



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

VANILDO MOUSINHO MARINHO

**PERFORMANCE MUSICAL
DA EMBOLADA NA PARAÍBA**

Salvador
2016

VANILDO MOUSINHO MARINHO

**PERFORMANCE MUSICAL
DA EMBOLADA NA PARAÍBA**

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música (área de Etnomusicologia), da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de doutor em música (área de concentração: Etnomusicologia).

Orientador: Prof. Dr. Luiz César Marques Magalhães

Salvador
2016

M338 Marinho, Vanildo Mousinho

Performance musical da Embolada na Paraíba/Vanildo Mousinho
Marinho.-- Salvador, 2016.
190 f. : il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música
da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

Orientador: Prof.. Dr. Luiz César Marques Magalhães

1.Etnomusicologia. 2.Cultura Popular – Paraíba. I. Título.

CDD 780.89

PERFORMANCE MUSICAL DA EMBOLADA NA PARAÍBA

VANILDO MOUSINHO MARINHO

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música, Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

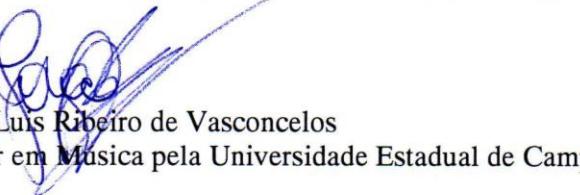
Aprovada em 18 de novembro de 2016



Luiz Cesar Marques Magalhães – Orientador, UFBA
PhD, Columbia University



Luis Ricardo Silva Queiroz
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia



Jorge Luis Ribeiro de Vasconcelos
Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas



Laila Andresa Cavalcante Rosa
Doutora em Música pela Universidade Federal da Bahia



Ana Cristina Gama dos Santos Tourinho
Doutora em Música pela Universidade Federal da Bahia

*À minha esposa Heloisa,
pelo carinho, amor, paciência,
e pelo apoio necessário e constante
até que este trabalho chegasse ao seu final.*

*A meus filhos Vítor e Lucas,
pelo que representam na minha vida.*

*A meu pai e minha mãe, Vandelino e Maria José,
que sempre se empenharam com esforço e dedicação
para dar aos filhos condições de chegar aonde quisessem
com os estudos e na vida.*

AGRADECIMENTOS

Aos emboladores Cachimbinho, Geraldo Mouzinho, Toinho da Mulatinha, Zezinho da Borborema, Curió de Bela Rosa, Lindalva, Lavandeira do Norte, Zezinho Batista, Carlos Batista e Lua Nova, que aceitaram participar desta pesquisa, concedendo as entrevistas e disponibilizando documentos, sem os quais não conseguiria realizar este trabalho.

Ao prof. Luiz Cesar Marques Magalhães, orientador, pela paciência e compreensão ao longo do trajeto da realização deste trabalho.

Aos membros da banca, Profa. Laila Andresa Cavalcante Rosa, Profa. Ana Cristina Gama dos Santos Tourinho, Prof. Luis Ricardo Silva Queiroz e Prof. Jorge Luiz Ribeiro de Vasconcelos, por aceitarem participar deste momento e pelas contribuições.

Ao PPGMUS da UFBA, com seu corpo docente, especialmente Prof. Manuel Veiga, Profa. Angela Lühning e Profa. Sonia Chada, por me proporcionarem, com as aulas, os debates e as conversas, a descoberta e aprofundamento no campo da etnomusicologia; e à Maísa e Selma, da secretaria, pelo imenso apoio ajuda e atenção.

Aos amigos que fiz durante o curso, Jean Joubert, Ângelo Nonato e Antonio Lourenço Filho, pelos momentos de estudo, discussões, e aprendizados que tivemos juntos.

Ao Departamento de Educação Musical, e à UFPB que apoiaram e viabilizaram a realização do curso.

À CAPES, pelo apoio financeiro, que permitiu a realização do doutorado e a condução desta pesquisa.

Ao Centro Cultural São Paulo por permitir a pesquisa no acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, conduzido por Mário de Andrade.

A Deus, por ter me permitido chegar até este momento, com determinação, coragem, respeito e ética.

MARINHO, Vanildo Mousinho. **Performance musical da embolada na Paraíba.** 190 f. il. 2016. Tese (Doutorado em música - Área de concentração: Etnomusicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

RESUMO

A embolada é um gênero musical característico da cultura popular nordestina documentado desde a década de 1920, mas que ganhou grande projeção no cenário nacional a partir das décadas de 1970 e 1980. Entre os estados da região Nordeste que têm a embolada com uma importante manifestação cultural, destaco, nesta tese, a performance musical dos emboladores da Paraíba. Considerando este universo, o trabalho tem como objetivo apresentar, discutir e analisar os aspectos fundamentais da performance musical da embolada no Estado, refletindo acerca das dimensões identitárias e das ressignificações que a constituem na atualidade. A pesquisa realizada teve como base os pilares epistemológicos da etnomusicologia e foi orientada por uma abordagem qualitativa com ênfase no trabalho de campo etnográfico. Ao longo do estudo foram contemplados instrumentos de coleta de dados como pesquisa bibliográfica, pesquisa sonoro-documental, observação participante e entrevistas. Os dados foram organizados e analisados a partir de um conjunto sistemático de procedimentos que permitiram, a partir das especificidades das informações obtidas, compreender as nuances que caracterizam a performance musical nesse contexto. A partir da pesquisa foi possível concluir que a performance da embolada possui na atualidade grande recorrência no Estado e que a prática de tal expressão musical requer a inserção e o conhecimento do embolador em uma série de parâmetros considerados fundamentais para fazer a embolada. Dentre tais parâmetros é possível destacar: o domínio dos gêneros poéticos e da poética musical, o domínio instrumental para se acompanhar, a capacidade de improvisar dentro da estrutura sonora do gênero, o conhecimento do repertório tradicional da manifestação, as habilidades fundamentais para o canto em dupla e para a prática da embolada ao vivo nos diferentes contextos de performance.

Palavras-chave: cultura popular, gênero musical, música da Paraíba, embolada e emboladores.

MARINHO, Vanildo Mousinho. **Musical performance of the embolada in Paraíba**. 190 f. il. 2016. Thesis (Doctorate in music – Concentration Area: Ethnomusicology) – Postgraduate Program in Music, Federal University of Bahia, Salvador, 2016.

ABSTRACT

The *embolada* is a musical genre characteristic of the brasilian northeast popular culture documented since the 1920s, but which has gained great projection in the national scene from the decades of 1970 and 1980. Among the states of the Northeast region that have the *embolada* as an important cultural manifestation, I emphasize, in this doctoral dissertation, the musical performance of Paraíba *emboladores*. Considering this universe, this work aims to present, discuss and analyze the fundamental aspects of the musical performance of the *embolada* in the state, reflecting on the identity dimensions and the resignificances that constitute it nowadays. The research was based on the epistemological pillars of ethnomusicology and was guided by a qualitative approach with emphasis on the ethnographic fieldwork. Throughout the study, data collection instruments such as bibliographic research, sound-documentary research, participant observation and interviews were contemplated. The data were organized and analyzed from a systematic set of procedures that allowed us, from the specificities of the information obtained, to understand the nuances that characterize the musical performance in that context. From the research it was possible to conclude that the performance of the *embolada* has a great recurrence in the state and that the practice of such musical expression requires the insertion and the knowledge of the *embolador* in a series of parameters considered fundamental to make the *embolada*. Among these parameters it is possible to highlight: the mastership of poetic genres and musical poetry, the instrumental mastership for accompanying themselves, the ability to improvise within the sound structure of the genre, the knowledge of the traditional repertoire of the manifestation, the fundamental skills for singing in duos and for the practice of the live *embolada* in different contexts of performance.

Keywords: popular culture, musical genre, music from Paraíba, *embolada* and *emboladores*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1	
DA CONSTRUÇÃO DO PROBLEMA ÀS DIMENSÕES METODOLÓGICAS DA PESQUISA: INTERPRETANDO A EMBOLADA DA PARAÍBA	15
1.1 A ETNOMUSICOLOGIA E SEU UNIVERSO DE PESQUISA	15
1.2 TRABALHO DE CAMPO EM ETNOMUSICOLOGIA.....	17
1.3 A DESCOBERTA DA EMBOLADA	18
1.3.1 Os estudos sobre a cultura popular do Nordeste e a embolada nesse contexto	20
1.4. DEFINIÇÕES METODOLÓGICAS DA PESQUISA	26
1.4.1 O universo e os sujeitos investigados	26
1.4.2 Instrumentos de coleta de dados	33
1.4.2.1 Pesquisa bibliográfica	33
1.4.2.2 Pesquisa sonoro-documental.....	34
1.4.2.2.1 Discos de vinil (LPs).....	34
1.4.2.2.2 CDs	34
1.4.2.2.3 Gravações em acervos diversos.....	35
1.4.2.3 Observação participante	35
1.4.2.4 Gravações de áudio	35
1.4.2.5 Registros fotográficos	36
1.4.2.6 Realização de entrevistas	36
1.4.3 Instrumentos de organização e análise dos dados	36
1.4.3.1 O referencial teórico.....	36
1.4.3.2 Edição das gravações de áudio.....	37
1.4.3.3 Transcrições musicais	37
1.4.3.3.1 A escolha dos elementos	38
1.4.3.3.2 As finalidades das transcrições.....	39
1.4.3.4 Transcrição das entrevistas e análise do discurso	39
1.4.3.5 A escrita etnográfica	40
1.4.3.6 Apresentação dos resultados	41
CAPÍTULO 2	
PERFORMANCE MUSICAL: PERSPECTIVAS EPISTEMOLÓGICAS PARA A INTERPRETAÇÃO DO UNIVERSO DA EMBOLADA	42
2.1 PERFORMANCE: CONCEITOS E PERSPECTIVAS	44
2.1.1 Perspectivas sociológicas da performance	47
2.1.2 A performance sob o olhar da linguagem	48
2.1.3 As dimensões culturais da performance	50
2.1.4 A performance nas artes.....	52

2.2	OS ESTUDOS DA PERFORMANCE E AS PERSPECTIVAS DA ETNOMUSICOLOGIA: AFUNILANDO AS BASES EPISTEMOLÓGICAS PARA A INTERPRETAÇÃO DA EMBOLADA	53
-----	--	----

CAPÍTULO 3

3.1	TRANSMISSÃO MUSICAL: UM ELEMENTO FUNDAMENTAL PARA INTERPRETAÇÃO DAS CULTURAS MUSICAIS	59
3.2	A EMBOLADA E OS ASPECTOS FUNDAMENTAIS PARA A TRANSMISSÃO DOS SABERES MUSICAIS	62
3.2.1	O “dom” da embolada	62
3.2.2	A inserção no mundo da embolada	64
3.2.3	A transmissão na prática	66
3.2.4	Os formadores de emboladores	67
3.2.5	Os meios tecnológicos e a transmissão da embolada	71
3.2.6	Os elementos fundamentais para a performance da embolada	72
3.2.6.1	Habilidade para cantar	72
3.2.6.2	Capacidade de criar e improvisar	73
3.2.6.3	Tocar e dominar o ritmo do pandeiro	74
3.2.6.4	Conhecimento de repertórios	75
3.2.6.5	Dominar a rima e as demais estruturas poéticas da embolada	77

CAPÍTULO 4

4.1	A MÚSICA DA EMBOLADA: DIMENSÕES ESTÉTICAS E PERFORMÁTICAS	79
4.1.1	INSTRUMENTOS MUSICAIS	80
4.1.2	O pandeiro	80
4.1.3	O ganzá	85
4.2	Outros instrumentos	92
4.2.1	RITMO	94
4.2.2	O ganzá	95
4.3	REPERTÓRIO	99
4.3.1	Outros instrumentos	101
4.3.1.1	Os improvisos	101
4.3.1.2	Improviso 1	102
4.3.1.3	Improviso 2	104
4.3.1.4	Improviso 3	105
4.3.2	Trabalhos	107
4.3.2.1	Trabalho 1	107
4.3.2.2	Trabalho 2	108
4.3.2.3	Trabalho 3	110
4.4	LETTRAS	111

4.4.1	Situações do dia a dia	112
4.4.2	Coisas da natureza, animais etc.	113
4.4.3	Idealização de um mundo fantástico	114
4.4.4	Palavrões	116
4.4.5	Duplo sentido	117
4.4.6	O amor, o romance, as paixões	118
4.4.7	Lamentações.....	119
4.4.8	Religiosidade	120
4.4.8.1	Embolada “católica”	120
4.4.8.2	Embolada evangélica.....	121
4.5	ESTRUTURAÇÃO DOS VERSOS	122
4.5.1	Embolada de três linhas	124
4.5.2	Embolada de quatro linhas.....	125
4.5.3	Embolada de seis linhas	126
4.5.4	Embolada de sete linhas.....	128
4.5.5	Embolada de oito linhas	129
4.5.6	Embolada de dez linhas	130
4.5.6.1	Embolada de dez linhas – Trabalho	131
4.5.6.2	Embolada de dez linhas – Improviso	132
4.6	O CANTO	133
4.7	PERFORMANCE.....	136
CONCLUSÃO		141
REFERÊNCIAS		145
ANEXOS		158
ANEXO A – Letras das emboladas		159
ANEXO B – Lista das emboladas gravadas no CD		189
ANEXO C – CD: áudio das emboladas		190

INTRODUÇÃO

A diversidade cultural do Nordeste do Brasil constitui um rico patrimônio imaterial do país, caracterizando uma ampla variedade de práticas musicais que, nas singularidades de suas manifestações, tecem os fios da identidade simbólico-sonora cultural dessa região. Nesse contexto, há uma diversificada rede de misturas e trocas culturais que resultam em uma complexa gama de práticas musicais em constante processo de legitimação, manutenção, mudança e ressignificação de suas performances.

Nesse universo do Brasil, as performances musicais de grupos da cultura popular são elementos fundamentais de expressão e identidade cultural que, mesclando sonoridades à dança, a narrativas histórico-culturais, à encenação, entre outros aspectos, constitui um jeito singular, complexo e indissociável de expressar suas formas de ver, sentir e viver. É nesse cenário que se inserem manifestações como o coco, o maracatu, o boi-de-reis, a ciranda, o cavalo-marinho, os caboclinhos, a barca (nau catarineta), entre diversas outras manifestações dessa natureza.

A Paraíba, como os demais Estados do Nordeste, possui várias dessas manifestações que mantêm em suas práticas e costumes a música como um elemento fundamental. Mesmo com as dificuldades¹ enfrentadas por muitos grupos e praticantes dessas manifestações para manter suas atividades, há, em algumas cidades paraibanas, grupos de coco, ciranda, cavalo marinho, cambindas, congo; há cantadores, emboladores, e muitos outros exemplos. O Estado da Paraíba tem se mostrado fértil também no campo da música popular, contando com muitos músicos, cantores, compositores e grupos que têm uma produção significativa; grande parte deles desenvolvendo seu trabalho a partir dos elementos da cultura local e regional, como, por exemplo, Jackson do Pandeiro, Vital Farias e Sivuca, dentre os mais conhecidos. Nesse contexto há, ainda, músicos, grupos de câmara e orquestras, no campo da música erudita²; alguns desses incluindo em seus repertórios a produção musical da região.

Dentre as manifestações musicais da cultura popular encontradas na Paraíba, a embolada nos chama atenção por ter sempre estado presente neste cenário musical, contando com muitos praticantes que atuaram e vêm atuando em várias localidades do Estado, principalmente nas cidades do interior, e, ao mesmo tempo, por não ter sido tratada, até o

¹ Muitas das dificuldades são de ordem financeira, e, também, no caso das manifestações em grupo, de falta de pessoal para compor o quadro de personagens necessários.

² Podemos citar, como exemplo, os grupos Sexteto Brasil, JP Sax, Sexteto de Trombones, Quinteto da Paraíba; e as orquestras Sinfônica da Paraíba e Sinfônica Jovem da Paraíba.

momento, de uma forma mais ampla, como foco de estudos mais aprofundados no contexto da cultura paraibana.

A embolada é um gênero poético-musical de grande representatividade no Estado e ocupa um lugar de destaque no cenário da cultura popular da Paraíba. Todavia, tal manifestação tem sido de certa forma negligenciada nos estudos científicos produzidos, sobretudo no âmbito da música, carecendo de trabalhos aprofundados, que possibilitem juntar as informações fragmentadas disponíveis, e ir ao encontro de seus praticantes, para, junto com eles, buscar entender especificidades dos processos de criação (da embolada), assim como analisar e sistematizar o conhecimento sobre essa prática musical que, conforme será evidenciado neste trabalho, ainda está em estágio embrionário, no que se refere a abordagens científicas sobre suas dimensões musicais. Certamente, assim, será possível chegar a conceituações mais precisas das ações, termos e definições que cercam a embolada e que a identificam enquanto gênero musical, imergindo nas idiossincrasias que caracterizam a performance musical dessa manifestação.

A embolada da Paraíba que estou considerando como foco deste estudo, é a cantada caracteristicamente por duplas de emboladores³. São muitos os emboladores que têm atuado nas diversas cidades do Estado, principalmente cidades do interior. Na capital, João Pessoa, encontrar emboladores em atividade já não é tarefa fácil. Dentre os emboladores paraibanos podemos citar: Cachimbinho⁴ e Geraldo Mouzinho⁵, Antônio da Mulatinha e Dedé da Mulatinha, Lindalva, Pedro Embolador, Mané de Bia, Zezinho da Borborema, Frank e Nazar do Pandeiro, Manoel Batista, Zezinho Batista⁶. Alguns desses, já falecidos, outros, da velha geração de emboladores; o surgimento de novos emboladores tem sido raro em terras paraibanas. Há, ainda, alguns artistas paraibanos, como Jackson do Pandeiro, que têm na sua obra, dentre outros gêneros musicais, a embolada.

³ É possível encontrar, também, emboladores fazendo suas emboladas sozinho. Quando assim procedem, os emboladores convocam a plateia para fazer às vezes do coro cantando o refrão. Alguns emboladores, sem parceiro, ou por opção, realizam esse tipo de performance, como Pedro Embolador, da cidade de Araruna, na Paraíba, entrevistado pelo pesquisador do folclore José Nilton da Silva (2004). Mário de Andrade se refere a esse tipo de performance realizada pelo coquista (cantador de cocos) e embolador Chico Antônio, do Rio Grande do Norte, nos idos de 1929 (ANDRADE, 2002, p. 10).

⁴ O nome do embolador Cachimbinho em alguns LPs, CDs ou fitas cassette vem grafado Caximbinho; utilizarei aqui neste trabalho a primeira grafia, e a segunda apenas naqueles casos em que o material que estiver sendo citado fizer uso dela.

⁵ O nome do embolador Geraldo Mouzinho em alguns LPs, CDs ou fitas cassette vem grafado Geraldo Mousinho ou Geraldo Mozinho; utilizarei aqui neste trabalho a primeira grafia, e as outras apenas naqueles casos em que o material que estiver sendo citado fizer uso delas.

⁶ O embolador Zezinho Batista usava, no início da carreira, o seu nome de registro, José Batista; utilizarei aqui neste trabalho a primeira grafia, e a outra apenas nos casos em que o material que estiver sendo citado (LPs, CDs ou fitas cassette) fizer uso dela.

Considerando a realidade da embolada na contemporaneidade, este trabalho tem como objetivo apresentar, discutir e analisar os aspectos fundamentais que caracterizam a performance musical dessa manifestação na Paraíba, refletindo acerca das dimensões identitárias e das ressignificações que a constituem na atualidade. Com vistas a alcançar esse objetivo, a pesquisa realizada no contexto da embolada teve os seguintes objetivos específicos: identificar lugares, contextos e sujeitos que fazem a embolada na Paraíba; verificar processos, situações e estratégias de transmissão musical na embolada, com ênfase nas singularidades que constituem a formação do embolador; compreender as nuances e singularidades que constituem a estrutura musical da embolada em suas diversas relações com o universo mais amplo da performance musical nesse contexto.

A investigação consolidada para a estruturação desta tese foi de natureza qualitativa, tendo a pesquisa etnográfica como base fundamental para a coleta e análise de dados. Nessa perspectiva, os instrumentos utilizados para a construção dos dados foram: pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, observação participante, filmagem, fotografias, gravações de áudio e entrevistas semiestruturadas. Os procedimentos de organização e análise dos dados foram definidos a partir das singularidades do processo de coleta, a fim de que pudessem fornecer ferramentas analíticas contextualizadas com as informações obtidas a partir do processo investigativo.

Com vistas a evidenciar os resultados obtidos na pesquisa, esta tese está estruturada em quatro capítulos independentes, mas inter-relacionados. No primeiro capítulo apresento perspectivas teóricas que orientam o estudo à luz etnomusicologia, bem como uma revisão da literatura produzida no Brasil acerca da embolada. Este capítulo evidencia ainda as bases metodológicas da pesquisa, com ênfase nas decisões, escolhas e definições que subsidiaram o processo investigativo no universo da embolada.

O segundo capítulo discute dimensões epistemológicas da performance musical, com ênfase nas singularidades da embolada na Paraíba. Essa parte do trabalho apresenta e analisa a embolada em suas inter-relações com o contexto cultural em que é produzida, destacando também as particularidades desse fenômeno na atual realidade do Estado.

O terceiro capítulo analisa os processos de transmissão musical na embolada, evidenciando as formas de transmissão musical que caracterizam tal manifestação. O capítulo estabelece pilares importantes da performance da embolada na Paraíba a partir da compreensão dos aspectos centrais que configuraram a formação musical dos emboladores nesse contexto.

O quarto e último capítulo apresenta as nuances da performance musical da embolada, considerando as dimensões estéticas simbólicas que constituem as dimensões identitárias dessa manifestação musical. O capítulo elucida, a partir da compreensão das formas estruturais do som e dos significados que ganham no universo cultural da manifestação, os principais elementos que dão suporte à música nessa realidade.

Os quatro capítulos, juntos, sintetizam de forma sistemática e progressiva as principais informações e conclusões que emergiram do processo investigativo. Assim, as diferentes partes do trabalho materializam a síntese do que é e de como se manifesta a performance musical da embolada na Paraíba, a partir das bases epistêmicas e metodológicas que orientam as lentes interpretativas lançadas sobre tal manifestação.

CAPÍTULO 1

DA CONSTRUÇÃO DO PROBLEMA ÀS DIMENSÕES METODOLÓGICAS DA PESQUISA: INTERPRETANDO A EMBOLADA DA PARAÍBA

A definição da embolada como fenômeno de estudo, a partir das singularidades que caracterizam tal manifestação no contexto da Paraíba, exigiu a definição de uma metodologia de pesquisa ampla que possibilitasse, a partir de uma imersão no universo dessa expressão cultural, a compreensão dos elementos musicais que dão vida e sustentação a performance musical da manifestação nessa realidade. Considerando esse cenário, este capítulo apresenta as perspectivas que delinearam a construção e a qualificação do problema de pesquisa, bem como escolhas e definições metodológicas que deram suporte ao processo investigativo.

1.1 A ETNOMUSICOLOGIA E SEU UNIVERSO DE PESQUISA

A etnomusicologia desde sua constituição como campo produção de conhecimento vem se caracterizando como um campo amplo e complexo de pesquisas, e também de práticas e engajamentos sociais, vinculado a distintas dimensões que constituem as práticas musicais em suas dimensões humanas e culturais em geral. Assim, sob as lentes interpretativas da tal área, o etnomusicólogo deve lançar olhares interpretativos que, como base na pluralidade epistêmica e metodológica desse campo de estudo, possa captar as singularidades das práticas musicais estudadas.

Diversos autores vêm apresentando desde o início da segunda metade do século XX, reflexões importantes acerca das definições e das perspectivas que podem subsidiar a produção do conhecimento em etnomusicologia, a partir da delimitação de caminhos e procedimentos metodológicos que, sem descharacterizar as particularidades de cada estudo, possibilitem bases fundamentais para as pesquisas da área (HOOD, 1957, 1971; NETTL, 1964, 1983, 2005; MERRIAM, 1964; BLACKING, 1995a, 1995b, 1995c; MYERS, 1992; BARZ; COOLEY, 2008).

Considerando o processo histórico de delineamento da etnomusicologia, é possível afirmar que a área na contemporaneidade se beneficia das vantagens de ser um campo fundamentalmente interdisciplinar, “aparentemente em um perpétuo estado de

experimentação que ganha força a partir de uma diversidade e pluralidade de abordagens”⁷ (BARZ; COOLEY, 2008, p. 2). Tal tendência faz da etnomusicologia uma área demasiadamente ampla, mas permite ao pesquisador, que se utiliza de suas lentes, olhar para os fenômenos musicais a partir das abordagens necessárias à compreensão do fenômeno estudado, sem se limitar a delimitações disciplinares reduzidas ao escopo de abordagem de uma ou outra disciplina.

Dos estudos de músicas exóticas que marcaram a expansão acadêmica da área na Europa a partir dos anos de 1950, passando pelo fascínio da descoberta de novas culturas e sistemas musicais no mundo que dominou os estudos norte-americanos até os anos de 1980, a etnomusicologia incorporou, ao longo das últimas quatro décadas, temas e debates que permeiam problemas, dilemas e perspectivas da sociedade contemporânea, ampliando consideravelmente seu campo de estudo e suas abordagens investigativas. Nesse universo, passaram a interessar de forma mais direta a área, além da compreensão de estéticas musicais distintas e suas vinculações a seus contextos culturais, questões relacionadas a grandes debates sociais como: o lugar de grupos excluídos, discussões de gênero, manifestações de racismos, xenofobia, homofobia, intolerâncias religiosas, políticas públicas para as culturas populares, entre outros aspectos. Na teia complexa da contemporaneidade, a etnomusicologia se propõe inclusive a ações sociais mais ativas, fazendo emergir da pesquisa projetos de inserção e transformação das realidades socioculturais investigadas, vertente que ganha no Brasil grande destaque a partir da década de 2000 (ARAÚJO, 2006, 2011; TUGNY, 2014; TUGNY; ROSSE; GUIMARAES, 2003).

No bojo desses debates, a compreensão das culturas populares tem ganhado projeção e possibilitado o reconhecimento desses universos como contextos ativos e altamente dinâmicos que, vinculados a diferentes perspectivas do mundo contemporâneo, mantêm suas práticas musicais vivas e em constante processo de ressignificação (ALVES, 2010; CARMO, 2015; SANDRONI, 2010). No âmbito dos estudos relacionados às culturas populares na atualidade se insere este trabalho, com a perspectiva de, com base no conhecimento produzido sobre o tema e nas dimensões empíricas do trabalho de campo, revelar nuances acerca da performance musical da embolada.

Em linhas gerais, o que fica cada vez mais evidente na etnomusicologia do século XXI é o fortalecimento de uma premissa que permeia a área desde a sua constituição na

⁷ [...] seemingly in a perpetual state of experimentation that gains strength from a diversity and plurality of approaches.

contemporaneidade, a partir da segunda metade do século XX, e que forneceu os subsídios para a pesquisa que dá suporte a este trabalho. Premissa essa que infere o olhar etnomusicológico como um fenômeno que precisa ser, ao mesmo tempo, orientado por bases teóricas sólidas, consolidadas pela produção científica existente, e aberto à leitura interpretativa singular que cada fenômeno exige (BOHLMAN, 2015). Foi com essa perspectiva que realizei o estudo no universo da embolada na Paraíba e que, a partir das especificidades do trabalho realizado, tecí os fios que compõem essa tese.

1.2 TRABALHO DE CAMPO EM ETNOMUSICOLOGIA

Os estudos das práticas musicais em geral e das práticas musicais das culturas populares de forma mais específica têm no trabalho de campo etnográfico uma importante referência, haja vista que tal abordagem investigativa permite a imersão do pesquisador no âmago das manifestações musicais estudadas em contexto, possibilitando uma compreensão acurada de tais fenômenos. Conforme evidencia Barz e Cooley:

O poder da música reside em sua liminaridade, e isso é melhor compreendido através do engajamento no método experimental imperfeitamente chamado de "trabalho de campo", um processo que posiciona os estudiosos como atores sociais dentro dos fenômenos significativamente culturais que estudam. O trabalho de campo etnográfico exige uma significativa interação face a face com outros indivíduos, e nisso reside a promessa e o desafio de nossos empreendimentos⁸ (2008, p. 3-4).

Essa condição de construir o conhecimento a partir da interação e do contato com o outro, fazendo emergir informações e saberes de contextos culturais ainda desconhecidos para quem os estuda, fez com que o trabalho de campo se tornasse uma perspectiva metodológica de intrínseco valor para a etnomusicologia. Na perspectiva investigativa etnográfica, possibilitada pelo trabalho de campo, o etnomusicólogo tem possibilidades de compreender a face fundamental e imprescindível da música, a humana. Essa tendência é enfatizada por Myers (1992, p. 21) na sua convicção de que “no trabalho de campo nós descobrimos o lado humano da etnomusicologia”⁹ (tradução minha).

Ciente dos desafios e da natureza diversificada dos estudos da etnomusicologia, busquei uma base de pesquisa que integrasse sistematicidade, científicidade e relações

⁸ The power of music resides in its liminality, and this is best understood through engaging in the experimental method imperfectly called “fieldwork,” a process that positions scholars as social actors within the very cultural phenomena they study. Ethnographic fieldwork requires meaningful face-to-face interaction with other individuals, and therein lie both the promise and challenge of our endeavors.

⁹ In fieldwork we unveil the human face of ethnomusicology.

humanas, aspectos que foram fundamentais para uma investigação contextualizada com a realidade do fenômeno e com as perspectivas e exigências da ciência na contemporaneidade. Ao estabelecer os parâmetros definidores da pesquisa que deram base para a realização desse trabalho compreendi, de fato, a dualidade que deve constituir o perfil do pesquisador em etnomusicologia. Dubiedade essa que exige do etnomusicólogo tanto competências científicas quanto artísticas, o que me levou ao encontro da afirmação de Nettl “[...] de que o trabalho de campo etnomusicológico, além de ser um tipo de **atividade científica**, é também uma **arte**”¹⁰ (NETTL, 1964, p. 64, tradução minha, grifos meus).

Essa visão acerca da pesquisa em etnomusicologia está relacionada a aspectos que, cada vez mais, se apresentam como competências fundamentais para o pesquisador da área. Assim, a ação do etnomusicólogo em campo requer dele a habilidade de gravar, ouvir, aprender, praticar, transcrever e perceber detalhes que dão, à música e aos seus diferentes parâmetros, forma e sentido no contexto em que tem origem e é desenvolvida. Para Queiroz (2005), o pesquisador busca compreender e explicar, segundo os padrões científicos, o que não pode ser totalmente explicado, de traduzir algo que, de certa forma, não é traduzível, de dizer o que não pode ser dito através da nossa linguagem verbal e escrita. Assim, para o autor, “o que dá sustentação ao trabalho etnomusicológico é justamente a capacidade do pesquisador de achar estratégias para objetivamente conseguir expressar, refletir e interpretar o subjetivo” (QUEIROZ, 2005, p. 66).

A partir das perspectivas investigativas da etnomusicologia e buscando lidar de forma consciente e cuidadosa com desafios que permeiam a investigação etnomusicológica proposta no universo da embolada da Paraíba, estruturei a pesquisa realizada para a elaboração desta desse. Pesquisa que, mesmo diante dos limites de um estudo dessa natureza, permitiu desvelar aspectos importantes para a compreensão da performance musical da embolada.

1.3 A DESCOBERTA DA EMBOLADA

Estudar a embolada na Paraíba, tendo como base, fundamentalmente, a prática dos emboladores, foi uma consequência da intenção, que vinha há algum tempo alimentando, de estudar uma expressão característica do estado. Os emboladores sempre foram figuras marcantes do cenário cultural da Paraíba e, desde muito cedo, estiveram presentes na consolidação da minha percepção acerca da cultura popular local. Na década de 1970 e 1980,

¹⁰ [...] because ethnomusicological field work, in addition to begin a scientific type of activity, is also an art.

os emboladores foram personagens importantes do rádio, dos discos e até de programas de televisão, promovendo e divulgando para o país a embolada como uma representativa expressão da cultura nordestina.

A embolada é uma manifestação musical que faz parte das tradições orais nordestinas. Vem passando de geração em geração, sendo cantada nas ruas e feiras das cidades, nas festas, nos eventos públicos, algumas vezes em programas de rádio, e em qualquer espaço que seja aceita e apreciada essa prática musical. Cada vez mais tem sido encontrada em outras regiões do Brasil, principalmente no Sudeste, onde é comum emboladores nordestinos se apresentarem nas ruas e praças de cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, por exemplo. Mas é no Nordeste que essa prática tem sido mais intensa. Mesmo assim, o número de emboladores tem se mostrado decrescente nas últimas décadas. Alguns já faleceram, outros deixaram de atuar, e não tem sido comum encontrar emboladores jovens em começo de “carreira”. Ao mesmo tempo, encontra-se emboladores com mais de 60 anos de idade ainda em atividade. Por tudo isso, consideramos importante trazer a embolada para um estudo como o que aqui apresento. Este trabalho só foi possível de ser realizado porque contou com a colaboração e com a experiência dos emboladores; dos mais novos e dos mais antigos, que puderam contribuir com suas visões sobre os aspectos musicais, culturais e também históricos.

Ao ingressar no Doutorado e começar a lidar com as questões relacionadas ao campo da etnomusicologia emergiu a perspectiva de realizar um trabalho sistemático nesse universo que, notoriamente, guardava muitas idiossincrasias em suas performances ainda desconhecidas do conhecimento científico produzido sobre música no país. A exploração da literatura científica existente revelou que a embolada vem despertando desde a década de 1920, o interesse de estudiosos de distintas áreas do conhecimento, e com enfoques também diversificados, como antropologia, literatura, linguística, poesia oral, poesia impressa e música (ALMEIDA, 2010; ANDRADE, 2002; AYALA, 2008; AZEVÊDO, 2000b; MARINHO, 2005; QUEIROZ, 2002; SANTOS; BARBOSA, 2014; SÃO PAULO (SP), 1993, 2000; SOUZA, 2014; TRAVASSOS, 2001, 2010; VACCARI, 2013;), mas que as abordagens acerca de tal fenômeno, sobretudo no que tange ao universo da performance musical, ainda são escassas e possuem muitas lacunas no Brasil.

Os relatos de Mário de Andrade, na sua passagem pela Paraíba na década de 1920, quando ouviu e anotou emboladas, nos confirmam a presença da manifestação desde, pelo menos, o ano de 1929 (ANDRADE, 2002). As transcrições e gravações da Missão de

Pesquisas Folclóricas nos levam à década de 1930 (SÃO PAULO (SP), 1993, 2000; LACERDA, 2006). Desde então, são muitos os exemplos de registros desses artistas do povo que desenvolveram ou vêm desenvolvendo seu trabalho em terras paraibanas. Mas as informações existentes, de acordo com as buscas realizadas para este trabalho, são fragmentadas, obtidas de forma dispersas e muitas vezes sem validação científica. Não se sabe, desde a Missão, pelo menos onde e quando atuaram alguns dos emboladores, dos quais se tem apenas o nome. Nenhuma informação sobre sua atividade de embolador, sua produção, seus improvisos, sua relação com a música e com outros emboladores, sobre como se tornaram emboladores e por quais processos passaram, seus espaços de atuação, formas de divulgar o seu trabalho, sua relação com as ações da modernidade presentes no seu contexto sociocultural, e tantas outras questões pertinentes a um estudo etnomusicológico. O campo ainda é aberto, pois não tem sido suficientemente explorado. Há dados importantes já à disposição, como as informações e gravações da Missão, por exemplo. Há a embolada que é cantada hoje, que está viva, e em muito desconhecida. Precisa-se, no entanto, de pesquisadores interessados em trabalhar com esse material, e esse foi o propósito de realizar este trabalho.

1.3.1 Os estudos sobre a cultura popular do Nordeste e a embolada nesse contexto

A cultura popular do Nordeste tem ganhado, desde a segunda década do século XX, representativas incursões de pesquisadores do país que, por diferentes perspectivas e com múltiplos objetivos, visaram compreender e registrar expressões culturais desse universo. Todavia, é a partir dos anos de 1980 que trabalhos de cunho mais científicos sobre a cultura popular do Nordeste vêm ganhando mais representatividade e ajudando a compor um conjunto sistemático de informações e conhecimentos acerca de diferentes manifestações culturais desse contexto.

No corpus do conhecimento produzido sobre tal realidade, encontramos hoje trabalhos acerca das práticas musicais do coco de roda (AYALA, M. I.; AYALA, M., 2000), da ciranda (MELO, 2011), do repente (SAUTCHUK, 2009), da nau catarineta, barca (NADER, 2008; NASCIMENTO, 2004), das tribos indígenas (CLEMENTE, 2013), das bandas cabaçais (BRAGA, 2009) e também da embolada (AYALA, 2008; AZEVÊDO, 2000b; MARINHO, 2005; SANTOS; BARBOSA, 2014; TRAVASSOS, 2001). Esses trabalhos avançaram consideravelmente no desvelamento da realidade social dessas manifestações, possibilitando um conhecimento de grande valor acerca do perfil dos praticantes, da inserção cultural de tais práticas, do conhecimento de singularidades estéticas e

simbólicas que configuram suas expressões musicais, entre outros aspectos fundamentais para a compreensão desses fenômenos culturais. Todavia, mesmo tendo constituído parte de um “inventário” representativo acerca da música da cultura popular da Paraíba, a análise destes trabalhos mostra que ainda há muito o que se fazer para, de fato, produzir conhecimentos que possam diagnosticar e fazer emergir a grande recorrência da música da cultura popular no estado. Dentre as manifestações estudadas, certamente o estado do conhecimento sobre a embolada é o que se encontra em estágio mais embrionário, realidade que analisarei mais detalhadamente a seguir.

Uma varredura na produção científica brasileira qualificada, contemplando os periódicos da área de música, livros produzidos no cenário nacional, os anais de evento da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música e da Associação Brasileira de Etnomusicologia, e as teses e dissertações produzidas nos programas de pós-graduação da área de música, bem como livros, revelaram a existência de somente 4 trabalhos direcionados especificamente para a compreensão da música da embolada. Trata-se dos artigos: “*O avião brasileiro*”: *análise de uma embolada* (TRAVASSOS, 2001), *Emboladas da Paraíba: buscando uma caracterização dessa manifestação musical* (MARINHO, 2005), *Palavras que consomem: contribuição à análise dos cocos-de-embolada* (TRAVASSOS, 2010), e “*Canta quem sabe cantar*”: *processos performativos na arte da embolada* (SANTOS; BARBOSA 2014). Essa primeira constatação evidencia um fato importante para as reflexões aqui realizadas, qual seja: a embolada é uma manifestação ainda bastante negligenciada nos estudos sobre música no Brasil e, de tal forma, constitui um campo aberto, rico, propício e bastante necessitado de investidas etnomusicológicas como a proposta aqui neste trabalho. A fim de evidenciar o estágio do conhecimento produzido sobre a manifestação, analiso a seguir, os estudos que se dedicaram a abordagem de tal fenômeno.

Nas décadas de 1920 e 1930, esse gênero musical despertou o interesse e curiosidade do estudioso da música e da cultura popular Mário de Andrade. Em viagem de estudos pelo Nordeste, Mário de Andrade esteve na Paraíba no início de 1929, onde ouviu e coletou, registrando e transcrevendo, em meio aos cocos, muitas das emboladas citadas no seu livro *Os Cocos* (ANDRADE, 2002). A Missão de Pesquisas Folclóricas, enviada ao Nordeste e Norte do Brasil em 1938, idealizada por Mário de Andrade, fez transcrições e gravações de

inúmeras emboladas durante seu trabalho de campo realizado neste estado¹¹ (SÃO PAULO (SP), 1993, p. 45-59, 123-126, 2000; LACERDA, 2006).

Mesmo com um material tão importante já coletado, a embolada na Paraíba não recebeu no âmbito dos estudos científicos uma atenção acurada, o que faz com que o conhecimento sistematizado sobre tal manifestação seja demasiadamente limitado, sobretudo se considerarmos a inserção e o valor cultural de tal gênero musical para a Paraíba, o Nordeste e o Brasil em geral. Nessa perspectiva, poucos são os exemplos que podemos citar, de trabalhos com foco nos aspectos musicais das emboladas, como os trabalhos dos pesquisadores Elizabeth Travassos (2001, 2010), Vanildo Mousinho Marinho (2005) e Eurides de Souza Santos e Katiusca Lamara dos Santos Barbosa (2014), já mencionados anteriormente.

A embolada é hoje encontrada em várias regiões do Brasil, mas, sobretudo, na região Nordeste, onde tem surgido a maioria dos emboladores, e os mais conhecidos pelo Brasil afora. Foram esses emboladores nordestinos os responsáveis por levar a embolada para além dos limites da região. O seu ritmo, muitas vezes denominado coco, foi “divulgado amplamente pelo rádio e indústria do disco na década de 50 [1950], através do paraibano Jackson do Pandeiro em parceria com Almira [Castilho] e do [também] pernambucano Manezinho Araújo” (AYALA, [2000a], p. 1). Este último, tendo gravado seu primeiro disco em 1933, pela Odeon (DANTAS, [s.d.]).

É importante lembrar que na década de 1940, precisamente em 1944, Joaquim Ribeiro construiu um mapa musical do país, classificando e agrupando, de maneira sistemática, a música folclórica brasileira (citado por AZEVEDO, 1969¹² citado por BASTOS, 1974, p. 28). Neste mapa, Joaquim Ribeiro divide o Brasil em quatro áreas musicais, dentre elas a área da embolada, circunscrita à região Nordeste. A importância dada a esse gênero musical, como representativo da região, talvez se deva, principalmente, aos resultados apresentados pelas pesquisas de campo de Mário de Andrade e da Missão.

¹¹ A Missão de Pesquisas Folclóricas foi um grupo de estudos enviado pela Discoteca Pública Municipal de São Paulo (dirigida por Oneyda Alvarenga), do Departamento de Cultura (chefiado por Mário de Andrade). No Nordeste esteve nos estados de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí e Maranhão, e no Norte, no estado do Pará. Esse grupo, do qual fizeram parte Luis Saia, Martin Braunwiser, Benedicto Pacheco e Antonio Ladeira, fez gravações, transcrições, coletou instrumentos musicais (dentre outros objetos), fotografou, filmou e descreveu as manifestações culturais que foram encontrando ao longo do trajeto (FIGUEIRA; TONI, 1984 [?]; SÃO PAULO (SP), 1993, 2000; LACERDA, 2006).

¹² AZEVEDO, Luis Heitor Correa de. Música Popular. In: Cascudo. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969. (2 volumes).

A embolada, enquanto gênero musical, recebe também outras denominações. Muitas vezes é chamada coco-de-embolada. Para José Alves Sobrinho, o coco-de-embolada “é um coco cantado em desafio por emboladores profissionais, em feiras livres, em salões familiares, em terreiros, em congressos de cantadores, em rádio e televisão” (2003, p. 182); esta é a caracterização da embolada cantada pelas duplas. No entanto, esta denominação, de um modo geral, relaciona a embolada ao coco, como um tipo deste. O coco é uma dança e, também, um gênero musical. Como dança, denomina-se coco-de-roda, ou simplesmente coco; e para acompanhá-la são cantados diversos tipos de coco, dentre eles, um também chamado embolada, ou coco-de-embolada. Neste coco, “costumam alternar-se uma parte mais lírica e de movimento mais amplo – o refrão confiado ao coro, e uma parte em ritmo declamatório precipitado e linha melódica de intervalos curtos – a estrofe solista” (ALVARENGA, 1982, p. 323). Essa maneira de cantar os versos, aceleradamente, quase que atropelando as palavras, caracterizaria este coco-de-embolada, diferenciando-o dos outros cocos cantados para a dança. Altimar Pimentel também faz referência à variação rítmica, “em que o solista ora canta lento ora acelerado, obedecendo ao mesmo compasso musical”, do coco-de-embolada, nas poucas páginas que dedica ao gênero, em seu livro *O coco praieiro: uma dança de umbigada* (1978, p. 17-22). Segundo Azevêdo, “os cantadores de coco dançado costumam chamar de embolada [, dentro da dança,] um tipo de estrofe mais longa, intercalada com a ‘resposta’ do coro” (2000a, p. 75, nota 5). Neste tipo de embolada, com versos intercalados, “o coro repete sempre um mesmo verso [como resposta], e o(s) solista(s) faz(em) sua improvisação” (AZEVÊDO, 2000a, p. 75-76). É, na verdade, uma grande estrofe interrompida verso a verso pelo refrão (a resposta). Vários exemplos desse tipo de embolada (coco-de-embolada), coletados na Paraíba, estão citados na *Antologia* que faz parte do livro *Cocos: alegria e devocão* (AYALA, M. I.; AYALA, M., 2000).

Os cantadores de coco, os solistas, são chamados de coquistas ou coqueiros, termos que, muito raramente, se aplicam também aos emboladores. Junto com a dança, as estrofes dos cocos são cantadas pelo solista, e o refrão pelo coro dos participantes da dança. Os instrumentos que acompanham o coco são: zabumba, caixa e ganzá. O cantor solista é, quase sempre, aquele que toca o ganzá. Em geral, é utilizado um instrumento de cada, como pudemos verificar em apresentações de grupos paraibanos, e no CD *Cocos: alegria e devocão* (AYALA, [2000b]). Câmara Cascudo, em seu livro *Vaqueiros e cantadores*, se refere a maracás e ganzás como ritmadores dos cocos realizados nas praias e arredores das cidades (1984, p. 184); hoje não é comum se encontrar cocos apenas com esses instrumentos.

O termo embolada também faz parte do universo da cantoria (de viola). Leonardo Mota, ao descrever os gêneros poéticos desenvolvidos pelos cantadores do sertão cearense, afirma: “Se a décima [, estrofe de dez versos, ou pés,] é de versos de cinco sílabas, chama-se embolada” (1976, p. 4). Mas não faz referência aos elementos e características musicais presentes nesta manifestação.

Outra utilização do termo embolada é encontrada no livro *As emboladas do Chico Barbeiro*, de Félix Lima Júnior (1981). Neste trabalho, são transcritos e comentados os versos¹³ do alagoano Chico Barbeiro, o Chico Embolada, lançados sempre às vésperas do Natal, por volta da primeira década do século XX. Aqui, as emboladas são versos, impresso em folheto, que, em geral, de maneira jocosa e divertida, mexem com as pessoas e com os fatos e acontecimentos importantes da cidade. Estes “versos”, sem refrão, são geralmente quadras, de sete ou mais sílabas, com rima do segundo com o quarto verso.

Como evidenciado anteriormente, vários termos são utilizados para fazer referência ao que estamos considerando o gênero musical embolada. Mas há, ao mesmo tempo, a ambiguidade do termo embolada, que tanto pode se referir ao gênero musical autônomo, quanto a uma das modalidades do coco-de-rosa – o coco-de-embolada –, ou a versos publicados em folhetos, ou a um dos gêneros poéticos da cantoria.

Entendemos que para um estudo etnomusicológico de uma manifestação musical como a embolada não é possível contemplar, em um só trabalho, todos os aspectos que suscitam interesse e questionamentos, mesmo que consideremos importante essa visão mais ampla do fenômeno. Com essa percepção optei, então, em dirigir a atenção para pontos específicos, objetivando uma delimitação do assunto em estudo. Portanto, especificamente, destacamos a performance musical embolada como foco deste estudo, a fim de avançar no conhecimento dessa prática musical de forma mais consistente e objetiva.

Assim, a pesquisa que dá suporte a esta tese visou entender a música da embolada enquanto fenômeno cultural, como nos termos colocados por Merriam (1964), em que a música não deve ser considerada como um fazer isolado, mas que se relaciona com os fatores diversos presentes na sociedade e na cultura, influenciando e sendo influenciada por eles. A embolada para ser estudada e analisada não deve ser vista apenas pelo seu caráter estético; deve ser entendida em todas as suas relações com os demais valores simbólicos que lhe são atribuídos. Entendemos, como Mantle Hood, que “[...] um estudo significativo de música [...]”

¹³ Neste caso, como na linguagem popular, verso significa, genericamente, a construção poética em estrofes, poesia.

não pode ser isolado de seu contexto sociocultural e da escala de valores nele incluída”¹⁴ (1971, p. 10, tradução minha).

Nas relações que a embolada trava com seu contexto sociocultural, ela é afetada de diversas formas, e em diversos níveis. Muitas dessas relações se dão a partir de situações ou fatos originados pelas ações da modernidade, que vêm agindo sobre as manifestações culturais em geral, criando expectativas, impondo mudanças, adaptações, ressignificações. E a embolada não está fora disso. Coube, então, entender de que forma esses valores não estéticos, que agem sobre o contexto sociocultural, interferem e interagem na produção musical dos emboladores. Concordamos com Canclini quando afirma que “o problema não se reduz, então, a conservar e resgatar tradições supostamente inalteradas. Trata-se de perguntar como estão se transformando, como interagem com as forças da modernidade” (1998, p. 218). Assim, neste estudo, procuro, além de melhor conhecer e entender a embolada da Paraíba, verificar quais os elementos musicais que caracterizam sua performance – analisando ritmos, melodias, letras, interpretação, improviso, performance, entre outros elementos –, e também identificar e analisar a sua relação com as ações da modernidade no seu contexto sociocultural – que ressignificações vem assumindo, o que rejeita, o que incorpora, o que adapta, o que muda, inclusive em relação aos valores simbólicos que lhe são atribuídos.

Os trabalhos produzidos e apresentados anteriormente trazem importantes contribuições acerca da embolada como manifestação da cultura popular. Todavia, eles se atêm de forma mais específica à compreensão dessa manifestação musical a partir de três parâmetros centrais: a definição de elementos básicos da prática musical, a análise da estrutura poética literária, e a contextualização da manifestação com o universo da cultura popular do Nordeste.

Assim, a leitura crítica dos textos produzidos a partir dos estudos realizados permite compreender questões relacionadas ao contexto em que se produz a embolada, a temáticas que caracterizam a construção poético-literária da manifestação, a estrutura organizacional do texto poético e a perspectivas e práticas de emboladores atuantes nesse contexto. No entanto, nenhum dos trabalhos analisados evidencia um panorama mais amplo acerca da performance musical dessa manifestação, não abrangendo em suas análises aspectos relacionados à transmissão musical, a dimensões da estrutura musical em geral (melodia, ritmo, forma de

¹⁴ “[...] significant study of music [...] cannot be isolated from its socio-cultural context and scale of values it implies.”

execução, contexto de performance) e nem a elementos mais específicos relacionados à prática musical nesse contexto.

Essa constatação me levou a percepção, desde as primeiras aproximações, de que estava lidando com um universo rico, complexo, diversificado, mas ainda pouco explorado, fato que era, ao mesmo tempo, desafiador e motivador. E assim iniciei uma trajetória de pesquisa que se prolongou por seis anos, visitando e conversando com emboladores, participando de performances ao vivo, adquirindo CDs, discos de vinil etc. O trabalho de campo foi um momento frutífero que me permitiu conhecer de perto a realidade musical e cultural dos emboladores e aprender com ela uma pequena parcela do amplo conhecimento necessário para compreender e entender a embolada.

Com base no estado do conhecimento produzido sobre o tema, nas perspectivas teórico-conceituais da etnomusicologia e nas singularidades do contexto estudado, a investigação realizada no universo da embolada teve como foco responder a seguinte problema de pesquisa: quais os aspectos fundamentais da performance musical da embolada na Paraíba, e de que forma se constituem as dimensões identitárias e as ressignificações que caracterizam tal manifestação nesse contexto?

1.4 DEFINIÇÕES METODOLÓGICAS DA PESQUISA

Com base tanto na afinidade que desde o começo se estabeleceu com o campo pesquisado quanto nos conhecimentos adquiridos no âmbito da etnomusicologia, defini e realizei o trabalho de pesquisa que embasou a realização desta tese. As definições, os métodos utilizados e o processo analítico foram, sem dúvida, fundamentais para que obtivesse os resultados que serão detalhados ao longo deste trabalho. Descrevo a seguir aspectos específicos da pesquisa realizada para que, assim, fiquem evidentes os procedimentos e caminhos diversos traçados ao longo do processo investigativo.

1.4.1 O universo e os sujeitos investigados

A pesquisa realizada teve como universo a prática da embolada na Paraíba, contemplando emboladores atuantes no contexto da manifestação no estado e produtos decorrentes dessa atuação. Os emboladores estudados foram selecionados a partir de sua vinculação à cena da embolada na Paraíba e do reconhecimento que possuem junto aos sujeitos que constituem o cenário dessa expressão musical nos dias de hoje. Ao todo foram estudados de forma mais direta 10 emboladores, de diferentes localidades do estado,

abrangendo praticantes da embolada de João Pessoa, Campina Grande, Guarabira, Ingá, Jacaraú, Mamanguape, Santa Rita e Pedras de Fogo. A partir da primeira entrevista, a cada embolador entrevistado novos sujeitos eram incorporados ao universo da pesquisa, pois foram eles próprios que forneceram os nomes daqueles que, durante o processo de pesquisa, estavam em plena atividade e ocupando um lugar de destaque no cenário de prática musical da manifestação.

Os emboladores que fizeram parte diretamente da pesquisa, e que foram os entrevistados, são os seguintes: Cachimbinho, Geraldo Mouzinho, Toinho da Mulatinha, Zezinho da Borborema, Curió de Bela Rosa, Lindalva, Lavandeira do Norte, Zezinho Batista, Carlos Batista e Lua Nova. A seguir, faço uma breve descrição biográfica de cada um deles.¹⁵ Foram destacados, também, neste trabalho, os emboladores Aleixo Criança, Manoel Batista e Dedé da Mulatinha, já falecidos: o primeiro, Aleixo Criança, por ser um dos precursores da embolada na Paraíba, e que tivemos acesso a um registro de áudio de uma performance sua cantando embolada, e também um registro fotográfico em que está com o ganzá nas mãos; os dois últimos, por terem formado duplas com dois dos emboladores abaixo citados: Manoel Batista formou uma dupla com seu filho Zezinho Batista, e Dedé da Mulatinha formou uma dupla com seu irmão Toinho da Mulatinha.

- **Cachimbinho** (Tomás Cavalcante da Silva) – Nasceu em 6 de abril de 1935, em Guarabira-PB; mora em João Pessoa-PB. Começou a cantar emboladas com 13 anos de idade, viajando com o embolador Manoel Batista, com quem foi ganhando experiência; viajou com ele por cerca de 12 anos. Começou a cantar emboladas com o ganzá, depois, em fins da década de 1960, passou pra o pandeiro. Ao longo da vida cantou com diversos emboladores, mas foi com Geraldo Mouzinho, que conheceu em Rio Tinto, quando com uns 20 anos de idade, que teve uma parceria mais duradoura: formaram uma dupla por mais de 35 anos. Viajou o Brasil inteiro cantando emboladas, principalmente com Geraldo Mouzinho. Por volta de 2003, morando novamente em João Pessoa, deixou de cantar emboladas “pelo mundo”, ou em duplas com seus antigos companheiros; passou a fazer parte de uma igreja evangélica e a criar seus trabalhos apenas com temática religiosa, as “emboladas evangélicas”, e a cantar somente na igreja, nos cultos, ou em pregações com os

¹⁵ As descrições das biografias resumidas dos emboladores foram feitas a partir do que relataram nas entrevistas que cada um deles concedeu, das falas dos outros emboladores, que em alguns momentos se referiam aos colegas, e também de documentos coletados.

pastores da igreja nas praças da cidade. Gravou seu primeiro LP em 1975 pela Continental, junto com o embolador Geraldo Mouzinho; depois gravaram pela Beverly, pela Copacabana e pela Polydisc. Gravou também em CD, em produções independentes, um com o embolador Zezinho da Borborema, e, por último, um sozinho, com emboladas evangélicas. Alguns de seus LPs foram remasterizados para CDs. Criador de inúmeros “trabalhos”, muitos junto com Geraldo Mouzinho, que estão nas suas diversas gravações; vários deles gravados por outras duplas de emboladores; tem, ainda, uma grande quantidade de trabalhos inéditos, principalmente da fase evangélica.

- **Geraldo Mouzinho** (Geraldo Jorge Mouzinho) – Nasceu em 12 de dezembro de 1942, no Sítio Gitirana, em Mamanguape-PB; mora no Sítio Roncador, em Jacaraú-PB. Começou a cantar quando tinha uns 13 anos de idade. Observando os emboladores na feira, foi descobrindo seu “dom”. Comprou um “ganzazinho” e foi mostrando o que já estava sabendo cantar. Passou a fazer dupla com o embolador Manoel José dos Santos, com quem viajou por cerca de um ano. Depois, começou a cantar nos finais de semana com o embolador Manga Rosa. Foram parcerias importantes que lhe deram experiência, e ajudaram a “pegar aquele ritmo”, nesse início de carreira. Nesse período, cantando nas feiras com Manga Rosa, conheceu Cachimbinho, em Rio Tinto-PB; tinha uns 14 anos de idade. Cachimbinho já cantava há alguns anos, já tinha experiência, mas ele não se intimidou, e disse ao “mestre” que queria cantar com ele. Iniciaram aí, aos poucos, a parceria, e passaram a cantar juntos. Depois, foi morar em Campina Grande na casa do embolador Dedé da Mulatinha, com quem passou a cantar nas feiras nos finais de semana. Nesse período adquiriu bastante “prática” para cantar as emboladas, e principalmente para improvisar. Quando tinha por volta de 18 anos de idade, firmou a parceria com Cachimbinho, com quem já cantava, e passaram a viajar juntos pelo Nordeste inteiro e pelo país. Nessa época Cachimbinho já fazia embolada com pandeiro, e ele (Geraldo) passou a tocar pandeiro também. Mantiveram a dupla por mais de 35 anos. Gravou, com Cachimbinho, seu primeiro LP em 1975 pela Continental, depois gravaram pela Beverly, pela Copacabana e pela Polydisc. Tiveram alguns de seus LPs remasterizados para CDs. Em 2005 gravou um CD independente, em que canta as emboladas sozinho, com um filho seu “respondendo”, só com trabalhos seus. Criou muitos “trabalhos”, junto com

Cachimbinho, que estão nos seus diversos discos; alguns gravados por outras duplas de emboladores.

- **Toinho da Mulatinha** (Antônio Patrício de Souza) – Nasceu em 18 de outubro de 1925, no Sítio Mulatinha, na cidade de Esperança-PB; mora em Campina Grande-PB. Começou a cantar emboladas com 25 anos de idade, no sítio onde nasceu, incentivado e orientado por seu irmão, Dedé, que já cantava. O apoio do seu irmão o ajudou a superar a vergonha que tinha de cantar. Começou com o ganzá, que aprendeu a “bater” com Dedé, e nunca mudou para o pandeiro. Conheceu Aleixo Criança, de Santa Luzia-PB, com quem cantou uns cinco anos, viajando por muitas cidades. Em 1948, com 23 anos de idade, passou a morar em Campina Grande. A dupla com seu irmão já estava consolidada, e se apresentavam nas feiras, sítios, fazendas, da cidade e da região. Gravou dois LPs, um com Geraldo Mouzinho, de Mamanguape-PB, e outro com Chico Sena, de Parelhas-RN, ambos pela gravadora Cactus, do Recife-PE. Junto com seu irmão Dedé, se apresentavam frequentemente num programa de repentistas e emboladores na Rádio Caturité, de Campina Grande. Cantou com muitos emboladores ao longo da carreira: “mais de 40”. Criador de muitos trabalhos, passou a escrever folhetos de cordel com suas emboladas e “causos”. Depois que Dedé morreu, e que ficou mais velho, deixou de cantar as emboladas com seus colegas; passou a vender os folhetos de cordel (seus e de outros) e ervas medicinais na feira de Campina Grande, e a cantar com seu ganzá para atrair os compradores, ou quando lhe pedem.
- **Zezinho da Borborema** (José Cosmo Ferreira) – Nasceu em 20 de fevereiro de 1960 (no documento consta 20/01/1958; o pai registrou errado), em Timbaúba-PE; mora em Guarabira-PB. Em Pernambuco, trabalhava no “eito” (na roça, na agricultura), mas já tinha vontade de cantar embolada. Desde pequeno que “já tinha essa ideia de cantar”. Seu primeiro instrumento foi um realejo, depois uma sanfona; quando “deu fim” à sanfona, passou para o pandeiro, aí foi quando começou na embolada pra valer. Como inspiração, teve exemplos na família, além dos emboladores que via nas feiras. Seu avô “cantava de viola”, tinha um tio que também “cantava de viola”, tinha um outro tio que “cantava de ganzá”. E começou a cantar emboladas mesmo ainda trabalhando na roça. Começou a andar com os emboladores, e com o apoio deles, que muito o incentivaram “dando muitas dicas”, foi adquirindo segurança e se firmando. Os primeiros emboladores com

quem cantou foram Antônio Caju e Barra Mansa, ambos de Timbaúba-PE; chegava nas feiras dessa cidade e cantava com eles; e depois fazendo as cantorias nos sítios e fazendas. Mas tem cantado com muitos desde então: Curió de Bela Rosa, Lindalva, entre outros. Em 1992 passou a morar em Guarabira-PB. Lá, tem um programa de cantoria e emboladores na Rádio Rural da cidade. Gravou dois CDs, um com Curió, outro com Cachimbinho.

- **Curió de Bela Rosa** (Armando Avelino Menezes) – Nasceu em 8 de abril de 1965, na Fazenda Bela Rosa, Pedras de Fogo-PB; mora no mesmo local. Quando era criança já gostava de embolada, e não perdia uma feira, no dia de segunda-feira, na sua cidade; era lá que se reuniam muitos emboladores das cidades vizinhas, da Paraíba e de Pernambuco. Ele observava e ficava lá, “nos pé dos camarada”, com “aquela vontade de cantar também”. Até que chegou o “dia de comprar um pandeiro” e começar a cantar; isso foi com 13 anos de idade. O primeiro embolador com quem cantou, e lhe deu chance, foi Zizi Gavião, de Timbaúba-PE, que já era profissional; os dois cantavam juntos quando Zizi ia para Pedras de Fogo, e algumas vezes quando o levava para cantar em cidades da região. Depois passou a cantar com diversos emboladores. Morou um tempo em Guarabira-PB, onde cantou com Zezinho da Borborema. Depois retornou para sua cidade, e passou a cantar mais com Barra Mansa, de Timbaúba, com Lavandeira do Norte e com Lindalva. Cantou durante uns três anos com Geraldo Mouzinho. Tem um programa de embolada na Rádio da cidade de Itabaiana-PB. Gravou alguns CDs, de forma independente, fazendo as gravações num estúdio na cidade de Timbaúba; um deles com Zezinho da Borborema.

- **Lindalva** (Lindalva Dantas Lucena) – Nasceu em 3 de junho de 1950, na cidade de Macaíba-RN. Mora no distrito de Várzea Nova, que faz parte do município de Santa Rita-PB. Começou na embolada aos nove anos de idade, influenciada principalmente por seu pai, que era embolador, e já tinha sido repentista; mas, também, foi influenciada pelos emboladores que ouvia todo dia, no rádio, logo ao amanhecer, num programa de repentistas e emboladores da Rádio Caturité, de Currais Novos-RN. Acompanhava seu pai sempre que ele ia cantar, nas feiras ou casas de família. Com ele “foi pegando o gosto”, “foi pegando ritmo”, e em pouco tempo já estava cantando emboladas com o pandeiro que ele lhe comprou. Com o pandeiro também passou a tocar forró e ganhar um dinheiro com isso; tocava em

todo forró da região; “todo mundo queria ver uma mulher tocando pandeiro no forró”. Após o falecimento do seu pai, passou a cantar emboladas com sua irmã mais velha, Terezinha, que já cantava embolada; fizeram, então, “uma dupla de mulher emboladeira”. Depois de uns 10 anos sua irmã foi morar no Rio de Janeiro, e ela ficou em Natal-RN, passando a trabalhar como camelô, período em que quase deixou de cantar. Em 1978 foi para o Rio de Janeiro morar com sua irmã, e retomaram a dupla, passando a se apresentar nas praças da cidade, mas, principalmente na feira de São Cristóvão. Nesse período no Rio, a dupla se apresentou em diversos programas de televisão, divulgando seu trabalho. Com Terezinha, gravou dois CDs. Depois, por volta de 2001, retornou para o nordeste, vindo morar na Paraíba. Passou, então, a fazer dupla com seu colega embolador, com quem já tinha cantado no Rio de Janeiro, Lavandeira do Norte; com ele gravou um CD. Tem cantado também com outros emboladores da região, como Curió de Bela Rosa e Barra Mansa.

- **Lavandeira do Norte** (José Maria Gomes de Arruda) – Nasceu em 19 de março de 1966, em Natuba-PB; mora em Ingá-PB. Começou a cantar com uns 12 anos de idade. Nessa fase, ainda criança, ia para as cantorias e ficava observando os emboladores mais antigos; foi descobrindo daí a sua paixão pela embolada e seu “dom” para cantar e tocar pandeiro. De vez em quando deixavam que ele cantasse “um pouquinho”; e, assim, foi “desarnando na carreira”. Começou, mesmo, a cantar com seu irmão, Cardeal, que era embolador (ele depois passou a ser violeiro, pois achou a embolada muito pesada). Depois foi cantando com outros emboladores, e fez dupla com um rapaz que começou na embolada na época dele, Xexeu, de Carpina-PE. Em seguida foi para o Rio de Janeiro, onde moravam uns irmãos; e foi para trabalhar, não foi para cantar. Mas lá conheceu as emboladoras Lindalva e Terezinha, na feira de São Cristóvão, em 1985. Então Lindalva lhe disse: “Você num vai trabalhar, você vai cantar” com a gente aqui; e cantou com elas por mais ou menos quatro anos. Viajou muito com elas pelos estados do Sudeste e Sul do Brasil. Depois, em 1989, voltou para o Nordeste, mas foi morar em Timbaúba-PE, onde fez dupla com o embolador Barra Mansa durante uns cinco anos. Em seguida, voltou para sua cidade, Ingá. Passou a “cantar com um, cantar com outro”; disse que está muito difícil formar uma dupla fixa. Mas tem

cantado mais com Lindalva, que veio morar em Santa Rita-PB, próximo de João Pessoa.

- **Zezinho Batista** (Zé Batista; José Batista) (José Barbosa do Nascimento) – Nasceu em 19 de junho de 1956, em Alagoa Grande-PB; mora em Mamanguape-PB. É filho do embolador Manoel Batista, nascido em 1917, em Alagoa Grande-PB, e pai do embolador Carlos Batista. Começou na embolada com 16 anos de idade, mas desde pequeno que já brincava de cantar. Seu pai foi o grande exemplo, e que lhe deu algumas orientações; mas foi lhe observando, e fazendo como ele fazia que descobriu que tinha o “dom” para a embolada. No começo ainda “balançou” o ganzá, porque seu pai cantava com o ganzá, mas não gostava, “achava ruim”; e logo os dois passaram a cantar com o pandeiro, seguindo o exemplo de Cachimbinho e Geraldo Mouzinho. Mas não foi com seu pai que começou a cantar, foi com o embolador Avelino Pedro; ainda cataram juntos uns cinco anos. Só depois passou a cantar com seu pai; formaram uma dupla por 28 anos, até sua morte. Depois que o seu pai faleceu, formou uma dupla com seu filho, Carlos Batista. Já cantou e canta com muitos emboladores, como Chico Sena, de Parelhas-RN, já falecido, Cachimbinho, Geraldo Mouzinho, Zezinho da Borborema, Curió de Bela Rosa, Lavandeira do Norte, entre outros, mas é com seu filho que se apresenta mais constantemente. Ao longo da carreira, sempre manteve uma atividade paralela: os programas de rádio, principalmente com seu pai; já foram cerca de 28 programas em emissoras de rádio de várias cidades do estado e estados vizinhos; nestes programas, apresentava os trabalhos de repentistas e emboladores. Gravou dois LPs com seu pai: um em 1976, *Cocos e emboladas*, e outro em 1981, *Desafio malcriado*, pela gravadora Itamaraty. Gravou, também, três CDs com seu filho, Carlos Batista.
- **Carlos Batista** (Carlos Batista do Nascimento) – Nasceu em junho de 1978; mora em Mamanguape-PB. É filho do embolador Zezinho Batista, e neto do embolador Manoel Batista. Começou na embolada observando seu pai e seu avô nas cantorias; foi tomando gosto e descobrindo o que queria fazer. Nunca cantou com seu avô; mas praticava com seu pai, que o apoiava. Depois da morte de seu avô, formou uma dupla com seu pai e passou a cantar com ele pelas feiras e sítios da região. Canta os trabalhos de seu pai e de seu avô, mas gosta mesmo é de

improvisar. Já cantou com diversos emboladores, como Lindalva e Lavandeira do Norte, entre outros.

- **Lua Nova** (João Vital da Silva) – Nasceu em 11 de novembro de 1956, na cidade de Cortês-PE (mas foi criado em Bezerros-PE); morava em Campina Grande há algum tempo, e na época da entrevista. Canta emboladas desde os 21 anos de idade. Descobriu o gosto e o “dom” para a embolada quando ia para Caruaru e ficava observando os emboladores Golado e Azulão cantando na feira. A partir daí viu que teria condições de ser um embolador e “viver da profissão”. Foi pegando experiência e se desenvolvendo na arte do improviso. Sempre cantou tocando pandeiro; seu primeiro instrumento foi um pandeiro pequenininho que ganhou do irmão. Sempre trabalhou e trabalha como pedreiro, mas foi numa onda de desemprego, já morando em Recife-PE, que resolveu abraçar a embolada como profissão, cantando no Mercado São José. Nesse período abandonou a atividade de pedreiro. Tem cantado com alguns emboladores, mas tem feito umas apresentações mais regularmente com Lavandeira do Norte, que vai sempre à Campina Grande; tem cantado com ele nas feiras e em sítios. Tem criado muitos trabalhos; gosta de cantar os seus, mas também os dos outros.

Alem desses emboladores, materiais produzidos por diversos praticantes da embolada constituíram peças fundamentais para o universo da pesquisa. Nesse sentido, o processo de investigação abrangeu também discos de vinil, CDs, DVDs e outros documentos sonoros e audiovisuais que possuem registros da embolada no estado. Esse material foi levantado, coletado e analisado a partir de diferentes referenciais obtidos ao longo da pesquisa, sendo o mais importante deles os depoimentos e referências fornecidos pelos próprios emboladores.

1.4.2 Instrumentos de coleta de dados

1.4.2.1 Pesquisa bibliográfica

A pesquisa bibliográfica abrangeu diferentes áreas de conhecimento, tais como etnomusicologia, antropologia, educação musical, entre outras, que, direta ou indiretamente, tratam do tema estudado. A pesquisa contemplou tanto estudos e produções bibliográficas já consolidados como “clássicos” do campo da etnomusicologia e afins, quanto pesquisas e publicações mais atuais de estudos que, de maneira específica e contextualizada com cada

realidade investigada, puderam fornecer um panorama conceitual, metodológico e reflexivo acerca das distintas dimensões relacionadas ao universo deste estudo. Esse instrumento de coleta foi fundamental para estabelecermos um referencial teórico, analítico e comparativo de grande relevância para alcançarmos os objetivos do trabalho.

1.4.2.2 Pesquisa sonoro-documental

Essa etapa foi fundamental para a descoberta de um amplo conjunto de documentos sonoros que, de diferentes formas, continham informações sobre a embolada. A fim de evidenciar a natureza dos diversos documentos sonoros contemplados ao longo da pesquisa, apresento, a seguir, especificações mais detalhadas acerca de cada um deles.

1.4.2.2.1 *Discos de vinil (LPs)*

Um dos momentos mais destacados de consolidação da embolada e de sua projeção no cenário nacional se deu nas décadas de 1970 e 1980, período em que diversos emboladores, entre eles alguns da Paraíba, puderam registrar seus trabalhos em discos de vinil (LPs), em gravadoras que dominavam o cenário da produção musical no país. Os discos de vinil propiciaram também a circulação das emboladas pelo circuito radiofônico, lugar de extrema relevância para a circulação de música no Brasil, desde pelo menos a década de 1930.

Esses registros, raros de serem encontrados nos dias de hoje, forneceram um acervo fundamental para a construção deste trabalho, sendo base importante para as análises realizadas no capítulo 4 desta tese. Os discos utilizados no processo de pesquisa foram obtidos em diferentes lugares e com distintos sujeitos, mas a grande maioria deles foi encontrada com os próprios emboladores, nos seus acervos pessoais ou em acervos de parentes e amigos. Mas também alguns desses registros foram conseguidos em bibliotecas, sebos, feiras populares ou lojas de antiguidades nas cidades de João Pessoa, Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro.

1.4.2.2.2 *CDs*

Os CDs na atualidade representam a principal forma de registro e de circulação da embolada, sendo um suporte largamente utilizados pelos emboladores da Paraíba. Com a facilidade do registro, os emboladores criaram uma espécie de mercado paralelo de produção de CDs, tendo nas suas cidades, diversos locais que tornam qualquer gravação realizada em um CD.

Esses documentos sonoros puderam ser adquiridos em diversos lugares, considerando que há uma quantidade significativa de emboladores que utilizam esses recursos. No entanto, a grande maioria dos CDs utilizados nas análises desta tese também foram obtidos junto aos embolares, já que eles são eles os principais responsáveis pela venda e circulação dos materiais que produzem.

1.4.2.2.3 Gravações em acervos diversos

Além das gravações em documentos disponibilizados ao público, como os discos de vinil e os CDs, há registros de emboladas e emboladores em acervos sonoros que não são acessíveis ao público em geral, mas que configuram importantes fontes sobre a música dessa manifestação. Durante o processo de pesquisa coletei gravações em fita K7, em arquivos áudio digitais de gravações realizadas a partir reproduções radiofônicas, em mídias e arquivos diversos com materiais produzidos por pesquisadores em campo, entre outros.

Esses documentos sonoros também foram fundamentais para o processo de pesquisa já que permitiram ampliar o escopo de emboladas e emboladores contemplados nas outras formas de registro sonoro. Esse tipo de material contempla uma ampla gama de sujeitos, abrangendo, inclusive, aqueles que não gravaram em registros direcionados para o público. Esses materiais possibilitaram, sobretudo, a análise dos elementos estruturais da performance da embolada que estão apresentados detalhadamente no capítulo 4 desta tese.

1.4.2.3 Observação participante

A observação participante, segundo as perspectivas atuais da área, pode ser realizada como maior ou menor grau de participação e observação, dependendo da realidade do contexto investigado e dos objetivos do estudo realizado. Dessa forma, no caso específico da pesquisa que realizei, a observação participante foi restrita a uma participação focada na observação externa como ouvinte das atividades e práticas realizadas.

1.4.2.4 Gravações de áudio

Além das gravações coletadas no trabalho de pesquisa sonoro-documental, durante o trabalho de campo produzi diversas gravações de performances ao vivo e, também, de demonstrações dos emboladores realizadas durante as entrevistas. As gravações realizadas tiveram finalidades distintas e preencheram importantes lacunas no processo de compreensão da performance musical da embolada.

1.4.2.5 Registros fotográficos

As fotografias produzidas em campo forneceram um importante material visual etnográfico, favorecendo a análise e, principalmente, a ilustração do texto, com seré possível verificar no capítulo 4 da tese. A partir dessa etnográfica visual, foi possível apresentar ao longo do estudo personagens importantes que configuram a cena da embolada na atualidade, bem como evidenciar a identidade imagética de produtos gerados pelos emboladores nesse contexto.

Durante a pesquisa foram produzidas fotografias com diferentes finalidades, ora visando captar elementos importantes para a análise da performance e de outros aspectos fundamentais da manifestação, ora visando captar detalhes imprescindíveis de serem ilustrados durante a produção do texto.

1.4.2.6 Realização de entrevistas

As entrevistas foram realizadas com os emboladores atuantes na cena musical da Paraíba ao longo das últimas décadas e forneceram importantes informações acerca da trajetória musical desses sujeitos e das suas relações com o universo da embolada. Ao todo foram entrevistados 10 emboladores, sendo eles: Cachimbinho, Geraldo Mouzinho, Toinho da Mulatinha, Curió de Bela Rosa, Zezinho da Borborema, Lindalva, Lavandeira do Norte, Zezinho Batista, Carlos Batista e Lua Nova.

Considerando as especificidades do trabalho, optei pela entrevista semiestruturada, considerando que assim podia, a partir de um conjunto sistemático de questões previamente estabelecidas, construir um diálogo organizado e coerente com os emboladores, estando, ao mesmo tempo, aberto a novas questões que emergissem a partir dos seus discursos. As entrevistas foram todas registradas em gravador digital de áudio, a fim de facilitar o processo de transcrição e análise realizado posteriormente.

1.4.3 Instrumentos de organização e análise dos dados

1.4.3.1 O referencial teórico

A partir da pesquisa bibliográfica foi constituído um referencial teórico que pudesse alicerçar o processo de leitura dos dados, bem como elucidar os conceitos e as definições teóricas que embasaram a realização do estudo e a discussão geral efetivada ao longo da tese. O referencial definido e utilizado na tese está transversalizado ao longo de todo o trabalho,

mas mais fundamentalmente no capítulo 2, que se atém a explicitar os conceitos de performance musical e as singularidades que constituem o estudo de tal fenômeno.

A definição do referencial teórico foi constituída no diálogo com a realidade empírica, trazendo para o trabalho as discussões teóricas que, de fato, estivessem relacionadas com o universo da embolada. Exceto o conceito de performance, que exigiu um trabalho mais abrangente, com o intuito de possibilitar o entendimento das principais vertentes que constituem esse tipo de estudo, até chegar às singularidades e escolhas que marcaram as definições para esta pesquisa, os demais conceitos estão inseridos de forma pontual no texto, elucidando as questões específicas discutidas e analisadas na tese.

1.4.3.2 Edição das gravações de áudio

Um processo importante na etapa de organização dos dados foi o procedimento de edição e seleção das diversas gravações de áudio realizadas no campo. De certa forma, a edição das gravações já implicou algum tipo de análise, considerando que a seleção e definição dos critérios para editar as gravações implicavam em escolher, a partir dos objetivos do trabalho, quais músicas e trechos musicais fariam parte do universo do trabalho.

As edições selecionaram música e elementos musicais a serem transcritos e possibilitaram a sistematização de exemplos de áudio representativos do universo da embolada na Paraíba. Esses materiais estão apresentados no trabalho em diálogo com os textos produzidos sobre as dimensões da performance musical, possibilitando uma compreensão mais precisa e “real” de tal fenômeno na embolada, haja vista que o exemplo sonoro é, evidentemente, mais representativo do que um exemplo visual dos aspectos estético-estruturais da música.

1.4.3.3 Transcrições musicais

Assim como as transcrições verbais, a representação da música em um padrão escrito apresenta muitos problemas que demonstram as limitações dessa ferramenta. Todavia, tais limitações não tiram a sua importância para o processo analítico e descritivo do estudo etnomusicológico realizado neste trabalho. A transcrição musical, nos padrões tradicionais da escrita ocidental, é uma forma quantitativa de representação da música que permite abordagens significativas do fenômeno estético-estrutural, apesar da consciência que temos hoje de que tal procedimento é limitado frente à complexidade e abrangência do fenômeno musical.

Acreditamos que as perspectivas de Ellingson (1992), apesar de definidas pelo autor na década de 1990, ainda são demasiadas pertinentes para os dias de hoje, pois, como define o etnomusicólogo, a transcrição musical tem sido considerada, ao longo do tempo, ferramenta fundamental para a metodologia dos estudos etnomusicológicos. Para o autor esse “método” apresenta objetivamente dados quantificáveis e analisáveis que fornecem para determinados estudos da etnomusicologia importantes referenciais científicos.

No processo de transcrição musical realizado neste trabalho buscou-se aplicar categorias estruturais bastante conhecidas no meio musical acadêmico, considerando que elas eram aplicáveis às perspectivas do estudo realizado no universo da embolada. Através da métrica rítmica e dos intervalos melódicos estabelecidos pela notação “ocidental”, foi possível quantificar elementos da performance dos emboladores, de acordo com a intenção de registro, análise e apresentação do fenômeno ao longo do trabalho.

Como em grande parte das culturas musicais, os eventos performáticos da embolada, durante as performances, acontecem livremente no tempo e, consequentemente, não seguem a lógica determinada pela métrica musical “ocidental”. No entanto, esse suporte quantitativo, como base para o registro dos eventos musicais, permite à pesquisa etnomusicológica o entendimento e a tradução de aspectos de um fenômeno musical, com códigos distintos, para a nossa linguagem. Dessa forma, foi possível, então, através da exatidão de aspectos das transcrições quantitativas, caracterizar particularidades da performance musical dos emboladores, obtendo compreensão significativa de singularidades dessa música que, associadas aos demais conhecimentos do contexto cultural, possibilitaram uma reflexão sistemática da prática musical investigada.

1.4.3.3.1 A escolha dos elementos

A transcrição focou aspectos essenciais da performance musical, ilustrando detalhes dos instrumentos musicais de acompanhamento, do ritmo, da composição do repertório, das letras, da estruturação dos versos, do canto, da melodia e da performance. Os elementos escolhidos para a transcrição foram aqueles que puderam fornecer detalhes da estrutura “fundamental” que caracteriza a embolada enquanto gênero musical. As configurações rítmicas e as emboladas transcritas representam um repertório em geral compartilhado pelos emboladores do estado. Assim, a apresentação de cada música ao longo do texto, possibilitando a análise e a exemplificação dos detalhes estético-estruturais, constituiu uma totalidade representativa de repertórios que constituem o contexto atual da

manifestação.

1.4.3.3.2 As finalidades das transcrições

As transcrições visaram evidenciar graficamente elementos estético-sonoros representativos do fenômeno musical embolada, evidenciando características que compõem os elementos rítmicos, melódicos e linguísticos do fenômeno musical. Essa ferramenta também foi fundamental para as bases analíticas da performance musical ao longo do texto, inserindo recortes significativos da expressão musical no corpo do trabalho. Além disso, as transcrições puderam registrar o repertório fundamental dessa manifestação atualmente, construindo um importante conjunto de dados sobre o fenômeno musical.

Tendo em vista que o trabalho se apresenta como uma tradução da embolada para um código representativo-musical de escrita sistematizada, segundo padrões da música “ocidental”, utilizei fundamentalmente as bases teóricas (gramaticais) desse tipo de registro, entendendo que, assim, seria possível fornecer detalhes musicais da expressão, transcritos em uma linguagem que, de certa forma, é comum a grande parte dos estudiosos da música.

1.4.3.4 Transcrição das entrevistas e análise do discurso

A transcrição das entrevistas foi uma etapa do estudo que exigiu muito trabalho e o cuidado necessário para selecionar, com o rigor devido, o que deveria ser descrito, bem como realizar adequadamente a transcrição de acordo com os objetivos do trabalho e os princípios éticos assumidos no trabalho de campo. Foram realizadas transcrições de todas as entrevistas realizadas, mas descartadas sobras e depoimentos que não tinha qualquer relação com a pesquisa. A partir das transcrições e da organização devida das informações dei prosseguimento ao trabalho com a análise do discurso dos emboladores.

A compreensão do discurso verbal exigiu interpretações que levaram em consideração não só a fala, mas uma gama de outros significados que a contextualizam culturalmente. Com base em perspectivas da análise do discurso, as práticas discursivas, da mesma forma que as práticas sociais, podem ser compreendidas como fenômenos que envolvem o saber, o poder e os sujeitos, ora organizando relações mais amplas com o universo cultural, ora construindo formas discursivas específicas para situações localizadas (LUCENA; OLIVEIRA; BARBOSA, 2004, p. 37). Sendo um veículo essencialmente vinculado ao sistema social, o discurso, a partir da sua utilização, determina objetos, enunciados, conceitos e temas relacionados ao contexto que o caracteriza. Essa expressão

tem, então, forma e poder estabelecidos pela sociedade que a utiliza, tendo em vista que, segundo Barthes (1997, p. 10) o poder está inserido em todo e qualquer discurso, dando a essa prática uma forte dimensão dentro de diferentes situações, momentos e lugares.

Por essa ótica, as práticas discursivas, estabelecidas durante as entrevistas deste estudo, foram analisadas segundo a perspectiva de que elas não são simplesmente modos de produção do discurso, mas sim, representações que refletem conceitos, comportamentos, processos, técnicas e formas diversificadas de expressões do sistema cultural que as cria, as impõem, as mantém e as pratica. Nesse sentido, os depoimentos dos emboladores, foram interpretados a partir da contextualização da fala com as situações, os momentos e as finalidades que cercavam o universo focado nas entrevistas.

A interpretação das falas e das nuances que as configuram foi desenvolvida de forma relacionada aos demais conhecimentos adquiridos sobre a embolada e seus praticantes em seus diferentes contextos culturais. É preciso reconhecer que tal trabalho foi realizado com a consciência de que qualquer processo interpretativo está sujeito a distorções e equívocos que, por mais que sejam ponderados e evitados pelo pesquisador, fazem parte dos limites da percepção humana. Assim, estamos imersos nas subjetividades da linguagem e, consequentemente, “a seus equívocos, sua opacidade [...]. Não temos como não interpretar” (ORLANDI, 2002, p. 9). Como destaca o autor, não é possível uma consciência de todos os sentidos que estão representados em um processo comunicacional, ainda mais considerando um fenômeno complexo e subjetivo como a música. Essa percepção é importante para assumirmos uma posição menos “ingênua” na análise da linguagem e, consequentemente, na busca dos entendimentos necessários para a compreensão da prática discursiva em uma cultura. Essa perspectiva conduziu meu olhar na análise dos discursos que estão apresentados nesta tese.

1.4.3.5 A escrita etnográfica

A partir da interpretação e da consequente compreensão do que era dito e expressado, a escrita etnográfica passou a ser importante ferramenta de registro, sendo também uma fonte fundamental para as análises e para a inserção, no trabalho, das citações textuais do próprio discurso dos emboladores. Consciente das inúmeras discussões e problemáticas que permeiam o trabalho etnográfico, optei pelo registro textual da fala dos entrevistados, grafando, na medida do possível, suas particularidades linguísticas e preservando, assim, características das suas formas discursivas de expressão.

Apesar de existir críticas sobre esse tipo de registro, como também existem a outras possibilidades empregadas na prática etnográfica, entendo que o zelo em preservar palavras e expressões singulares do mundo das pessoas que as produzem, dão ao trabalho uma legitimidade que indica, pelo menos, a busca de registros contextualizados com a realidade do universo estudado. Assim, foram extraídos dos discursos, palavras, sílabas, repetições e outros excessos que não interferiam na apresentação da informação transcrita, e que, pelo contrário, dificultavam a compreensão da tradução da fala para o texto. Nas transcrições dos relatos orais foram evidenciados os saberes compartilhados pelos emboladores, expressados de acordo com as suas formas particulares de estruturação da linguagem.

Sem a pretensão de achar que o processo etnográfico conseguiu traduzir o fenômeno da linguagem com todos os seus meandros, entendendo os problemas de pontuação, de conotação verbal e de outros fatores que implicam a partir da transformação de um discurso verbal em uma representação textual, estou convicto que foi possível traduzir, analisar e interpretar a ideia central que constitui cada citação apresentada no corpo do trabalho.

1.4.3.6 Apresentação dos resultados

Por fim, estruturei esta tese com o objetivo de apresentar, de forma sistemática e coerente, as principais descobertas consolidadas ao longo da pesquisa. Tomei como base as concepções e definições estruturais da área, bem como o Manual de estilo acadêmico, de Nídia Lubisco e Sônia Vieira (2013), utilizado pelo Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) para normalização de suas dissertações e teses, e os documentos normativos da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) – NBR 10520 (2002a), NBR 14724 (2011), NBR 6023 (2002b), NBR 6024 (2012a), NBR 6027 (2012b), NBR 6028 (2003)¹⁶ – que estabelecem critérios sistemáticos para a elaboração de trabalhos científicos no Brasil.

Assim, nos capítulos seguintes apresentamos os principais resultados da pesquisa, discutindo e analisando de forma sistemática as diversificadas informações que emergiram a partir da investigação realizada, tendo como base a realidade do estudo, as dimensões da área de etnomusicologia e os princípios gerais que alicerçam um trabalho científico dessa natureza na atualidade.

¹⁶ Para ter acesso à lista detalhada das Normas da ABNT, com os seus respectivos títulos e objetivos, ver: Lubisco e Vieira (2013) e Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) (2016).

CAPÍTULO 2

PERFORMANCE MUSICAL: PERSPECTIVAS EPISTEMOLÓGICAS PARA A INTERPRETAÇÃO DO UNIVERSO DA EMBOLADA

Buscar o entendimento da música como um fenômeno cultural tecido entre os fios da complexa e diversificada teia de significados que compõem a cultura¹⁷, possibilitou à etnomusicologia evidenciar o fenômeno musical como uma rica e significativa expressão humana. Expressão essa que transcende as dimensões sonoras para compor vivências, crenças, valores e significados que permeiam a vida e a sociedade. Mesmo reconhecendo a trajetória de pesquisa em música já consolidada desde a musicologia alemã do século XIX, é importante inferir que a etnomusicologia possibilitou a ampliação das perspectivas do estudo da música e do próprio conceito de tal fenômeno, evidenciando que a expressão musical é algo que se constitui na cultura e, também, como cultura e é dentro dessa perspectiva que tal aspecto deve ser estudando e compreendido (MERRIAM, 1964; NETTL, 2005).

A concepção de John Blacking, de que “fazer música é um tipo especial de ação social que pode ter consequências importantes para outros tipos de ações sociais”¹⁸ (BLACKING, 1995b, p. 223, tradução minha), é hoje compartilhada por diversos estudos da etnomusicologia e compõem uma premissa fundamental que, a partir da década de 1980, se tornou base para a orientação de estudos de performance musical no âmbito da produção etnomusicológica; voltarei a esse aspecto mais adiante. Essa ótica reforça o argumento de que uma prática musical tem, em sua constituição, aspectos que transcendem a música em suas dimensões estruturais, fazendo dela, sobretudo, um corpo sonoro que congrega aspectos compartilhados pelos seus praticantes nas distintas experiências culturais que constroem em seus sistemas sociais.

Nessa direção, a relação intensa da música com a cultura faz com que as práticas musicais ocupem, nos diferentes lugares em que elas ocorrem, uma importante dimensão física e simbólica. Dimensão essa relacionada aos diferentes espaços, usos e funções que particularizam o fenômeno musical de acordo com as especificidades do universo sociocultural que o rodeia (BLACKING, 1995a; HOOD, 1971; NETTL, 2005; NETTL et al, 1997; MERRIAM, 1964; MYERS, 1992).

¹⁷ Utilizo aqui perspectivas conceituais de Clifford Geertz (1973) sobre cultura, trabalhadas no seu conhecido livro *The interpretation of culture: selected essays*.

¹⁸ “Music” making is a special kind of social action which can have important consequences for other kinds of social action.

A recorrência da música como prática social, dentro das diversificadas formas de caracterização dessa manifestação humana, permite conceber tal fenômeno, conforme proposto por diversos autores (TURINO, 2008a; NETTL, 2005; NETTL et al, 1997), como um “universal” humano-social, no sentido que não se tem registro de qualquer cultura sem recorrência de manifestações musicais, certamente no escopo do conceito de música no âmbito da etnomusicologia. No entanto, tal universalidade se limita à recorrência de práticas musicais, haja vista que as linguagens musicais, ao contrário da ideia de “linguagem universal”, são demasiadamente singulares, considerando que, nessa perspectiva, cada “cultura tem formas particulares de elaborar, transmitir e compreender a sua própria música, (des)organizando, idiossincraticamente, os aspectos que a constituem (QUEIROZ, 2004, p. 101).

Ruth Finnegan, em seu estudo publicado no livro *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town* (1989), dá grande ênfase à diversificação de “mundos” musicais que marcam as culturas do mundo, tendo como base a realidade singular que contempla no seu trabalho. Para a autora, a referida diversificação está relacionada a marcas que tecem as relações das pessoas com a música, portanto marcas estabelecidas por linhas invisíveis que não são necessariamente definidas por universos e territórios geográficos. Esses mundos, na concepção da autora mencionada, podem ser distintos dentro de um mesmo território, de uma mesma sociedade e/ou até dentro de um mesmo grupo. Nas palavras de Finnegan:

[são mundos] que se distinguem não apenas por seus diferentes estilos musicais, mas também por outras convenções sociais: as pessoas que tomam parte deles, seus valores, suas compreensões e práticas compartilhadas, modos de produção e distribuição, e a organização social de suas atividades musicais coletivas¹⁹ (1989, p. 31, tradução minha).

Nessa perspectiva, este trabalho considerou o mundo da embolada como um desses universos demarcados por marcas simbólicas e estéticas demasiadamente singulares e, mesmo estando dentro do amplo e, de alguma forma, conhecido universo da cultura popular do Nordeste, foi preciso compreendê-lo pelos seus “estilos diferentes” e também pelas demais “convenções sociais” que o caracterizam. Assim, a análise e a compreensão da embolada implica a interpretação ampla do contexto cultural que caracteriza tal manifestação, considerando que a música nesse universo expressa sonoramente um conjunto complexo de relações e interações que compõem a embolada como expressão humana. Sob essa ótica, o

¹⁹ They were distinguishable not just by their differing musical styles but also by other social conventions: in the people who took part, their values, their shared understandings and practices, modes of production and distribution, and the social organization of their collective musical activities.

conceito de performance musical, como tem sido entendido em vertentes contemporâneas da etnomusicologia, fornece bases importantes para a leitura analítica da embolada, abrangendo de forma integrada tanto o ato performático quanto as múltiplas faces que constituem o universo cultural dessa prática musical. Com efeito, este capítulo, de natureza fundamentalmente teórica, discute o conceito de performance musical a partir de referenciais teóricos relacionados aos estudos da performance em geral e ao estudo da performance musical de forma mais específica para, munido desse esteio teórico, analisar as dimensões singulares da embolada nos capítulos seguintes.

2.1 PERFORMANCE: CONCEITOS E PERSPECTIVAS

Os estudos da performance, que têm como foco central a compreensão de formas expressivas do ser humano em suas relações sociais, ganharam evidencia como dimensão investigativa a partir da década de 1980. A partir desse período, os estudos da performance conquistam representatividade em diversos campos das ciências humanas, alcançando, inclusive, um importante lugar nas abordagens investigativas da etnomusicologia.

Apesar de ganhar mais ênfase a partir da década de 1980, a construção do campo epistemológico que começa a delinear com mais clareza as dimensões da performance se configura desde, pelo menos, o final da década de 1950 com os estudos de Erving Goffman, valendo destacar a publicação de *The presentation of self in everyday life*, texto publicado originalmente em 1959 (GOFFMAN, 1990). Nas perspectivas do autor, a performance se constitui a partir de qualquer atividade de um indivíduo em momento de interação com um ou mais observadores. Nas palavras do autor,

uma "performance" pode ser definida como toda atividade de um determinado participante em uma dada ocasião que serve para influenciar de alguma forma outros participantes. Tomando um participante específico e sua performance como um ponto de referência básico, podemos nos referir àqueles que contribuem com outras performances como o público, observadores ou coparticipantes²⁰ (GOFFMAN, 1990, p. 15-16, tradução minha).

Essa perspectiva, já trabalhada por Goffman na década de 1950, período também de consolidação da etnomusicologia, infere que um estudo de performance deve considerar não

²⁰ A "performance" may be defined as all the activity of a given participant on a given occasion which serves to influence in any way any of the other participants. Taking a particular participant and his performance as a basic point of reference, we may refer to those who contribute the other performances as the audience, observers, or co-participants.

só a produção de um determinado sujeito no âmbito social, mas também a conjuntura, de pessoas e convenções, que dá sentido cultural à essa prática. Assim, os direcionamentos do autor se relacionam a concepções importantes que são transversais aos estudos sobre música no âmbito da etnomusicologia desde a consolidação da área. Concepções essas que consideram, como já destacado na citação de Finnegam, além das diferentes pessoas que tomam parte das práticas musicais – sejam como executantes, ouvintes ou observadores – os valores, compreensões, compartilhamentos, modos de produzir e distribuir, e a diversas formas de organizar socialmente a música.

Nesse contexto, a partir da segunda metade do século XX diversos estudiosos passam a dar mais ênfase às formas expressivas do ser humano. Tal tendência ganhou maior projeção nas abordagens científicas, principalmente no campo das ciências humanas e foi amplificada com a virada pós-moderna no campo da antropologia, que marcou os anos 1980.

Todo esse movimento é resultante de abordagens investigativas que vinham ganhando consistência desde os anos de 1960, sobretudo no âmbito de universidades norte-americanas, a partir, principalmente, das parcerias entre Richard Schechner, teatrólogo com background antropológico, e Victor Turner, antropólogo que incorporou ao seu trabalho vertentes investigativas e epistemológicas relacionados ao mundo do teatro.

Para Ferreira (2012), a partir da chamada virada antropológica, e da consequente virada performativa, o campo da antropologia passou a pensar para além dos dramas sociais, nas perspectivas delineadas por Turner (TURNER, 2009), incorporando também “o corpo estético, as expressões estéticas de rituais, danças, movimentos, oralidade, vocalidade, estudos de narrativas e etnografias da fala” (FERREIRA, 2012, p. 2). Tal forma de conceber e estudar as formas expressivas têm grande relação com as abordagens etnomusicológicas do fenômeno musical e, por isso, estabelecem diálogos representativos com as perspectivas de estudo da performance musical, principalmente a partir da década de 1980.

A “virada” impactou campos diversificados da ciência na pós-modernidade, exercendo uma influência significativa no redirecionamento de pesquisas e estudos relacionados à expressão humana. Assim, se desenvolveram novos paradigmas em vários campos das ciências, constituindo-se em viradas sociológicas, linguísticas, filosóficas, históricas, artísticas e, certamente, musicais.

A realidade passou a ser percebida como algo construído a partir de uma rede interativa complexa, composta por várias dimensões e com relações simbólicas distintas.

Assim, os chamados “objetos científicos” são concebidos como algo construído a partir de relações entre as pessoas, seus contextos, situações, normas de conduta, concepções individuais e coletivas.

Nesse cenário efervescente de mudanças emergiram e se consolidaram os estudos de performance, marcados, fundamentalmente, por três pressupostos: a) interações com as ciências sociais (principalmente antropologia e sociologia), a filosofia da linguagem e as artes performáticas; b) conexões com campos interdisciplinares mais amplos da teoria crítica contemporânea, como os estudos culturais e pós-coloniais; c) forte tendência interdisciplinar, interagindo campos investigativos múltiplos que englobam dramas sociais, relações de gênero, práticas artísticas locais e globalizadas, espetáculos, identidades nacionais, política, entre outras.

No amplo conjunto de trabalhos que poderiam ser abordados na literatura especializada sobre o tema, destacamos principalmente os estudos de Turner (1996; 2009) e Schechner (1989, 2003, 2006), mas também de autores de intrínseco valor para a delimitação e consolidação da performance como um campo científico de estudo, como Bauman (1984), Briggs (BAUMAN; BRIGGS, 1990), Singer (1959), Austin (1975), Goffman (1990) e Zumthor (2007). Autores que, por diferentes, mas conectadas, perspectives, trazem abordagens epistemológicas (sociológica, antropológica e linguística) e metodológicas (contextuais, comportamentais e estruturais) fundamentais para os estudos da performance.

É preciso destacar que as discussões que apresento aqui foram sistematizadas a partir de um amplo diálogo com o trabalho de Ribeiro (2016). Em sua tese, o autor apresenta um panorama sistemático e profundo dos estudos da performance musical, canalizando as nuances de tal dimensão teórica para a análise de grupos da cultura popular da Grande João Pessoa-PB.

Assim, tendo como base o trabalho de Ribeiro (2016) e as leituras remissivas que emergiram a partir da análise dos estudos do mencionado autor, apresento, nos tópicos seguintes, uma perspectiva histórica, conceitual e epistemológica a partir das orientações sociológicas, linguísticas e antropológicas da performance, concluindo esse capítulo com as dimensões fundamentais que constituem os estudos da performance musical no âmbito da etnomusicologia. Desse modo, discuto sistematicamente bases fundamentais que dão forma aos estudos sobre performance na atualidade e, a partir desse panorama, delineio os pilares que constituem epistemologicamente o olhar lançado sobre a embolada da Paraíba.

2.1.1 Perspectivas sociológicas da performance

A abordagem de cunho sociológico de performance musical tem suas bases iniciais construídas a partir do já citado trabalho de Erving Goffman em sua teoria sobre representação de papéis sociais (GOFFMAN, 1990). Na visão do autor, baseada em um paradigma teatral, toda atividade humana que resulta da interação de um indivíduo com um ou mais observadores é entendida como performance. Sob tal lente, o mundo social é concebido como um palco no qual os sujeitos interagem face a face, desempenhando papéis socialmente preestabelecidos.

As dimensões sociológicas da performance, desenvolvidas a partir de Goffman (1990) se relacionam diretamente às perspectivas de Hymes (1975), focadas na relação entre o performer e a audiência. Para Hymes (1975), tal relação se constitui a partir da interação entre indivíduos em que um sujeito ou grupo assume um papel específico diante de uma comunidade. Nesse contexto, a interação entre performer e audiência são fundamentais para a caracterização da performance. Tal interação, portanto, caracteriza a performance, diferenciando-a do mero comportamento, a partir da “seleção de um ‘front’ (cenário, figurino, gestos, voz, aparência etc.) e o compromisso com a coerência e a organização seletiva do material apresentado, ambos exigidos pela direção da atividade direcionada à comunicação, e não às tarefas de trabalho” (CARLSON, 2010, p. 53).

Essa perspectiva interativa de performance se aliou à corrente do construcionismo social, que ganhou mais ênfase a partir da década de 1960 com as teorias de Berger e Luckmann (1991). Sob o prisma do construcionismo social, a relação entre o ser humano e o mundo social é entendida como dialética, com atuação recíproca de um sobre o outro. A performance nesse universo é definida como um fenômeno dinâmico, constante e interativamente construído, sem seguir qualquer prescrição rígida, seja no âmbito social, cultural ou natural. Tais ideias podem ser também percebidas nos trabalhos de Becker (1982), cuja sociologia da arte compreendia um posicionamento sobre o trabalho artístico e seus produtos como resultantes de atividades coletivas, das estratégias de produção à reprodução e consumo.

Assim, as perspectivas das ações humanas em situações de interação social representam uma noção de performance mais ampla, levando em consideração situações que não estão necessariamente em clara evidência, como em um palco. Entretanto, para que algo seja compreendido como performance é fundamental o compartilhamento de estruturas

básicas de práticas e significados, para definir o processo de contextualização social realizado por cada indivíduo em momentos de interação.

Enfim, uma abordagem sociointerativa da performance leva em consideração as suas dimensões micro e macrossociais, percebendo os indivíduos como capazes de exercer múltiplos papéis e em constante diálogo com os aspectos mais amplos de suas comunidades. Por meio dessa abordagem, uma investigação sobre performance busca compreender como os indivíduos constroem suas relações e práticas performáticas a partir de suas formas de interação social.

2.1.2 A performance sob o olhar da linguagem

As orientações linguísticas sobre performance encontram suas base em campos diversificados, com destaque para as abordagens antropológicas, sociocomunicativas e filosóficas sobre as formas verbais expressivas. Como as abordagens da antropologia linguística e as sociocomunicativas são bastante próximas, com um período de distanciamento entre os anos 1960 e 1970 e uma reaproximação após esse período, elas serão tratadas aqui de forma unificada, sob o termo “sociocomunicativo”, que representa a busca por compreender a realização da vida social através do uso da língua.

O alicerce sociocomunicativo mais difundido é encontrado em um dos trabalhos mais conhecidos de Richard Bauman, *Arte verbal como performance* (BAUMAN, 1984). Assim como outros estudiosos do folclore norte americano, como Abrahams (2011) e Briggs (BAUMAN; BRIGGS, 1990), o Bauman apresenta uma perspectiva focada em culturas expressivas entendidas como tradicionais, buscando compreender a comunicação como algo que tanto se constitui socialmente quanto constrói a sociedade. A partir desse posicionamento, Bauman (1984, 1992) entende que o estudo das formas verbais tem como tarefa descobrir os processos comunicativos a partir dos padrões, funções e significados sociais de suas práticas.

Tomando como base a concepção de performance como um evento comunicativo, Bauman (1984) destaca a dominância de sua função expressiva, tomando como foco os modos como a mensagem é comunicada. Assim, “os estudos desta abordagem dirigem seu interesse para *como* performances são construídas pelos participantes do evento, examinando o evento artístico (a situação de performance) e o ato artístico (a realização do evento por parte do(s) performer(s))” (LANGDON, 2007, p. 9). Tal abordagem compreende as formas de performances como componentes sociais com significativo grau de publicidade, de

valorização e de memorização de repertórios verbais, caracterizando-as como focos de atenção analítica para a etnografia da fala e da antropologia linguística (BAUMAN, 2014).

As abordagens filosóficas encontram seu aporte teórico inicial e fundamental no trabalho de John Langshaw Austin sobre sua teoria dos atos de fala (AUSTIN, 1975). Austin se preocupou com tipos específicos de enunciados verbais, concebidos como performativos, que atuam sobre a realidade, caracterizando-se como algo além de descritores sociais. Assim,

enunciados como ‘Eu vos declaro marido e mulher’, ‘Batizo este navio Rainha Elizabeth II’, ‘Prometo que farei isso logo’, ‘aposto que vai chover amanhã’, para Austin, não descrevem nenhum fato exterior à linguagem; são a ação em si, não havendo distinção entre dizer e fazer, pois proferir tais enunciados é em si agir (BORBA, 2014, p. 461).

As reflexões contemporâneas sobre os atos de fala redirecionam o olhar investigativo dos enunciados performativos para a noção de performatividade de identidades sociais, tendo como fonte mais recorrente as perspectivas da filósofa Judith Butler, que, segundo Borba (2014), desenvolveu sua teoria nas complexas indefinições do que seria um enunciado constatativo ou performativo. Por meio da teoria de Butler (2011, 2013), que tem como principal foco as construções sociais sobre o gênero, enunciados que seriam compreendidos como meros descritivos passariam a ser percebidos também como agentes. Nesta perspectiva, dizer a uma criança que ela “é um menino” se caracteriza como uma ação de inserção do indivíduo em um conjunto de normas sociais ligadas às definições de gênero (BORBA, 2014).

Outra contribuição para as discussões sobre performance no plano das oralidades pode ser encontrada nos trabalhos do medievalista, historiador e linguista Paul Zumthor. Apesar da referência superficial dada a ele em estudos sobre performance, sua noção de comunicação oral, com uma dimensão histórica que é incorporada no processo de performance e recepção (Zumthor, 2007), apresenta uma significativa contribuição para se refletir sobre as dimensões comunicativas da performance. A importância dada por ele igualitariamente ao autor e ao leitor de obras literárias apresenta novas perspectivas para os sistemas literários, nos quais o texto só ganha vida na performance oral e incorporada (PIMENTEL; FARES, 2014).

De tal forma, uma abordagem linguisticamente orientada da performance nos leva a compreendê-la como ato comunicativo de caráter tanto reflexivo quanto generativo. As práticas performativas podem, portanto, ser compreendidas a partir das formas pelas quais os

indivíduos constroem, valorizam, tornam públicas, percebem, recebem e retribuem as ações comunicativas.

2.1.3 As dimensões culturais da performance

Durante o desenvolvimento inicial de uma antropologia interpretativa, que se tornou mais sólida e difundida a partir de Geertz (1973, 2008), os estudos sobre cultura encontram uma relação com a performance nos trabalhos de Milton Singer, que cunhou o termo performance cultural (SINGER, 1959). A partir de uma perspectiva transcultural e comparativa, conforme analisa Camargo (2013), Singer buscou compreender as culturas “através de seus produtos ‘culturais’ em sua profusa diversidade, ou seja, como o homem as elabora, as experimenta, as percebe e se percebe, sua gênese, sua estrutura, suas contradições e seu *vir-a-ser*” (CAMARGO, 2013, p. 1). Assim, a perspectiva de performance como algo mais ou menos claramente definível em tempo e espaço tem se tornado frequente nos estudos que a relacionam com a cultura.

Hymes (1975), a partir de uma perspectiva simbólico-comunicativa, dentro dos estudos do folclore, também contribui para a definição conceitual de performance contrastando-a com as atividades do comportamento e da conduta. Carlson (2010) analisa as definições de Hymes, publicadas na obra *Breakthrough into performance*, e conclui que suas categorias são definidas a partir de relações de pertencimento e especificidade, estando uma categoria dentro da outra. Assim, a categoria do comportamento é mais ampla e engloba todo tipo de ação; a conduta é uma subcategoria, na qual os comportamentos seguem um conjunto de normas culturalmente definidas; e a performance é apresentada como um tipo específico de conduta na qual uma ou mais pessoas assumem uma responsabilidade frente a uma comunidade. A imersão na obra específica de Hymes (1975) evidencia que, nas perspectivas do autor, a especificidade da performance se dá por ser uma conduta compreendida como interpretável, descriptível e repetível.

Segundo Carlson (2010), os posicionamentos de Singer (1959) e Hymes (1975) são representativos de uma perspectiva de performance como uma atividade colocada à parte, enquanto Victor Turner busca compreendê-la a partir de suas ideias sobre liminaridade (TURNER, 2009), como margem ou transição. Assim, como analisa Royce (2004), a obra de Victor Turner apresenta duas mudanças de perspectivas na teoria antropológica, sendo uma a que muda o olhar da estrutura para o processo, e a outra, da competência para a performance,

compreendendo grandes gêneros, como rituais, carnavais, dramas e espetáculos, como “texto no contexto” (ROYCE, 2004).

Turner tornou-se um dos principais representantes de uma perspectiva ritual sobre performance, embasando suas teorias a partir de uma antropologia da experiência, que se desenvolveu para uma antropologia da performance (TURNER, 1988, 1996; TURNER; BRUNER, 1986), exercendo forte influência nos estudos sobre performance baseados em uma antropologia simbólica e comparativa. Turner (1996), ao buscar compreender a dimensão simbólica das experiências humanas em ação, estabeleceu uma abordagem por ele nomeada de simbologia comparativa, que estaria entre a antropologia simbólica e a semiótica. A simbologia comparativa seria, dessa forma, mais limitada do que a semiótica, pois não buscava uma teoria geral de signos e símbolos; e mais ampla do que a antropologia simbólica, por se propor a ir além dos materiais etnográficos, buscando lidar com gêneros simbólicos das sociedades chamadas por ele de avançadas, complexas ou industriais de larga-escala.

Nesse escopo da simbologia comparativa, Turner estabeleceu parte de suas contribuições reflexivas para o trabalho com o ritual e, consequentemente, com performance, traçando dimensões teóricas e metodológicas no que diz respeito aos seus conhecidos temas, como dramas sociais, ritos de passagem, liminaridade e comunitas. Todos esses temas são trabalhados com base na comparação entre as chamadas sociedades tradicionais e as industriais de larga-escala a partir de três variáveis conceituais importantes, a saber: o trabalho, o *play* (jogo ou brincadeira) e o ócio (TURNER, 1996). Cada sociedade teria, então, suas próprias formas de articular tais variáveis, constituindo-se ou como representativa daquelas entendidas como tradicionais ou como complexas de larga-escala.

A perspectiva antropológica da performance, desenvolvida em função das novas configurações da sociedade contemporânea multifacetada, aponta para a necessidade de se compreender e chamar a atenção para elementos marginais, arredios ou liminares, focando os momentos de suspensão da vida cotidiana, tratando, essencialmente, da relação entre cultura, sociedade e práticas performáticas (DAWSEY, 2005, 2006, 2007; LANGDON, 2007). Assim, podemos passar da compreensão sociológica de Goffman (1990), sobre performance como representação de papéis sociais na vida cotidiana, para concebê-la como uma representação dessas representações – como um metateatro da vida, como defendeu Turner (1996) – ou, para além disso, como um elemento ativo na vida social dos performers.

Desse modo, as orientações antropológicas da performance tencionam olhar para as dimensões simbólicas das práticas expressivas da cultura, principalmente em momentos de

suspensão da vida cotidiana, espaços temporais nos quais as sociedades podem evidenciar de forma mais clara suas estruturas e significados.

2.1.4 A performance nas artes

As artes não serviram unicamente como lentes analíticas transpostas para outras áreas, mas também produziram outros olhares sobre si mesmas. As dimensões performáticas influenciaram até mesmo os trabalhos no campo das artes visuais/plásticas, estáticas *a priori* no senso comum, apresentando-nos conceitos e posicionamentos artísticos como o *happening*, *body art*, *body works*, *life art* etc.

As ideias vanguardistas e experimentais dos artistas a partir dos anos 1960 proporcionaram um conjunto de questionamentos e reorientações conceituais, aproximando as artes da vida cotidiana, bem como das suas características modernas, dos seus questionamentos existenciais e das suas múltiplas formas de interação multimidiáticas. Assim, a integração entre as artes, o reconhecimento de suas relações com os contextos sociopolíticos e a busca por explorar novas formas de expressão artística tornaram-se meios de produção de novas perspectivas sobre performance (CARLSON, 2010).

Nesse contexto, destacamos que as influências do teatro sobre as perspectivas inovadoras nas outras artes é bastante presente, o que nos ajuda a compreender porque é maior a produção acadêmica deste campo sobre performance. O teatro apresentou os principais paradigmas analíticos da performance nas teorias desenvolvidas nas fases seminais dos estudos até aqui apresentados. As perspectivas teatrais mais recorrentes na literatura da performance foram produzidas a partir dos trabalhos do teatrólogo Richard Schechner, que se interessou pelo modelo de drama social de Turner, discutindo formas de aproximação com o drama estético e, consequentemente, unindo as perspectivas antropológicas aos estudos do teatro, visando compreender, principalmente, as relações entre audiência e performer. Silva (2005) destaca o empenho de Schechner em demonstrar que entre ritual e teatro não há distinções, unificando-os sob o conceito de performance. Assim, os paradigmas do teatro auxiliaram também o desenvolvimento de uma antropologia das formas expressivas, ligando ritual, performance e drama. No *continuum* entre teatro e ritual ou entre drama estético e drama ritual, as teorias de Turner (1988, 1996; 2009) e de Schechner (1989, 1995, 2003, 2006; 2013) colaboram para a construção de uma ideia de performance que vai além da representação de papéis sociais.

2.2 OS ESTUDOS DA PERFORMANCE E AS PERSPECTIVAS DA ETNOMUSICOLOGIA: AFUNILANDO AS BASES EPISTEMOLÓGICAS PARA A INTERPRETAÇÃO DA EMBOLADA

O campo da performance hoje, independente da área de conhecimento que o aborda, é constituído por um conjunto de temas transversais, emergentes e interdisciplinares que dão ênfase a questões como dramas sociais, relações de gênero, práticas artísticas locais e globalizadas, espetáculos, identidades nacionais, política etc. Os estudos relacionados a essa perspectiva têm grande relação com a teoria crítica contemporânea, como os estudos culturais e pós-coloniais. Esse panorama tem também influenciado os estudos da performance no âmbito da etnomusicologia que, como já mencionado neste trabalho, é cada vez mais plural e abrangente. Dentro do amplo leque de possibilidades investigativas direcionadas para a performance na atualidade, defino na parte final deste capítulo bases epistemológicas mais abrangentes acerca do conceito no âmbito dos estudos etnomusicológicos, considerando que elas tecem a rede conceitual que deu suporte à pesquisa realizada no contexto da embolada.

As formas de conhecimento desenvolvidas a partir das correntes epistemológicas destacadas aqui, dentre outras não citadas, mas de igual importância, contribuíram para o fortalecimento de perspectivas transdisciplinares sobre os fenômenos e expressões humanas. A música, nesse contexto, passou também a ser percebida de forma mais ampla e seu estudo sofreu fortes influências das mudanças paradigmáticas de vários campos investigativos. Blau (2009) apresenta um exemplo significativo ao destacar o artigo *Paradigm for performance studies*, de Pelias e Van Oosting, como uma produção representativa das mudanças paradigmáticas que alcançaram os estudos da música. Assim, o destaque das categorias de performance baseadas no texto, performer, audiência e evento representaram novos olhares para aspectos contextuais da prática musical.

É fundamental reconhecer que o reposicionamento da música enquanto objeto analítico não se deu em função de apenas uma influência direta, uma vez que tais mudanças são resultantes de reflexões epistemológicas mais amplas. Entretanto, compreendo que o processo de institucionalização da etnomusicologia e do consequente crescimento e fortalecimento de suas abordagens favoreceu de forma significativa o desenvolvimento das perspectivas mais amplas e mais próximas aos estudos da performance. A partir de processos investigativos que têm lidado mais comumente com música não notada (BÉHAGUE, 1984), a etnomusicologia tem se aproximado do homem enquanto agente e produtor/criador de música – *music-maker* – (BLACKING, 1979), reconhecendo o valor das produções musicais em performance. A performance seria, então, um momento específico e mais ou menos bem

definido na sociedade, que nos possibilita refletir de forma significativa sobre a produção musical de determinado grupo, bem como sobre sua vida sociocultural mais ampla.

Uma das mais influentes escolas etnomusicológicas sobre performance teve seu início na Universidade do Texas, em Austin, Estados Unidos, partindo dos estudos sobre folclore, baseados em perspectivas linguísticas, sociológicas e antropológicas. Nesse contexto, os trabalhos de Bauman (1984), Abrahams (2011), Américo Paredes (BUCHANAN, 2014; MORÍN, 2006) e da família Lomax (BUCHANAN, 2014) foram fundamentais para o desenvolvimento de uma perspectiva sobre o conhecimento musical em performance, em seu *locus* de vida e em sua *práxis* cotidiana. A partir desse contexto e de suas múltiplas influências, Béhague (1984) desenvolveu suas teorias sobre performance e suas formas de participação na organização da vida social.

Apesar da aparente multiplicidade teórica sobre performance no campo da etnomusicologia, destaco aqui as perspectivas de três autores como principais norteadoras dos direcionamentos epistêmico-metodológicos em trabalhos etnográficos baseados na performance musical, principalmente em contextos latino-americanos. Béhague (1984), Seeger (2015) e Turino (2008a, 2008b, 2010) são compreendidos aqui como os principais responsáveis pelo desenvolvimento de um olhar etnográfico baseado nas múltiplas relações contextuais da performance musical.

A atuação de Gehard Béhague pode ser resumida a partir das perspectivas de Volpe (2010), que destaca sua busca pela integração entre a musicologia histórica e a etnomusicologia, principalmente a partir de sua atuação como pesquisador de manifestações musicais da América Latina. Nesse contexto, suas perspectivas sobre performance tomaram a direção de uma redefinição conceitual. O termo *performance practice*, até então comumente associado à reconstrução dos períodos, gêneros e práticas musicais da música europeia passou a ser questionado e repensado em função do seu desligamento de questões sobre os contextos, eventos e graus de aceitação da performance (BÉHAGUE, 1984; HERNDON, 1986).

Em sua obra mais referenciada, *Performance practice* (BÉHAGUE, 1984), composta por um conjunto de cinco ensaios, com a participação de mais quatro autores, há significativos exemplos de suas perspectivas sobre a integração entre som e contexto na composição da performance musical. Essa integração é discutida em vários direcionamentos, como na relação entre performers e audiência, na composição de grupos musicais, nas habilidades de improvisação, nas mudanças de forma e conteúdo das práticas musicais, nos

estilos de repertórios, características sociomusicais de performers e relações entre ações individuais e contextos rituais preestabelecidos, entre outros aspectos.

As perspectivas de Béhague (1984) têm influenciado fortemente os trabalhos etnomusicológicos brasileiros, entretanto, com uma ressalva cada vez mais recorrente sobre seu posicionamento a respeito dos aspectos distintivos em relação à dimensão estética e acústica da prática musical. Assim, seu posicionamento de que a integração entre som e contexto é definido como reunião entre elementos musicais e “extramusicais” tem sido rediscutido. Diante da perspectiva cada vez mais ampla do significado de música, a literatura tem definido um posicionamento diferenciado, destacando que os elementos sonoros, visuais, comportamentais e simbólicos, entre outros, também são entendidos como musicais (QUEIROZ, 2013, p. 114).

Seeger (2015), ao estudar a música dos Índios Suyá (hoje, Ksedje), enfatizou a distinção entre antropologia musical e antropologia da música, defendendo a utilização da primeira e destacando o estudo de uma sociedade a partir das perspectivas da performance musical. Ao centrar seu estudo na performance, Seeger (2015) aproxima suas perspectivas das de Béhague (1984), ao compreendê-la como processo social. Essa proximidade foi reconhecida por Béhague em análise do trabalho de seu par (BÉHAGUE, 1988), apontando ainda que a análise da performance como algo que envolve emoções, intenções, realizações, formas e estruturas proporciona a superação dos paradigmas funcionalistas de Merriam (1964) na direção de uma compreensão mais holística e dinâmica dos fatores musicais da vida social (p. 261).

O trabalho de Seeger (2015) tem sido base para um conjunto de outras atividades investigativas voltadas tanto para comunidades indígenas quanto para outros contextos. Sua etnografia baseada em perguntas que ele chamou de questões jornalísticas básicas [o quê? quem? como? onde? quando? para quem? e porque?] apresenta-nos direcionamentos metodológicos aparentemente simples, mas que nos levam à profundidade da vivência e reconhecimento das dimensões êmicas do fazer musical. Ainda, reconhecendo que tais questões são apenas parte do processo e demonstrando uma ênfase nos *porquês* das atividades sociomusicais, Seeger (2015) proporciona uma visão que vai além da descrição dos fenômenos musicais, na direção de uma etnografia musical centrada na performance e com dimensões mais reflexivas/explícavas.

As etnografias de Turino (2008a, 2008b, 2008c, 2010) em torno da música Andina, Latino Americana e do sul da África, bem como suas inclinações teóricas para a semiótica da

música e das relações entre música e política, constituem a base de suas reflexões sobre performance musical. Sua contribuição mais facilmente perceptível na literatura etnomusicológica diz respeito às categorias de performance que englobam as práticas musicais participativas e de apresentação, bem como suas relações com as práticas de gravação (subdivididas em música gravada com base em expectativas sobre performances ao vivo e música gravada com base em manipulação sonora em estúdio)²¹ (TURINO, 2008a).

A partir de uma perspectiva interativa da performance, entendendo-a como um campo de múltiplos significados emergentes, Turino (2008a, 2008b, 2008c, 2010) aborda as práticas musicais como elementos centrais para o entendimento de dimensões mais amplas da sociedade, como identidade, diáspora, etnicidade, política, nacionalismo, cosmopolitismo, entre outras, que também contribuem para a compreensão das práticas e significados musicais. Nessa perspectiva investigativa cíclica, o entendimento da performance implica o entendimento dos significados construídos durante o processo interativo.

Essas perspectivas brevemente apresentadas sobre performance musical têm exercido significativa influência nas investigações musicais. Nesse sentido, como próxima fase na elaboração desta seção analítica sobre a literatura, discuto as perspectivas sobre a performance musical em uma perspectiva mais ampla, buscando tendências teóricas, analíticas e discursivas sobre o tema na literatura internacional, baseado nas revistas *Ethnomusicology [Society for Ethnomusicology]* e *Ethnomusicology Review [UCLA/EUA]*. Para isso, desenvolvi uma revisão bibliográfica com base nas estruturas metodológicas da revisão integrativa, com critérios sistemáticos de busca, inclusão, exclusão, organização e análise dos estudos.

O termo performance, usado num sentido amplo como perspectiva para os estudos culturais, designa uma prática cultural constituída por um conjunto de elementos (simbólicos e estruturais) que dão forma e sentido à sua existência (QUEIROZ, 2005). Esse olhar mais abrangente sobre a performance pode possibilitar uma melhor compreensão do fenômeno musical e suas relações com sua audiência, ocasião e lugares específicos. A performance também pode ser caracterizada pelas formas diferenciadas de expressão que servem a fins estabelecidos pelas pessoas que participam dela e pelo sistema cultural no qual ela está inserida. Dessa maneira, ela comunica significados distintos e incorpora características

²¹ Os termos originais usados são *Participatory Performance*, *Presentational Performance*, *High Fidelity* e *Studio Audio Art* (TURINO, 2008a).

contextuais e, assim, uma adequação acontece aos moldes de convenções de sociedade e de cultura num âmbito mais amplo (TURNER, 1982; 1988).

Segundo Oliveira Pinto (2001, p. 227-228), a performance musical pode ser entendida como um conjunto de manifestações e formas de expressão não se restringindo apenas a cerimônias, rituais, eventos musicais e teatrais, mas se estendendo por muitos domínios da vida. Ela é muito mais do que o que se ouve e do que o que se vê num espaço limitado. Ainda nessa direção o autor enfatiza que o pesquisador não pensa a música enquanto “produto”, mas “como ‘processo’ de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros”. Ao concluir suas perspectivas, Oliveira Pinto (2001) enfatiza que, em última instância, performance é um tipo de comportamento, uma maneira de viver experiências.

A visão dos autores retrata um aspecto importante, já destacado nesta tese, qual seja, a amplitude do conceito de performance na atualidade, retratando uma diversidade de eventos sociais que, mesmo tendo pontos em comuns, por vezes têm naturezas distintas. Mas um ponto em comum entre as várias visões dos autores que têm discutido a performance como fenômeno social está no fato de que, praticamente, todos eles demarcam a inserção da performance ao universo mais abrangente que a circunda. Com efeito, deixam claro que toda prática performática é permeada de valores e significados que a insere em representações simbólicas fundamentais da sociedade em que é consolidada. E assim é a performance musical, uma expressão sonora que só ganha forma e sentido se inserida e articulada a outros parâmetros da vida.

Segundo Queiroz (2005), a performance musical é um conjunto de acontecimentos que está presente na música e reúne características múltiplas da cultura, inserindo esse fenômeno em um contexto específico (temporal e espacial). Assim, a performance nos estudos etnomusicológicos trata de todos os comportamentos e atividades musicais, seus momentos e suas funções no âmbito de uma comunidade ou grupo social, adotando uma perspectiva de todo um processo de acontecimento cultural.

A partir das várias definições e perspectivas aqui apresentadas sintetizo o conceito que utilizei como base para este trabalho. Entendendo a performance musical como um acontecimento que reúne, numa determinada prática e em seu processo de consolidação, vivência e significado, elementos simbólicos e estruturais que inter-relacionam o som a diversos outros aspectos da cultura, constituindo as bases fundamentais da música e sua inserção em um contexto específico.

Partindo desse conceito final, mas tendo como base as perspectivas diversas relacionadas ao universo da performance apresentadas anteriormente, defini o estudo no universo da embolada, adentrando especificamente no mundo musical dos emboladores atuantes na Paraíba. Nos próximos capítulos, fundamentado no campo teórico delimitado nesta parte do trabalho, analiso a performance musical da embolada, interpretando os processos de transmissão de saberes que delineiam a prática da embolada e os diversos elementos que dão vida, forma e expressão a essa manifestação musical na atualidade.

CAPÍTULO 3

TRANSMISSÃO DA PERFORMANCE MUSICAL NA EMBOLADA: PROCESSOS, CONTEXTOS E SITUAÇÕES

Partindo do pressuposto de que a transmissão musical é um elemento fundamental para a definição da performance de qualquer cultura musical, apresento neste capítulo reflexões acerca desse fenômeno na embolada. As discussões e análises realizadas nesta parte do trabalho têm como base as perspectivas acerca da transmissão musical no âmbito da etnomusicologia e da educação musical em diálogo com as concepções e os “discursos” dos emboladores da Paraíba.

Esta parte do trabalho tem como base principal as entrevistas realizadas durante o trabalho de campo, construindo, a partir da análise do discurso, os elementos fundamentais que constituem a transmissão da performance musical. As análises realizadas têm também, como suporte interpretativo, as vivências e experiência construídas na observação participante.

3.1 TRANSMISSÃO MUSICAL: UM ELEMENTO FUNDAMENTAL PARA INTERPRETAÇÃO DAS CULTURAS MUSICAIS

Bruno Nettl, em seus estudos desde a década de 1980, tem destacado a importância da transmissão musical para a compreensão das culturas musicais. Em conferência realizada na 23º *World Conference of International Society for Music Education* (ISME), o etnomusicólogo trouxe, mais uma vez, essa reflexão, e, nesse sentido, afirma que:

Curiosamente, só recentemente os etnomusicólogos começaram a estudar, no campo, as formas como os diferentes povos ensinam e aprendem suas músicas. Hoje, parece-me que a compreensão do modo como uma cultura se transmite [...] é realmente central para a compreensão da música²² (NETTL, 2010, p. 4, tradução minha).

Essa perspectiva que atribui significativa importância às formas de transmissão está vinculada à compreensão do autor de que os elementos que são transmitidos – como padrões rítmicos, sistemas de afinação, conhecimento de repertório, técnicas diversas de interpretação – configuram partes do que poderia ser definidos como a “essência da música”, e por isso hoje

²² “Curiously, it is only relatively recently that ethnomusicologists began to study, in the field, the ways different peoples teach and learn their musics. Today, it seems to me that understanding the way a culture transmits itself, if I can put it that way, is really central to an understanding of the music.”

é um aspecto fundamental nos estudos da etnomusicologia. Nettl (2010) destaca ainda que até os anos de 1970, parte representativa dos etnomusicólogos se contentava em afirmar que pessoas aprendem suas músicas simplesmente por hábito, repetição, transmissão de geração a geração, entre outros elementos dessa natureza. Para o autor essa foi uma lacuna que gerou certo atraso na etnomusicologia e, como ele enfatiza: “[...] aqui está uma área na qual educadores musicais e pesquisadores em educação musical, em seus estudos detalhados sobre como pessoas aprendem e ensinam música em suas próprias culturas estão bem à frente da etnomusicologia”²³ (NETTL, 2010, p. 4, tradução minha).

Nessa direção, entre as diversas questões que a etnomusicologia tem compartilhado com a educação musical, certamente as questões relacionadas ao ensino e aprendizagem da música de diferentes culturas estão entre as mais evidentes. Essa tendência é enfatizada por Campbell na sua afirmação de que:

Dentre os tópicos de interesse mútuo entre etnomusicólogos e educadores, que incluem cultura musical de crianças, as dualidades corpo-mente e dança-música dentro de gêneros, e como ocorre a cognição musical em vários contextos culturais específicos, **questões de ensino e aprendizagem da música têm ganhado uma considerável atenção de estudiosos de ambos os campos**²⁴ (2003, p. 25, tradução minha, grifos meus).

Certamente a atenção dada a esse tópico é sintomática da relevância de tal elemento para o aprofundamento no conhecimento das culturas musicais. E também me acostando a essa concepção, considero fundamental uma análise da transmissão musical na embolada, entendendo que os aspectos fundamentais que sustentam a performance da manifestação estão diretamente vinculados aos processos de formação musical que a caracteriza.

As culturas de tradição oral apresentam, em suas formas de transmitir saberes, caminhos que se delineiam por rumos inter-relacionados com o que cada universo cultural concebe e estabelece como essencial. O conteúdo que vai ser transmitido e as estratégias utilizadas para sua transmissão passam por uma seleção cultural em que o grupo e/ou a sociedade detentora do conhecimento cria formas, momentos e situações particulares para seu o desenvolvimento e a sua assimilação. Assim acontece na embolada: somente o

²³ “[...] here is an area in which music educators, music education researchers, in their detailed study of how people in their own culture learn and teach, were, it seems to me, thoroughly ahead of ethnomusicology.”

²⁴ “Among the topics of mutual interest between ethnomusicologists and educators, which have included children’s musical culture, the mind-body and music-dance dualities within genres, and music cognition as it occurs in various culture-specific settings, questions of music teaching and learning have drawn the considerable attention of scholars in both fields.”

conhecimento das particularidades que constituem a transmissão musical/cultural na manifestação pode evidenciar características fundamentais da música dessa manifestação.

Nessa perspectiva, entre os diversos fenômenos que constituem o universo performático da embola, entendemos que para compreender os aspectos fundamentais relacionados a esta tese, é importante a compreensão de processos e situações que caracterizam a transmissão musical no contexto da manifestação estudada. Tal perspectiva tem como base a ideia de que uma prática musical é caracterizada a partir de um processo coletivo, em que cada cultura estabelece os parâmetros fundamentais para sua definição e consolidação. Nesse sentido, a transmissão musical deve ser considerada como elemento de fundamental valor para o entendimento da própria performance, tendo em vista que os conteúdos musicais, valores e significados eleitos para serem transmitidos caracterizam fundamentalmente o que uma música é.

É por essa ótica que, mais uma vez concordando com Bruno Nettl, hoje temos consciência de que “[...] o modo pelo qual uma sociedade ensina sua música é um fator de grande importância para o entendimento daquela música”²⁵ (NETTL, 1992, p. 3, tradução minha). Assim, é crescente a percepção de que os estudiosos da música têm grande interesse no entendimento das formas utilizadas em uma determinada cultura para a transmissão dos conhecimentos e habilidades relacionados ao fenômeno musical, haja vista que “[...] uma das coisas que determina o curso da história em uma cultura musical é o método de transmissão”²⁶ (NETTL, 1997, p. 8, tradução minha).

Entendo o conceito de transmissão musical para este trabalho a partir das proposições de Queiroz, quando afirma que:

[...] a transmissão musical envolve ensino e aprendizagem de música, mas também abrange valores, significados, relevância e aceitação social, bem como uma série de outros parâmetros que caracterizam a seleção, ressignificação e, consequentemente, transmissão de uma cultura musical em um contexto específico. Contexto esse que pode ser uma manifestação da cultura popular, como um Grupo de Cavalo Marinho, mas também uma escola, uma ONG etc. (2010, p. 115).

Assim, fui em busca da compreensão da transmissão musical na embolada, consciente de que não encontraria no contexto da manifestação situações e estratégias de formação consolidadas em situações e processos de ensino e aprendizagem regulares e

²⁵ [...] the way in which a society teaches its music is a matter of enormous importance for understanding that music [...].

²⁶ [...] one of the things that determines the course of history in a musical culture is the method of transmission.

visíveis. A percepção e o contato com o contexto pesquisado enunciaram, desde as primeiras incursões no universo da embolada, que a transmissão musical ali se dava de formas múltiplas, e que ensinar e aprender eram fenômenos que aconteciam transversalmente a partir de uma conjuntura ampla e complexa de concepções, significados, valores, experiências e saberes que, sem definir local e nem momentos específicos, aconteciam no âmbito da inserção e vivência no universo da embolada. Com base nessa perspectiva, me atenho, a seguir, à análise específica da transmissão musical no contexto da manifestação.

3.2 A EMBOLADA E OS ASPECTOS FUNDAMENTAIS PARA A TRANSMISSÃO DOS SABERES MUSICAIS

A percepção dos diferentes processos, estratégias, situações e mediadores da transmissão musical na embolada exigiu um olhar interpretativo que só pôde ser construído a partir de uma imersão intensa no campo. Tal aspecto está relacionado ao fato de que, em contextos de tradição oral como o aqui abordado, as dimensões que marcam a formação cultural nem sempre são explícitas e sistematicamente organizadas segundo “lógicas” e “padrões” visíveis nas estratégias intencionais de ensino e aprendizagem da música. Nos próximos sub-tópicos elucido os eixos centrais estruturantes da transmissão musical nesse contexto.

3.2.1 O “dom” da embolada

De maneira geral há certo consenso entre os emboladores de que a aprendizagem da embolada está, de alguma maneira, vinculada a uma tendência inata. Tendência essa que, para os sujeitos que fizeram parte da pesquisa, não é suficiente para fazer de alguém um embolador, mas é algo fundamental, pois sem tê-la, será impossível que qualquer pessoa adquira os saberes necessários para fazer embolada. Essa tendência inata é o que os emboladores denominam de “dom” e é algo que todos eles têm muito orgulho de terem nascido com ele. Sobre a relevância do “dom” para a embolada, Cachimbinho (2006) afirma enfaticamente: “*são três atos liberais que tem no mundo... que só faz quem tem o dom: música, pintura e poesia*”²⁷.

É Importante perceber que a embolada agrupa duas das “artes” destacadas pelo embolador, já que o gênero, conforme enfatizei na introdução deste trabalho, é uma expressão poético-musical, que congrega, de forma indissociável, música e poesia. Na perspectiva

²⁷ As citações das falas dos entrevistados serão feitas em itálico; tanto as citações curtas quanto as longas.

epistemológica que orienta a definição de performance musical nesse trabalho, ao me referir à música da embolada, sintetizo no conceito de música todos os elementos, sonoros ou não, que fazem a embolada ser o que ela é, estética e simbolicamente. Essa visão se relaciona com as bases conceituais que orientam os estudos da performance na etnomusicologia desde, pelo menos, a década de 1980, conforme destaca Béhague (1984). Nesse sentido, a música da embolada, para as minhas análises, tem a poesia como uma de suas partes fundamentais, mas é comum que os emboladores se refiram ao sujeito que faz embolada como “poeta”, pois são criadores e intérpretes de poesia, além de música.

Há duas perspectivas que são destacadas pelos emboladores em relação ao “dom”, a primeira, menos recorrente, o concebe como algo ligado à natureza da pessoa, algo vinculado especificamente ao sujeito que nasce com as potencialidades para prática da embolada. Essa perspectiva é bem ilustrada na fala de Geraldo Mouzinho, que, ao me relatar o que é preciso para aprender a fazer embolada, afirma: “*Mestre, aí é um dom, também, né? ... É uma coisa que vem de você... Que nasce no seu sangue... sua intuição, sabe? ... Da sua mente... Porque se você num tiver...*” (GERALDO MOUZINHO, 2006). A menção ao “dom” na citação está acompanhada da palavra “também”, deixando claro que o “dom” é complementado por outros aspectos, conforme evidenciarei ao longo deste capítulo. Toinho da Mulatinha, também cantador antigo de embolada, reforça essa perspectiva em seu depoimento, pois para ele “*isso aqui [a embolada] num tem o que aprender não. O cabra nasceu com aquele dom... É a natureza*” (TOINHO DA MULATINHA, 2006).

A segunda perspectiva em relação ao “dom” acredita que ele, além de ser inato, é algo “divino”, concedido por Deus ou Jesus a determinado sujeitos. Cachimbinho, ao ser perguntado sobre quem ensinou embolada a ele, respondeu enfaticamente: “*Deus... Jesui*”. Ele explica que não aprendeu com ninguém. E me faz um alerta: “*e quem disse ao sinhô que estudou pra cantar e aprendeu com alguma coisa..., ele... ele num aprendeu com ninguém. Que se num nasceu cum dom, num canta nada.*” (CACHIMBINHO, 2006). Além do destaque ao dom divino, a conclusão da citação enfatiza um aspecto fundamental para o processo de transmissão da embolada, qual seja: esse gênero tem no ato de cantar seu principal pilar; portanto, quem não aprender a ser um bom cantador, também jamais será embolador. Voltarei a esse tópico um pouco mais adiante.

Além de cantar, o embolador precisa também tocar, na atualidade tocar embolada significa, para os emboladores da Paraíba, tocar pandeiro. Para Lindalva, a habilidade de tocar o pandeiro na embolada é outra dimensão da manifestação que, no caso dela, é um “dom

divino”. Como elucida a emboladora: “*o pandeiro [...] foi uma das inteligências que Deus me deu, porque eu nunca estudei pra pegar o pandeiro...*” (LINDALVA, 2006). Para ela, o fato de não ter estudado pandeiro, mas sempre ter tido facilidade de tocar o instrumento, não só na embolada, mas também no forró, é um diferencial. Diferencial que só pode ser explicado pela graça do poder divino.

Curió de Bela Rosa, compartilhando com a perspectiva do “dom divino”, destaca que há aspectos importantes que podem ser aprendidos na embolada, mas evidencia a dimensão divina do seu saber para fazer tal música. Nessa direção, ao mencionar que aprendeu com emboladores experientes, comenta: “*aí esses coquista profissionais já tinham aquela prática... Aí diziam: olhe, faça dessa maneira... Aí, somente isso... Mas improvisar, fazer na hora, não... Ninguém me ensinou não... Já vei diretamente, né? Já vei da natureza mesmo... Dado por Deus.*” (CURIÓ DE BELA ROSA, 2006).

Sendo, portanto, o “dom” uma condição *sine qua non* para aprender embolada, conforme enfatizado por todos os entrevistados ao longo da pesquisa, quem possui o “dom” tem que “viver” o mundo da embolada para colocá-lo em prática, sendo a junção desses dois aspectos fundamental para a transmissão de saberes nesse contexto. Lavandeira do Norte destaca que ver, observar e se dedicar à prática da embolada, possibilita que a pessoa aprenda “melhor” elementos como o estilo de cantar e o ritmo, mas essa aprendizagem só é possível caso a pessoa tenha nascido para cantar a embolada. Nas palavras do embolador: “*Assim... a pessoa vendo... aprende muitas coisa, né? Aprende o estilo de cantar... Se dedica mais a cantar ritmado, né? no ritmo... E aí, aprende melhor. Agora... é uma coisa que ninguém nasceu... Quem nasceu pra cantar, canta. Quem não nasceu... não tem como... né?*” (LAVANDEIRA DO NORTE, 2006).

A partir dessas perspectivas, me atenho nos tópicos seguintes à análise desses outros elementos que, além do “dom”, são fundamentais para formar o embolador e, dessa forma, imprescindíveis para que a performance da embolada seja transmitida. Elementos que são constituídos e consolidados no mundo da embolada e que, de forma mais ou menos sistemática, permearam os diferentes contextos de enculturação que consolidaram a trajetória de cada sujeito dessa pesquisa.

3.2.2 A inserção no mundo da embolada

Mesmo dando ênfase ao “dom” e à condição inata para aprender embolada, todos os entrevistados ao longo da pesquisa relataram situações e vivências diversas que marcaram

suas inserções no mundo da embolada. Como é recorrente no universo da transmissão de saberes no âmbito das culturas de tradição oral – a exemplo do que foi evidenciado em estudos como os de Arroyo (1999), Blacking (1995a, 1995b, 1995c), Lucas, Arroyo, Stein e Prass (2003), Omolo-Ongati (2009), Prass (2004), Queiroz (2005, 2010), – a observação é um processo importante para a aprendizagem dos emboladores e é, recorrentemente, a mola propulsora da inserção do sujeito no contexto de performance da manifestação. Os depoimentos a seguir demonstram de forma explícita essa característica:

Ia olhar... É... e comecei... a exercitar o juízo... e aprendi cantar... Aprendi, não... que a gente nunca aprende nada... a gente... Tudo que a gente sabe... a gente aperfeiçoa com os outros, mas quem ensina é Deus... Quanto mais a pessoa aprende, ... mai falta ferramenta pra aprender... Ninguém nunca termina de aprender... tá sempre aprendendo... (CACHIMBINHO, 2006).

No depoimento de Cachimbinho ele faz questão de atribuir à aprendizagem, via a observação e o contato com os outros sujeitos, um lugar secundário no processo de formação, afirmindo que o que há na verdade é um aperfeiçoamento daquilo que “Deus” concedeu como “dom”. Mas destaca que esse “aperfeiçoamento” é fundamental e permanente, pois é um processo contínuo em que o sujeito “está sempre aprendendo”. O fato de ver outros cantarem e de prestar atenção também é destacado por Lindava, Lavandeira e Geraldo Mouzinho que relatam:

Agora, aquilo ali, o que eles iam falando ali, os cantadores de embolada iam cantando... e eu ia prestando atenção (LINDALVA, 2006).

Rapaz, eu, quando era criança, eu ia pra cantoria, né? ... daqueles coquista mais antigo... E, então... eu achava muito bonito, né? eles cantando... E tinha vontade de aprender... Mas só que ninguém nasce aprendido, né? (LAVANDEIRA DO NORTE, 2006).

Mas eu achava bonito, num é? Coisa que eu achava bonito, rapaz... Na feira, de primeiro... a gente... Cachimbinho batia o pandeiro... naquela roda de gente... Aí, eu...: Eu vou cantar também..., certo? (GERALDO MOUZINHO, 2006).

Os discursos acima, principalmente os de Lavandeira e Geraldo Mouzinho evidenciam um aspecto importante do contato inicial, antes de se inserir na prática, com a embolada (ver, ouvir e observar), qual seja, a construção da motivação e da vontade de aprender. Destacam os dois emboladores que, por acharem bonito o “canto” de quem já fazia embolada, foram em busca de “aprender” fazer, porque mesmo tendo o “dom” “ninguém nasce sabendo”.

Uma característica marcante que emerge no discurso dos entrevistados citados é o fato de que as referências visual e auditiva estão no cerne do processo de formação inicial, mas tais referências só foram amplificadas pela curiosidade e a capacidade de um outro processo importante: observar criteriosamente aqueles que faziam embolada. Desses três dimensões (ver, ouvir e observar) se amplificava outro processo importante da transmissão de saberes nesse contexto, trata-se da referência tátil, portanto, do fazer a embolada. Nesse último processo, o de fazer, os outros três estão implícitos e, assim, amadurece-se e forma-se o embolador profissional: que de ouvir, ver e observar, passa a fazer embolada.

3.2.3 A transmissão na prática

A prática é, de forma unânime, vista por todos os emboladores como o ponto “essencial” para a potencialização do “dom” recebido. Assim, também de forma similar ao que acontece em mundos diversos da música da cultura popular, para se tornar embolador a experimentação e a prática são fundamentais. Nesse universo, de acordo com os emboladores, não há “aulas” nem situações similares para o desenvolvimento da aprendizagem. De tal maneira, para aprender é preciso se inserir na performance e, tentando, ouvindo recomendações, prestando atenção vai se fazendo até que se faça de forma “adequada”. Como destaca Geraldo Mouzinho (2006): “*a prática, você sabe, a prática é tudo... Você ter a prática...*”.

Com exceção de Toinho da Mulatinha, que começou a fazer embolada por volta dos “25 anos de idade”, todos os sujeitos participantes dessa pesquisa começaram a praticar embolada muito cedo, ainda na adolescência e, de forma intensa, se inseriram em situações de performance musical a partir do contato com “cantadores” mais experientes. Os depoimentos apresentados a seguir dão evidência a essa característica:

Meu começo na embolada foi o seguinte: porque o meu pai... ele cantou de viola uns dezoito anos. Após da viola... ele abandonou a viola e passou a fazer esse tipo de trabalho de embolada de coco. E eu, criança, comecei a acompanhar ele, praquelas festas que ele ia cantar, feira, fazenda... Onde ele ia trabalhar, ele me levava.... que eu gostava, muito mesmo de acompanhar ele, né? E nesse período eu fui tomando aquele... fui pegando aquele ritmo dele... E com pouco tempo eu tava trabalhando... tava cantando com ele, com meu pai, embolada, entendeu? (LINDALVA, 2006).

Isso aqui é um dom, né? Porque cantar é dom! As pessoas, às vezes, têm vontade de cantar, mas num nasceu com o dom... Aí para logo a carreira, porque num dá pra ir, né? Porque é improviso, né? Então, eu ia pra cantoria... Chegando lá os cantadores... por que eu tinha vontade de cantar... aí eles me colocavam pra cantar um pouquinho... Aí eu cantava

cinco minutos... dez... Aí depois... aí eu parava... E assim... Em todas cantoria eu ia... E depois... aí eu comecei... desarnando mesmo a carreira... (LAVANDEIRA DO NORTE, 2006).

[...] Aí eu... eu ia pra cantoria... também... eu pegava o pandeiro... fazia uns barulhozinho, e tal... E fui pegando o ritmo dos outros... os mais antigo, né? ... Pronto... Aí me dediquei... a cantar... (LAVANDEIRA DO NORTE, 2006).

Eu comecei a cantar porque Dedé [o irmão mais velho, que já era embolador] começou primeiro do que eu, e lá vai: - "Toinho, tu responde"... Rapaz, como é que responde? [...] Eu comecei ele cantando... aí papai achando bom, e mamãe... Aí eu: Então vou cantar também (TOINHO DA MULATINHA, 2006).

Aí, eu... comecei... Comprei um ganzazinho [instrumento central do acompanhamento da embolada à época]... Um ganzá, desse tamanho... Aí saí... Fui pra Itapororoca... [...] Aí me encontrei com um cara que cantava embolada... cantava embolada e era corneteiro, na época, né? ... Aí ele me chamou, pra viajar... Eu era garoto, 12, 13, 14 anos... nessa faixa... Aí eu comecei, rapaz... (GERALDO MOUZINHO, 2006).

Os discursos apresentados, além de evidenciarem que é na prática que se aprende e que a percepção tático-sensorial tem papel fundamental na formação dos embolares, mostram claramente que todos eles destacam o contato com outros emboladores como algo transversal aos processos de transmissão musical da performance que vivenciaram. Assim, no sub-tópico seguinte me atendo a analisar quais são os formadores dos emboladores e como eles atuaram na transmissão dos saberes fundamentais para que eles iniciassem e crescessem no mundo da embolada.

3.2.4 Os formadores de emboladores

O fato de não ter uma “aula” ou situações similares, mais formalizadas, específicas para o ensino, bem como a convicção do “dom” para a assimilação dos saberes para lidar com a performance musical, geram a percepção dos embolares de que ninguém os “ensinou”. Todavia, quando o foco é direcionado para a maneira como aprenderam e não para o fato de alguém ter ensinado, emerge nos discursos de todos eles pessoas importantes para o processo de formação. Essas pessoas foram, portanto, de diferentes formas, com diferentes estratégias e em diferentes contextos, os principais formadores dos sujeitos que compuseram a pesquisa.

Os emboladores organizam os seus discursos, acerca dos formadores importantes para suas trajetórias, em duas categorias: 1) os emboladores e cantadores de referência, sem fazer menção específica a nenhum nome, 2) e emboladores específicos que oportunizaram a eles experiências fundamentais para a performance da embolada. É comum nos discursos, um

mesmo embolador fazer referência às duas categorias, o que indica que, mesmo havendo uma ou mais pessoas específicas que foram importantes para sua formação, à referência do conjunto de emboladores atuantes nos contextos em que transitavam, sempre foi algo fundamental para a aprendizagem de todos eles. Os dois depoimentos de Cachimbinho, a seguir, denotam, respectivamente, aspectos vinculados à primeira e à segunda categoria:

[...] Eu comecei cantar com 13 anos... [...] Eu quando comecei cantar... eu aprendi com os outros... Nesse tempo tinha muito poeta aqui... (CACHIMBINHO, 2006).

[...] Aí eu viajei com um cantador de embolada chamado Manoel Batista... Já morreu... Muito bom... Aí eu viajei mais ele 12 anos... Esse aí foi que eu, quando tomei a cantar com ele... era bom... (CACHIMBINHO, 2006).

O primeiro depoimento destaca um aspecto bastante enfatizado em situações e contextos de aprendizagem que diversos autores denominam de informal (GREEN, 2001; LIBÂNEO, 2002; QUEIROZ, 2013). A ideia de informalidade aqui não está vinculada à falta de forma, mas sim a não intencionalidade de uma situação e prática de formação. A formação acontece, com maior ou menor sistematicidade, mais pela experiência em situações da vida, como ver um embolador cantando em uma feira, ouvir uma embolada no rádio, participar de experiências coletivas relacionadas à embolada, entre outros aspectos dessa natureza.

Já o segundo depoimento, apesar de estar também vinculado à informalidade, por isso não ser reconhecido pelos emboladores como um processo de “ensino” de uma pessoa para outra, traz uma outra característica, qual seja: o reconhecimento de uma situação e um processo de aprendizagem que teve em outro embolador uma referência importante para a aquisição de saberes fundamentais para a performance da embolada. Nesse processo, apesar de não haver a intenção de se criar uma situação de aprendizagem, como uma aula, há ensinamentos que visam fazer com que o sujeito menos experiente desenvolva sua performance da forma “adequada”, e as orientações são organizadas e assimiladas com essa perspectiva. São orientações para melhorar o “fazer”, e é fazendo se aprende.

Um exemplo significativo dessa segunda categoria é o depoimento de Toinho da Mulatinha, pois apesar de dizer enfaticamente que na embolada “*num tem o que aprender não*” (2006), conforme destacado na citação do “tópico 3.2.1”, quando perguntando se Dedé, o seu irmão que já era embolador, foi quem ensinou a ele, responde sem titubear “*Foi. Foi quem me orientou em tudinho... porque eu tinha uma vergonha de cantar danada...*” (TOINHO DA MULATINHA, 2006). Para ilustrar o papel do irmão na sua formação,

descreve ainda características da “etnometodologia” usada por ele, contando que “*Ele [Dedé] dizia assim: - ‘Antoin, começa assim devagarzinho pra num se amisturá... Agora, quando for ligeiro, aí faz assim [e toca dos dois jeitos...]...’*” (TOINHO DA MULATINHA, 2006).

Assim, Dedé, sem se colocar como professor e sem dar aulas a Toinho, foi um formador fundamental para sua prática de embolada. Dedé não ensinou como em uma situação sistemática de formação, por isso a afirmação de Toinho de que não há o que ensinar, mas possibilitou que a performance da embolada fosse melhor aprendida pelo irmão.

Nessa mesma perspectiva, Lavandeira destaca, dentro das perspectivas da primeira categoria, que não precisou de ninguém para lhe ensinar embolada, por isso afirma: “[...] *Pra ensinar, não. Me deram orientações assim, né? Umas orientações, assim... [...] Umas dicas, né? Como um professor dá a um aluno, né?*” (LAVANDEIRA DO NORTE, 2006). Ele não especifica nenhum embolador como referência, e diz que ninguém o ensinou, porque não participou de situações específicas e com alguém específico para lhe ensinar. Mas deixa claro em seu depoimento que emboladores experientes, via “dicas” e “orientações”, fortaleceram sua formação para lidar com a embolada, e fizeram isso, de alguma forma, como um “professor” faz ao orientar um aluno. Essa mesma análise pode ser aplicada ao depoimento de Curió de Bela Rosa. Para ele, ninguém o ensinou:

Não... não... num ensinou... só fez dá uma prática... dá uma dica... Porque... hoje mudou... tá mais mudada a cantoria... Mas antes era assim... era só em feira mesmo... feira livre... Então ele me dava dica de como cobrava o povo, como começava a cantoria... Os dois coquista botava a bolsa no chão... aqui... Aí, agora, a gente começa dessa maneira... Aí um começa dizendo uma brincadeira com o outro... Aquele negócio todo... Aí esses coquista profissionais já tinham aquela prática... Aí diziam: olhe, faça dessa maneira... (CURIÓ DE BELA ROSA, 2006).

Curió traz em se discurso uma ampliação dos aspectos a serem aprendidos para “lidar bem” com o mundo profissional da embolada. Mundo que, para além dos aspectos sonoros da embolada, precisa de um saber específico do contexto performático e das diferentes nuances que o caracteriza. Nas palavras que compõem a dimensão discursiva do mencionado embolador, aprender “cobrar o povo”, saber onde colocar a “bolsa” para receber o dinheiro (prática comum nas performances públicas em feiras e outros lugares em que não há um contratante para a prática dos emboladores) e saber começar a apresentação dizendo as brincadeiras mais adequadas, são aspectos fundamentais que já faziam parte da prática dos conquistas “profissionais” e que, no contato com eles, podia ser assimilada, considerando que Curió ainda estava em processo de formação mais inicial.

Esse é um dos elementos não sonoros fundamentais para a performance da embolada, mas há diversos outros que passam inclusive pelo reconhecimento de cada embolador de que pertence a um mundo “tradicional”, importante para a cultura nordestina. Diversos desses elementos não sonoros estão do plano simbólico da música, relacionado aos valores, significados e pertencimentos que cada embolador constrói na imersão desse mundo. Esses elementos não visíveis são fundamentais e só podem ser construídos no contato intenso com a cultura e na convivência profunda com os formadores. Essa perspectiva, de conhecer um plano da música para muito além da dimensão simbólica na embolada, pode ser relacionada às perspectivas de John Blacking acerca da aprendizagem da música dos Venda. Pois, conforme destaca o autor:

[...] [há] estruturas da música Venda que podem ser ouvidas e aprendidas por qualquer ser humano que possa perceber e reproduzir padrões sonoros. [...] Mas há outros aspectos da tradição musical [...] que não podem ser aprendidos exceto por uma total participação na sociedade Venda e pela assimilação inconsciente de processos sociais e cognitivos sobre os quais a cultura é criada²⁸ (BLACKING, 1995c, p. 58, tradução minha).

Apesar de no universo da embola, diferente do mundo dos Venda, a embolada não estar diretamente vinculada à religião, por exemplo, ela está relacionada com motivações e elementos diversos da cultura que transcendem a reprodução dos aspectos sonoros. Essa condição de transcender o plano sonoro dá ao som vida, sentido, representatividade de uma cultura que expressa muito mais do que o que é tocado e do que é dito. Por isso é fundamental conviver com emboladores para ser embolador, pois somente as referências dos produtos musicais (LPs, CDs, vídeos, entre outros) não possibilitam a imersão do sujeito no mundo real da embolada, mas somente o contato com as dimensões sonoras e visíveis desse mundo.

O contato e diálogo com os formadores no mundo da embolada se deram de muitas formas na vida de cada embolador e, cada qual a seu jeito teceu relações diversas para se tornar o embolador que é. Assim, seja no âmbito mais geral ou no plano mais específico, todos conviveram intensamente com detentores do saber fazer embolada que em determinado momento da vida tinham mais experiência e projeção do que aqueles em estágio mais inicial de formação. Entre as muitas formas de contato com o mundo da embolada, no cenário contemporâneo é crescente o uso de recursos midiáticos e tecnológicos como forma de

²⁸ [...] structures of Venda music which can be heard and learned by any human being who can perceive and reproduce patterns of sound. [...] But there are other aspects of the Venda musical tradition which [...] cannot be learned except by total participation in Venda society and by unconscious assimilation of the social and cognitive processes on which the culture is founded.

registro e circulação da manifestação e, consequentemente, como recurso para o acesso, o conhecimento e a aprendizagem de tal fenômeno, conforme analisarei a seguir.

3.2.5 Os meios tecnológicos e a transmissão da embolada

Considerando que os embolares que fizeram parte da pesquisa apresentada nesta tese têm pelo menos 50 anos de idade, é possível inferir que todos eles se formaram em uma época em que a embolada já circulava em um circuito alternativo mais midiatizado de produção musical. Certamente trata-se de uma época em que as possibilidades de gravação, reprodução e circulação de música eram muito diferentes das de hoje, mas os recursos disponíveis como os discos e o rádio possibilitam um acesso diferenciado da embolada como manifestação musical brasileira.

Apesar de não ser muito recorrente nos discursos dos embolares, a vivência no trabalho de campo, sobretudo no processo de observação participante, me permitiu perceber que, principalmente emboladores mais jovens, que vem se formando nas últimas décadas, têm a tecnologia como importante aliada no processo de transmissão da embolada. Assim como é comum os emboladores registrarem suas performances em mídias digitais diversas, é comum que jovens emboladores recorram a eles para aprender letras, poesias, formas de cantar, ritmos entre outros aspectos que compõem esse mundo.

Lindalva, ao se referir a como aprendeu embolada, faz menção ao rádio como meio fundamental para despertar do seu interesse pelo gênero e para possibilitar o acesso e a incorporação de saberes fundamentais desse universo. Para a emboladora, ela aprendeu:

Só de ouvir... [...] É porque após eu me dedicar... assim... à profissão, lá em casa, na época [...] meu pai tinha comprado um radinho naquela época, que era um rádio que pegava todas estação distante, né? E por final pegava a Brejuí de Currais Novos [...] Era um programa que tinha de violeiro e embolador de coco... Aí, quando era na hora da embolada... Era de seis horas da manhã... Aí eu já estava no pé do rádio, pra mim escutar, porque eu gostava, achava bonito... Agora, aquilo ali, o que eles iam falando ali, os cantadores de embolada iam cantando... e eu ia prestando atenção. Aí eu sei... que foi com aquilo também que me ajudou (LINDALVA, 2006).

Essa referência do rádio para Lindalva, que, entusiasticamente, de acordo com o seu discurso, acompanhava a “hora da embolada”, certamente marcou seu contato e sua inserção no universo da embolada. Assim como o rádio, os LPs, os CDs e, hoje, o computador tiveram e têm grande impacto na formação de novos emboladores e, além disso, apreciadores e admirados da embolada. Uma busca rápida por “embolada” em geral ou “embolada na

Paraíba” de forma mais específica no “YouTube”, permite o acesso a uma série de gravações, amadoras ou profissionais, que possibilitam ver, ouvir e, certamente, assimilar aspectos fundamentais que configuram a performance da embolada. Essa é uma realidade do mundo atual que, certamente, emboladores que aprenderam a manifestação até a década de 1980 não podiam contar em seu processo de formação.

3.2.6 Os elementos fundamentais para a performance da embolada

Corroborando com as perspectivas de Bruno Nettl (2010), apresentadas na parte inicial desse trabalho, entendo que os elementos transmitidos no universo da embolada representam o que pode ser definido como a “essência da música” nesse contexto e, de tal maneira, são fundamentais para a performance musical da manifestação. Assim, na parte final deste capítulo, dou ênfase aos saberes que constituem os pilares da prática do embolador e que, portanto, precisam ser evidenciados no processo de transmissão musical da manifestação.

3.2.6.1 Habilidade para cantar

Em alguns dos discursos já apresentados ao longo deste capítulo fica explícito que a habilidade de cantar é fundamental para o “cantador”, substantivo utilizado por muitos emboladores para se referir ao praticante de embolada. Durante a observação participante pude presenciar várias situações em que essa premissa era destacada, pois o bom embolador tem que ter os saberes necessários para cantar bem, haja vista que essa é uma condição fundamental para a performance do gênero.

Como destacado por Lavandeira, em citação já apresentada no sub-tópico 3.2.1: “*quem nasceu pra cantar, canta. Quem não nasceu... não tem como*” (LAVANDEIRA DO NORTE, 2006). Mas, além desse “dom”, é preciso exercitar o canto e dominar os elementos imprescindíveis para que ele aconteça, da melhor forma possível, dentro dos fundamentos da embolada. Fundamentos que implicam em dar conta de cantar “ligeiro”, como é característico do gênero, conseguir lidar com os desafios dos “trava-línguas”, ter voz “boa” e resistente para cantar em público e nos diferentes locais em que o fenômeno acontece.

Toinho da Mulatinha evidencia as dificuldades de se dominar o canto na embolada. Assim, se referindo ao trava-línguas, destaca: “[...] É ruim do cabra dizer. [...] O cabra erra pra danado... É ligeiro... Presta não. É ruim que é danado. Se o cabra num tiver a língua boa, num diz não” (TOINHO DA MULATINHA, 2006). Portanto, ao receber as orientações e

ao conviver com os formadores, nas diversas situações de aprendizagem desse contexto, uma forte ênfase é dada à transmissão do “jeito de cantar” da embolada.

Outra questão importante do “cantar embola” é a prática diária, para manter em dia a garganta e as habilidades vocais necessárias. Como destaca Lua Nova, “*quando a gente para um tempo sem cantar, [...] quando canta, enrouquece... Agora, se cantar todo dia não acontece mesmo...*” (LUA NOVA, 2006). Um dos aspectos enfatizados na transmissão da embolada é a inserção no canto e a constante prática de cantar, pois sem isso não adianta saber o “jeito de cantar”, porque a voz não dá conta de colocar em prática.

3.2.6.2 Capacidade de criar e improvisar

Estando apto a cantar é preciso que o embolador tenha o que cantar e, no mundo da embolada, além dos conhecimentos pré-estabelecidos é imprescindível que, na performance, sobretudo ao vivo, o praticante tenha condições de criar e de improvisar. E mais do que ter essa habilidade, essa condição de fazer embolada, é fundamental fazer isso no tempo e na dinâmica do gênero, pois, como destaca Lindalva, “[...] a embolada num dá tempo [pra pensar]... A embolada quando um solta o outro tem de pegar... [...] Você num pode parar para pensar pra cantar embolada... É um soltando e o outro pegando... [...] Porque num dá tempo pra pensar... É desse jeito” (LINDALVA, 2006). Mas, para isso, o embolador tem que estar preparado, e praticando sempre, senão corre o risco de não se dar bem nos improvisos, como explica Cachimbinho: “[...] A gente quando tá sem cantar... num tá com o pensamento... mas quando a gente se prepara... a gente só vai aprumado... quando tá preparado [...]” (2003).

Na agilidade para cantar embolada e lidar com as características do gênero, como a criação e o improviso, o embolador diferenciado, que tem o “dom”, logo se sobressai, como destaca Zezinho da Borborema:

Quando você inicia, já inicia improvisando... É justamente quando o cabra começa a cantar... Que um cantador... um veterano... escuta você cantar... de cinco minutos ou dez... ele diz logo: - “Esse camarada vai dar certo. Ele é poeta. Ele improvisa bem”. O dom natural de improvisar já vem certo. Quando bate no chão já trouxe. O dom natural de improvisar é assim... Agora, você sabe que a prática vale muita coisa, né? a prática..., né? Quando você começa cantando... um ano, dois, três, quatro, cinco... no decorrer do tempo você fica prático, né? [...] É tão tal, quando você tá um pouco meio fora daquela profissão, você fica um pouco destreinado mesmo. [...] Mas a embolada... assim como esses versos que eu fiz, isso é um dom natural... Quando a gente vem, já nasce. Agora... a gente vai desenvolvendo, e vai praticando, e vai aprimorando o trabalho... E por aí vai simbora. Isso é dom natural” (ZEZINHO DA BORBOREMA, 2006).

Na perspectiva de Zezinho da Borborema, criar e improvisar constituem, portanto, um diferencial que desde a iniciação está presente na vida do embolador, e, por tal razão, esse é outro elemento destacado no processo de aprendizagem da embolada. Para Zezinho Batista, o embolador tem que criar na “hora”, com o “mote” necessário, pois assim demonstra sua capacidade e o seu “dom”. Nas suas palavras: “*o cabra diz Seu Zezinho Batista faça um verso... um verso pra qualquer um cidadão, eu faço... [...] A gente improvisa, né? O improviso sai na hora... O cabra deu um mote, o cabra já pega... Se nasceu com o dom... E tem deles que num nasce com o dom, e só faz responder... [...]*” (ZEZINHO BATISTA, 2006a). Ou ainda, como enfatiza Cachimbinho: “*E tem os que decoram... não criam... se puxar eles num vai*” (2003), se referindo principalmente aos que só decoram os trabalhos dos outros.

Uma questão explícita nas falas de Zezinho Batista e Cachimbinho é que até é possível que o embolador não improvise, mas ele vai se limitar a “só responder” ou “cantar decorado”. Ou seja, sem criar e improvisar, um embolador não terá destaque na profissão e sempre será dependente de um parceiro que tenha essa habilidade, cabendo ao que não tem o “dom” dar às respostas aos versos produzidos pelo criativo e improvisador, ou, no máximo, cantar os trabalhos que tenha decorado. Dessa forma, a criação e o improviso são elementos de destaque na transmissão da manifestação, haja vista que são elementos fundamentais para a performance da embolada.

3.2.6.3 Tocar e dominar o ritmo do pandeiro

Nas últimas décadas o pandeiro foi incorporado como instrumento imprescindível para fazer embolada, conforme será analisado no capítulo seguinte. Sendo assim, ao começar a fazer embolada é necessário que um dos primeiros aspectos a serem apreendidos seja a execução do pandeiro e, nesse sentido, as orientações dos formadores tendem a dar ênfase a esse elemento. Zezinho da Borborema explicita essa tendência ao mencionar:

No começo tem gente que faz isso mesmo, né? [se referindo a quem dá orientações sobre como tocar o pandeiro] No começo, às vezes eles dizem: - Zezinho, pra bater no pandeiro é obrigado fazer isso, fazer aquilo... amoleça a mão uma coisinha... e num sei o quê... tem esse negócio, né? [...] quando vai começar a tocar um instrumento, tem gente que dá essa dica, né? Agora, se você trouxe a vocação... com quatro cinco dias você vai simbora... E se você num trouxe a vocação, o cabra ensina um ano... dois... três, quatro, cinco... Mais quanto ensina mais é pior... Num tem vocação. É... Mas isso é em toda profissão... [...] (ZEZINHO DA BORBOREMA, 2006).

As orientações de como tocar o pandeiro, enfatizadas no depoimento de Zezinho da Borborema veem acompanhadas de orientações sobre como tocar o ritmo que dá base para a performance do gênero, e que será analisado em detalhes no capítulo seguinte. Lindalva destaca que desde que se tenha o “dom”, aprender o ritmo do acompanhamento é fácil, porque para ela “[...] *O ritmo da embolada é só um só... O ritmo do coco é só aquele. Quem canta esses trabalhos sempre num sai daquele ritmo, como você viu... [...]*” (LINDALVA, 2006).

Ao dizer que o ritmo da embolada é um só ela está se referindo à estrutura rítmica base do gênero (Cf. Capítulo 4). Mas essa estrutura é recheada por diversas variações que alteram o andamento e, para alguns emboladores, alteram o próprio ritmo. Como destaca Lavandeira: “[...] *cada assunto, cada modalidade, muda o ritmo do pandeiro... [...] A embolada, é baião... Já pra sete linhas, já muda o ritmo também pra pagode... o pandeiro é mais apressado... [...]*” (LAVANDEIRA DO NORTE, 2006). Apesar de o embolador dar nome diferente aos “ritmos” (baião e pagode), o destaque dele é que a diferença central é que o pandeiro é “mais apressado” e que tais variações dependem do número de linhas da embolada (Cf. análise no Capítulo 4).

Assim dominar o toque do pandeiro e a base do ritmo da embolada que é executada no instrumento, de acordo com as variações necessárias para a embolada, são outros elementos de destaque no processo de transmissão musical. Tais elementos estão, portanto, entre aqueles que representam parte “essencial” da performance nesse contexto.

3.2.6.4 Conhecimento de repertórios

Um elemento que também é fundamental para o processo de transmissão na embolada é o conhecimento amplo de músicas, antigas e novas, deste contexto, pois, sem ter um bom repertório, o embolador estará demasiadamente limitado. Nessa prática cultural, os saberes relacionados aos repertórios da embolada se dão em diferentes esferas, o que inclui registros escritos e gravados, mas a oralidade e a memória ainda têm um lugar de destaque nesse contexto. Dessa forma, os emboladores têm sua “cabeça” como referência fundamental para armazenar e, consequentemente, utilizar as diferentes músicas, inclusive aquelas criadas por eles mesmos. Esse aspecto é evidenciado na ênfase de Zezinho Batista (2006b), quando ressalta: “*os trabalhos todinho que eu canto eu faço na cabeça e decoro na cabeça também... [...] Anoto não... [...] Tenho diversos trabalhos...*”.

O repertório da embolada tem uma grande variedade e o seu uso em diferentes contextos também exige do embolador o domínio de diferentes estratégias para lidar com os

desafios e as singularidades de cada realidade (Cf. as análises do capítulo 4). O depoimento de Zezinho da Borborema apresenta uma análise dessa diversidade do repertório e da necessidade de que os embolares aprendam a lidar com as especificidades de cada uma delas. Assim, o embolador analisa:

[...] Pra gravar, o coco comercial é melhor... agora, pra cantar no meio da feira... esse coco sem ser comercial... é diferente... Porque a cantiga de gravar é uma, a cantiga de feira é outra, e a do rádio é outra... [...] tem uns segredos danados... Se a pessoa num souber... [...] A do rádio é uma cantiga diferente... É uma cantiga quente... É uma cantiga que você tem que caçar umas coisinha... porque o rádio é ligeiro... [...] Aí a cantiga da feira é uma cantiga diferente... É uma cantiga de gracejo... Aquelas coisas... a cantiga de show já é diferente [...] é diferente de gravar, de cantar na feira e de cantar no rádio. A cantiga de show tem que ser uma cantiga animada... uma cantiga bem feita que é pra animar o povo ligeiro... que aquilo é ligeiro... Já a cantiga de salão é outra coisa... Você vai cantar no salão, você começa de oito horas... de nove horas a uma da manhã... aí você tem muito espaço pra ir cantando... A cantiga de show, não... Você vai fazer um show de meia hora... [...] Você tem que ter aquela cantoria certa pra aquele show. E a cantoria de feira é diferente... A cantiga de feira já é outra história [...] a cantiga de feira tem aqueles cocozinhos que a gente tira de brincadeira, de gracejo... [...] pra fechar a roda, pra o povo encostar... pra poder cantar... E o show, o povo já tá ali esperando... Você já tem que vir preparado... [...] E o de gravar... aí a história já muda, porque aí já são os cocos comerciais... já vai treinando as músicas... E às vezes pra cantar de feira a gente nem treina as músicas... Mas pra gravar tem que treinar nas músicas... [...] Porque a gravação tem que ser uma coisa bem feita... [...] É tão tal que pra gravar é... uma coisa danada... [...] Todo poeta, às vezes nem grava bem, né? Porque às vezes a música não é boa, né? Às vezes ele num é músico... num pega bem no ritmo... (ZEZINHO DA BORBOREMA, 2006).

Esse processo de treinamento das diferentes formas de pensar e tocar o repertório é uma outra situação fundamental de transmissão musical, pois nesses momentos os emboladores trocam mutuamente informações, técnicas e estratégias diversas que contribuem para o fortalecimento de suas performances. O fato de o trabalho da embolada ser sempre em parceria, faz com que cada parceiro traga um conjunto amplo de saberes que é compartilhado com o outro. Entre esses saberes os relacionados à troca e à ampliação do repertório certamente têm destaque.

Essas trocas de saberes diversos e de repertórios são enfatizadas nas palavras de Lavandeira, que ao comentar sobre como aprendem o repertório destaca:

Aí é porque... a gente canta junto, né? Por exemplo: Eu criei esse trabalho agora do cemitério, né? [...] Aí eu já passo pra Lindalva... Ela canta comigo vários dias... Aí aprende também... Decora... [Mas quando ela canta com você ela responde?] Ela responde... E se ela for cantar com outro, ela já canta, porque num tá na minha presença... [...] Aí a outra pessoa responde. [...] E cada um que cria mais assunto bonito... novo... é que se apresenta melhor, né? [...] (LAVANDEIRA DO NORTE, 2006).

Nas trocas entre parceiros e na troca de parceiros a embolada se alimenta da mistura e da transmissão de saberes em que as experiências dos muitos emboladores desse contexto vão se intensificando em um acúmulo contínuo de conhecimento que, ao longo dos anos, vai se tornando cada vez mais abrangente e diversificado. Os repertórios, além de serem compartilhados e aprendidos nessas trocas, são ampliados, resignificados e transformados pelos muitos emboladores que os cantam, pois, cada um a seu jeito, imprime criações e improvisações que, tornando o “assunto bonito”, faz com que a performance musical possibilite uma apresentação cada vez “melhor”.

3.2.6.5 Dominar a rima e as demais estruturas poéticas da embolada

Por fim, um elemento crucial de ser aprendido pelo poeta cantador de embolada é “rimar” adequadamente e dominar as estruturas poéticas diversas do gênero, pois cada trabalho (de quatro, seis, oito ou dez linhas – Cf. análises do capítulo 4) tem um tipo de estrutura e exige domínio, inclusive, de diferentes usos da rima. Para os embolares, o domínio desses elementos faz da embolada uma prática fácil, por isso é fundamental aprendê-los e praticá-los adequadamente. *“Porque [de posse dos elementos mencionados anteriormente] é muito fácil você fazer embolada... É improvisar, criar... no caso, né? ... Você pode dizer... [ai faz uns improvisos...] Embolada é assim, sabe? O lugar que você improvisa, sabe? Você rima... a primeira... a segunda com a terceira... e a quarta termina em ‘á’...”* (GERALDO MOUZINHO, 2006).

Sendo esse mais um aspecto fundamental para a performance, ele também ganha destaque no processo de formação dos emboladores, sendo enfatizado nas “correções” e “orientações” dos formadores, como pode ser ilustrado no depoimento de Zezinho Batista:

Às vezes, quando eu errava uma rima de concordância, ele [se referindo ao pai] dizia: – ‘Rapaz, a rima é essa... você tem que rimar com isso... Isso aqui rima com isso... Ele, exatamente, me deu umas dicas... Mas a gente... a profissão, a cantoria... ninguém aprende não... A gente nasceu com aquele dom... Quem nasce com o dom, faz... E quem num nasce, num faz. (ZEZINHO BATISTA, 2006a).

Portanto, mesmo para quem tem o “dom” e “nasceu para fazer embolada”, as “dicas” sobre como rimar e lidar adequadamente com a elaboração poética, de acordo com as dimensões da performance da embolada, são cruciais para a inserção e o fortalecimento na profissão. Por isso, todo embolador valoriza essas dicas e essas trocas, pois são elas que ampliam a potencialidade inata de fazer embolada, tornando o embolador diferenciado na performance musical.

Os elementos diversos apresentados nesse último tópico são, portanto, aqueles que ganham destaque na transmissão musical no mundo da embolada e, mais uma vez concordando com Nettl (2010), configuram as bases “essenciais da performance”. A partir dessa perspectiva, as formas de organização dos elementos destacados nesse capítulo, vinculados ao complexo universo da performance musical na embolada, serão evidenciadas de forma detalhada no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 4

A MÚSICA DA EMBOLADA: DIMENSÕES ESTÉTICAS E PERFORMÁTICAS

A embolada é um gênero musical constituído pela junção de diversos elementos estéticos que, analisados contextualmente, evidenciam a riqueza de detalhes e nuances que caracterizam esse fenômeno musical. Com vistas a apresentar e analisar os diferentes elementos sonoros e musicais em geral que constituem a embolada em seu universo de performance, apresento, neste capítulo, aspectos estético-estruturais do gênero, evidenciando as principais características dessa prática musical, bem como suas inter-relações com os diferentes elementos do seu contexto de performance.

A análise dos elementos que dão forma à embolada, como os instrumentos musicais e sua utilização, os aspectos rítmicos, a configuração do repertório, a estrutura das letras e dos versos, a estética do canto e os espaços e situações das práticas musicais, proporcionaram uma visão abrangente dessa expressão cultural, contudo, de certa forma, limitada, tendo em vista o recorte necessário para um trabalho como este. Todavia, é possível afirmar que tal visão, obtida a partir do trabalho investigativo, possibilitou uma compreensão holística da performance musical e de suas relações com o universo sociocultural dos praticantes da embolada.

Considerando os diferentes aspectos musicais independentes, mas articulados, estabeleci, ao longo do trabalho, inter-relações entre os distintos elementos dessa música para que, a partir do estudo das partes, pudesse entender melhor o todo. Como uma prática dinâmica que interage com os espaços de apresentações e com o público presente nesses espaços, analisei as emboladas considerando a flexibilidade de cada performance, tendo em vista que muitos fatores interferem diretamente no resultado da execução musical: o local em que é realizado, a utilização ou não de amplificação, a quantidade de público, a temática da festa etc.

Para a compreensão dessa prática musical utilizei categorizações analíticas que partiram de uma abordagem indutiva, alicerçada em dados empíricos, em que a realidade da manifestação foi fundamental para a definição dos instrumentos de análise, bem como dos demais elementos teórico-metodológicos utilizados para a compreensão e apresentação da embolada neste trabalho. A partir da compreensão empírica do fenômeno estudado, as

análises apresentadas, comentadas e discutidas ao longo do texto foram fundamentadas em estudos da cultura popular que puderam subsidiar as ações e escolhas realizadas, proporcionando uma leitura mais acurada da realidade e permitindo dimensionar dados específicos desse universo para contextos mais amplos da embolada.

A seguir, apresentarei, portanto, os principais elementos, evidenciados a partir da pesquisa de campo, que caracterizam a embolada musical e sua performance na Paraíba. A organização dos diferentes aspectos ao longo do texto não segue um critério hierárquico, já que cada elemento tem a sua função e importância no universo da manifestação. Segue sim uma ordem sistemática definida para atender as especificidades deste trabalho, visando facilitar as análises de cada elemento musical, bem como a compreensão do leitor a partir da estrutura, função e característica geral de cada um desses aspectos na manifestação.

4.1 INSTRUMENTOS MUSICAIS

Os instrumentos que constituem a embolada são utilizados fundamentalmente para acompanhamento, sendo, sobretudo, a base para o canto. Atualmente, o instrumento dos emboladores utilizado na Paraíba é o pandeiro, sendo o instrumento de base de todos os emboladores encontrados em atividade no Estado. No entanto, o ganzá também já teve o mesmo status no passado, fazendo parte da história e da consolidação do gênero. Outros instrumentos também têm sido utilizados para acompanhamento da embolada, mas não tocados pelos emboladores, no formato tradicional em que a própria dupla se acompanha, e sim por outros músicos que tocam junto com eles. Alguns emboladores se utilizam desse recurso, mas na Paraíba essa não tem sido uma prática comum.

Discutirei a seguir aspectos relacionados aos instrumentos utilizados na embolada, tocados pelos emboladores, enfatizando suas características estruturais e suas formas de execução. Abordarei também, como forma de exemplificação, a utilização de outros instrumentos nessa prática musical.

4.1.1 O pandeiro²⁹

Conforme mencionado anteriormente, o pandeiro é atualmente o instrumento musical característico de acompanhamento das emboladas. Para a maioria dos emboladores, a

²⁹ O pandeiro é um instrumento musical da família da percussão, do grupo dos membranofones, tendo na sua estrutura as platinelas, que o faz soar também como um idiófone.

“verdadeira”³⁰ embolada é aquela que é tocada com este instrumento. Segundo Cachimbinho, a utilização de outros instrumentos, por alguns, acompanhando os emboladores em suas emboladas, presentes principalmente em gravações, não é adequada para se fazer a embolada em sua forma “tradicional”. Comentando especificamente sobre o seu trabalho, afirma: “agora eu... eu só gravei o meu **embolada mesmo**, né? Simples. Num gravei outra coisa não. **Só... o pandeiro mesmo.** [...] Eu canto com o pandeiro” (CACHIMBINHO, 2003, grifos meus). Cachimbinho destaca aqui a importância do pandeiro para a sonoridade da embolada; enfatizando que “embolada mesmo” é a que se faz com o pandeiro, instrumento que passou a tocar a partir da década de 1950, em substituição ao ganzá³¹. O que ele enfatiza, na verdade, é a não utilização de outros instrumentos além dos tocados por ele e seu companheiro de dupla em suas performances. Deixa claro, assim, a opção pelo pandeiro, que tem lhe acompanhado, não apenas nas gravações dos discos, mas também nas apresentações ao vivo, quando diz: “Eu canto com o pandeiro”, mesmo tendo realizado uma experiência de incluir outros instrumentos, tocados por outros músicos, no LP *Cantar coco é assim*, que gravou junto com Geraldo Mouzinho, no ano de 1983³² (em 4.1.3 abordarei esta questão das emboladas com outros instrumentos).

Nessa perspectiva, o som do pandeiro se tornou “característico” da embolada nas últimas décadas (CD – Faixa 1)³³ (CAXIMBINHO; GERALDO MOUZINHO, [s.d.])³⁴, e, por tal razão, a sua presença é constante nas apresentações e nos diversos trabalhos dos emboladores, podendo ser considerado um símbolo tanto da embolada quanto do embolador. Numa simples observação do contexto da embolada é possível perceber que embolador e pandeiro estão sempre juntos nas diferentes situações que envolvem a sua performance e os demais aspectos relacionados a ela: nas capas de discos, em fotos de jornais, nas aparições na televisão e em materiais de divulgação em geral (Foto 1) (LINDALVA; LAVANDEIRA DO NORTE, [s.d.]), (Foto 2) (CURIÓ DE BELA ROSA; ZEZINHO DA BORBOREMA, [s.d.]), (Foto 3) (VICENTE FILHO, [s.d.]).

³⁰ A ideia de “verdadeira” está associada à visão de emboladores sobre uma forma “tradicional” de se fazer embolada. Para alguns, o uso de outros instrumentos descaracterizaria a embolada de sua forma “original”.

³¹ Cachimbinho, antes do pandeiro, já teve o ganzá como seu instrumento. E mesmo depois de passar a tocar o pandeiro desde meados da década de 1950, voltou a gravar com o ganzá, no final da década de 1980, no LP *Tudo hoje elevantou* (GERALDO MOZINHO; CACHIMBINHO, 1987).

³² Nesse LP, Cachimbinho e Geraldo Mouzinho se fizeram acompanhar por outros três músicos tocando triângulo, ganzá e agogô, além dos pandeiros tocados por eles, (1983).

³³ O Anexo C contém o CD com o áudio de todas as emboladas citadas neste trabalho, e o Anexo B contém a lista das emboladas gravadas no CD.

³⁴ Farei menção aos emboladores, nas citações e referências, por seus nomes artísticos/profissionais completos; pois, por serem nomes artísticos, ficaria “estranho”, em alguns casos, fazer a referência pela última parte desses nomes, como reza a norma de citações e referências da ABNT utilizada.

Foto 1 – CD *Os Feras da embolada* (Lindalva e Lavandeira do Norte, [s.d.]).



Fonte: Capa do CD.

Foto 2 – CD *Pandeiros e Coquistas* (Curió de Bela Rosa e Zezinho da Borborema, [s.d.]).



Fonte: Capa do CD.

Foto 3 – Cachimbinho e Geraldo Mouzinho em matéria de jornal (detalhe).



Fonte: Matéria do jornal (VICENTE FILHO, [s.d.]).

O pandeiro vem sendo utilizado nas performances da embolada há muito tempo. Cachimbinho, que iniciou sua carreira com o ganzá, destaca que o pandeiro foi introduzido por ele na embolada da Paraíba.

Porque de primeiro era ganzá... Aí eu fui pra Alagoas, e cheguei em Alagoas eu vi uns cabras cantando de pareia, achei bonito e comprei um, e quando cheguei aqui os cabras começaram a usar o pandeiro. [...] eu achei bonito o pandeiro e comecei a cantar com o pandeiro. Mas o instrumental certo era o ganzá, o ganzá legítimo [...] (CACHIMBINHO, 2003).

Esse fato ocorreu provavelmente ainda na primeira metade da década de 1950, pois Geraldo Mouzinho, que também iniciou com o ganzá, afirmou que quando começou a cantar com Cachimbinho, por volta de meados da década de 1950, ele já tocava pandeiro; e a partir daí passou a tocar pandeiro também (GERALDO MOUZINHO, 2006). Outros emboladores,

segundo o exemplo, passaram também a tocar o pandeiro para o acompanhamento das suas emboladas. Os novos emboladores da Paraíba, que começaram a carreira depois desse fato, já se iniciaram na embolada utilizando o pandeiro.

Nos registros fotográficos mais antigos que consegui, de emboladores da Paraíba com o pandeiro, estão Geraldo Mouzinho (grafado Mousinho) e Cachimbinho na capa do LP *Côcos* (1975), o primeiro disco que gravaram (Foto 4), e Manoel Batista e Zezinho Batista, na capa do LP *Desafio malcriado* (1981) (Fotos 5a e 5b).

Foto 4 – Geraldo Mouzinho e Cachimbinho.



Fonte: Capa do LP *Cocos*, de Geraldo Mousinho e Cachimbinho, de 1975 (detalhe).

Fotos 5a e 5b – Manoel Batista e Zezinho Batista.



Fonte: Capa do LP *Desafio malcriado*, de Manoel Batista e José Batista (Zezinho Batista), de 1981 (detalhes).

Dedé da Mulatinha, que sempre teve como “marca registrada” o ganzá, também já cantou emboladas com pandeiro, como podemos ver nesta foto (Foto 6) (AZEVEDO, 1997).

Fotos 6 – Dedé da Mulatinha com o pandeiro.



Fonte: Foto capturada a partir do vídeo *O Patrimônio Cultural de Campina Grande - PARTE 1* (AZEVEDO, 1997). A foto não tem especificação de data (detalhe).

Os emboladores na Paraíba utilizam principalmente pandeiros industrializados, sendo mais utilizado o de 10 polegadas de diâmetro (que equivale a 25,4 cm), com pele de nylon fixada por tarraxas (geralmente 6; mas tem os de 7; e podem ser tarraxas simples ou duplas) a um aro de 4,5 cm de altura (geralmente de madeira revestida com fórmica; ou de acrílico; ou de metal), com um conjunto de platinelas duplas de metal (geralmente são 5, mas alguns pandeiros têm 6). Cachimbinho utiliza um pandeiro de maior dimensão, o de 11 polegadas, com as demais características do de 10 polegadas (Fotos 7a, e 7b, 8a e 8b, 9a e 9b).

Fotos 7a e 7b – Tipo de pandeiro tocado por Lavandeira do Norte.



Fonte: Fotos do autor (2006).

Fotos 8a e 8b – Tipos de pandeiro tocados por Zezinho Batista (dir.) e Carlos Batista (esq.).



Fonte: Fotos do autor (2006).

Fotos 9a e 9b – Tipo de pandeiro tocado por Cachimbinho.



Fonte: Fotos do autor (2006).

4.1.2 O ganzá

Conforme mencionado anteriormente, o ganzá já foi o instrumento tradicional utilizado para o acompanhamento das emboladas³⁵. Na Paraíba, se manteve por muito tempo como único instrumento dos emboladores até a chegada do pandeiro. A presença do ganzá na embolada remonta a um passado distante, mas não se pode precisar uma data exata de quando passou a ser usado. Também não se tem conhecimento se um outro instrumento foi tocado pelos emboladores antes dele. O que é possível afirmar é que o ganzá foi utilizado amplamente pelos emboladores mais “antigos” nas suas performances, e que a sua sonoridade

³⁵ O ganzá, na embolada, pode ter sido herdado do coco de roda, onde junto com uma zabumba e uma caixa compõem o grupo instrumental de acompanhamento. No coco de roda o ganzá é geralmente tocado pelo puxador do coco (o cantor).

já foi, também, considerada característica da embolada, como podemos ouvir em *O avião brasileiro* (CD – Faixa 2) (TOINHO DA MULATINHA; DEDÉ DA MULATINHA, 1985)³⁶.

O ganzá é um instrumento de percussão, do grupo dos idiofones, do subgrupo dos instrumentos de sacudir. Tem a forma cilíndrica, geralmente de metal, fechado nas extremidades, com grãos secos, ou pequenas esferas de metal, ou outro material duro triturado, em seu interior. O tamanho e a estrutura podem variar, de acordo com a intenção, a finalidade e a opção de quem utiliza o instrumento. Há ganzás de apenas um cilindro, os mais comuns, e ganzás com dois ou mais cilindros, interligados com hastes de metal, por exemplo.

Dos registros mais remotos de emboladores da Paraíba, pode ser citado o embolador [José] Aleixo Criança, que, de acordo com as gravações e fotografias da Missão de Pesquisas Folclóricas³⁷, já era atuante, cantando suas emboladas e tocando o ganzá, pelo menos desde a década de 1930 (SÃO PAULO (SP), 2000). No acervo da Missão existem registros fotográficos de Aleixo Criança com seu instrumento (Fotos 10a e 10b) (MISSÃO..., 1938), bem como registros de áudio da sua performance³⁸. Dentre as gravações com Aleixo Criança, realizadas em 1938 pela Missão, temos a embolada *A limpeza Deus amou*, em que ele canta e toca ganzá, tendo como parceiro um outro “embolador” não identificado (CD – Faixa 3) (ALEIXO CRIANÇA, 1938).

³⁶ Agradeço à pesquisadora Elizabeth Travassos, que realizou a gravação desta embolada em 1985, e gentilmente cedeu uma cópia para este trabalho.

³⁷ A Missão de Pesquisas Folclóricas foi um grupo de estudos enviado ao Nordeste e Norte do Brasil, em 1938, pela Discoteca Pública Municipal de São Paulo (dirigida por Oneyda Alvarenga), do Departamento de Cultura (chefeado por Mário de Andrade). No Nordeste, esteve nos Estados de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí e Maranhão, e no Norte, no Estado do Pará. Esse grupo, do qual fizeram parte Luis Saia, Martin Braunwiser, Benedicto Pacheco e Antonio Ladeira, fez gravações, transcrições, coletou instrumentos musicais (dentre outros objetos), fotografou, filmou e descreveu as manifestações culturais que foram encontrando ao longo do trajeto (FIGUEIRA; TONI, [1984?]; SÃO PAULO (SP), 1993; 2000).

³⁸ A Missão de pesquisas folclóricas realizou registros de áudio de performances de Aleixo Criança durante os trabalhos realizados na Paraíba, mais especificamente na cidade de Patos.

Fotos 10a e 10b – Aleixo Criança com seu ganzá.



Fonte: Foto do acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938) (detalhe).

Dedé da Mulatinha e seu irmão Toinho da Mulatinha faziam suas emboladas com o ganzá desde a década de 1940 (Fotos 11a e 11b, 12a e 12b, 13a e 13b).

Fotos 11a e 11b – Dedé da Mulatinha com seu ganzá.



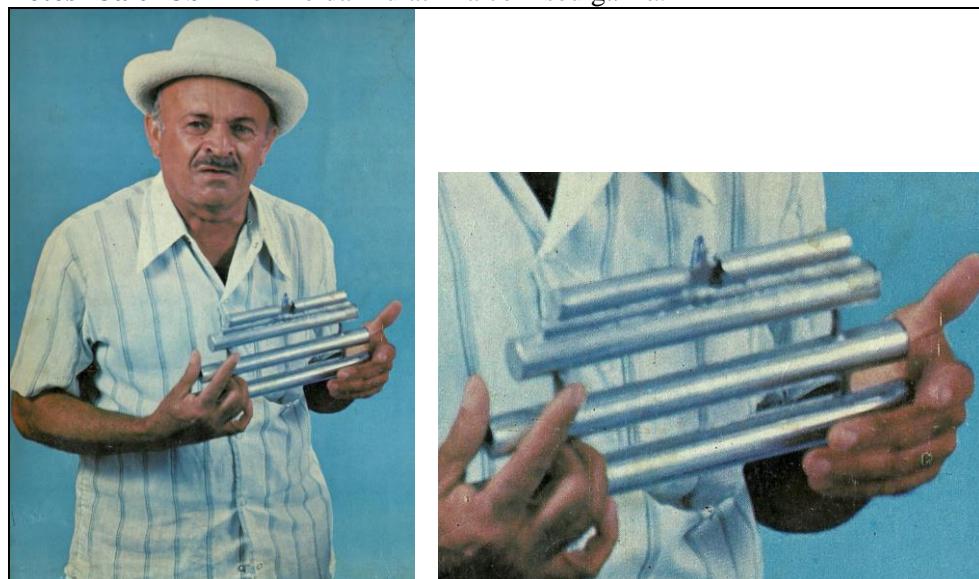
Fonte: Foto capturada a partir do vídeo *O Patrimônio Cultural de Campina Grande - PARTE 1* (AZEVEDO, 1997). A foto não tem especificação de data (detalhe).

Fotos 12a e 12b – Toinho da Mulatinha com seu ganzá.



Fonte: Capa do LP *Desafios e emboladas*, de Chico Sena e Toinho da Mulatinha ([s.d.]) (detalhe).

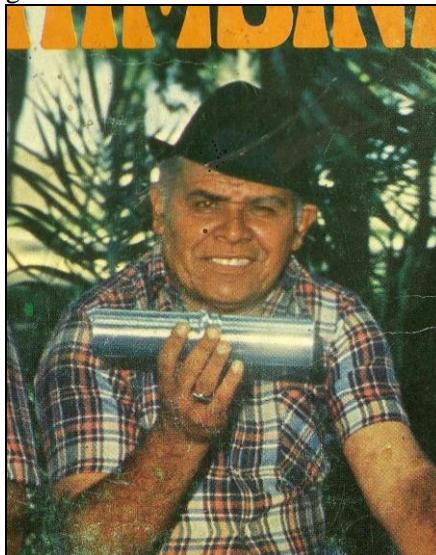
Fotos 13a e 13b – Toinho da Mulatinha com seu ganzá.



Fonte: Capa do LP *Côco pra todo lado*, de Geraldo Mousinho e Toinho da Mulatinha ([s.d.]) (detalhe).

Cachimbinho começou a cantar emboladas por volta do final da década de 1940, e também iniciou com o ganzá (CACHIMBINHO, 2003). Apesar de o embolador utilizar o pandeiro desde a década de 1950, ele também gravou um disco com o ganzá em 1987 (Foto 14) (GERALDO MOZINHO; CACHIMBINHO, 1987).

Fotos 14 – Cachimbinho com seu ganzá.



Fonte: Capa do LP *Tudo hoje alevantou*, de Geraldo Mozinho e Cachimbinho, de 1987 (detalhe).

A mudança para o pandeiro não foi imediata para todos os embaladores, e nem todos assumiram a novidade. Alguns continuaram com o seu instrumento, como foi o caso dos irmãos emboladores Dedé da Mulatinha e Toinho da Mulatinha, que permaneceram tocando o ganzá mesmo após a ascensão do pandeiro. Um exemplo desse fato é que, em 1997, em documentário de Rômulo Azevêdo, Dedé da Mulatinha, já com 80 anos de idade, canta embolada se acompanhando com o ganzá (Foto 15) (AZEVÊDO, 1997).

Foto 15 – Dedé da Mulatinha com o seu ganzá.



Fonte: Foto capturada a partir do vídeo *O Patrimônio Cultural de Campina Grande - PARTE 1* (AZEVÊDO, 1997) (detalhe).

Toinho da Mulatinha, quando vez ou outra ainda canta as emboladas, se acompanha com o seu pequeno ganzá, como o faz na sua barraca na Feira de Campina Grande-PB, onde vende folhetos de cordel, raízes e ervas medicinais, etc. (Foto 16).

Foto 16 – Toinho da Mulatinha com o seu ganzá.



Fonte: Foto do autor (2006).

Um outro exemplo da resistência do ganzá, mesmo nos dias atuais, é a performance das “Ceguinhas de Campina Grande”, as irmãs Maroca, Poroca e Indaiá³⁹, que ainda se apresentam cantando emboladas e tocando ganzás (Foto 17).

Foto 17 – As Ceguinhas de Campina Grande (Indaiá, Poroca e Maroca) cantando embolada com o ganzá.



Fonte: Foto capturada do vídeo As Ceguinhas de Campina Grande (PROGRAMA..., 2009) (detalhe).

³⁹ As “Ceguinhas de Campina Grande” ficaram bastante conhecidas depois do filme *A pessoa é para o que nasce*, um documentário de Roberto Berliner (2004), que retrata suas vidas e estratégias de sobrevivência, e do CD com a trilha sonora do filme (CEGUINHAS..., 2005).

Mesmo com a substituição do Ganzá pelo Pandeiro, durante algum tempo os dois instrumentos foram utilizados juntos em performances ao vivo e também em gravações. Essa prática pode ser exemplificada a partir dos trabalhos de Toinho da Mulatinha, que realizou gravações de discos com Chico Sena e com Geraldo Mouzinho. Com Chico Sena, embolador do Rio Grande do Norte (Foto 18), percebe-se, a partir da audição da embolada *A diferença entre o pobre e o rico*, a utilização simultânea de ganzá e padeiro (CD – Faixa 4) (CHICO SENA; TOINHO DA MULATINHA, [s.d.]). Com Geraldo Mouzinho (Foto 19), a audição da embolada *O mundo pegando fôgo* também deixa evidente a presença dos dois instrumentos (CD – Faixa 5) (GERALDO MOUSINHO; TOINHO DA MULATINHA, [s.d.]).

Foto 18 – Toinho da Mulatinha (ganzá) e Chico Sena (pandeiro).



Fonte: Capa do LP *Desafios e emboladas*, de Chico Sena e Toinho da Mulatinha ([s.d.]) (detalhe).

Foto 19 – Toinho da Mulatinha (ganzá) e Geraldo Mouzinho (pandeiro).



Fonte: Capa do LP *Côco pra todo lado*, de Geraldo Mousinho e Toinho da Mulatinha ([s.d.]) (detalhe).

Conforme mencionado anteriormente, Cachimbinho também gravou um LP tocando Ganzá, junto com Geraldo Mouzinho no pandeiro (Foto 20), como podemos ouvir na embolada *São Pedro visita a terra* (CD – Faixa 6) (GERALDO MOZINHO; CACHIMBINHO, 1987); prática não comum nas gravações dessa dupla, que nos seus outros discos, antes e depois desse, sempre fizeram uso apenas do pandeiro.

Foto 20 – Geraldo Mouzinho (pandeiro) e Cachimbinho (ganzá).



Fonte: Capa do LP *Tudo Hoje Alenvantou*, de Geraldo Mozinho e Cachimbinho (1987) (detalhe).

4.1.3 Outros instrumentos

Além daqueles tocados pelos próprios emboladores, em algumas performance e gravações pode ocorrer a utilização de outros instrumentos, executados por outros músicos, como já destaquei anteriormente. Essa é uma prática bastante comum dos conhecidos emboladores Caju e Castanha, pernambucanos radicados em São Paulo, em vários de seus discos e também em suas apresentações – os shows. Cito o CD *Andando de Coletivo*, em que são acompanhados por outros instrumentos, além dos pandeiros que tocam. Na embolada *Vamos cantar embolada*, por exemplo, são: guitarra, violão, teclado, baixo e bateria, tocados pelos músicos de sua banda (CD – Faixa 7) (CAJU; CASTANHA, 2002).

Fazer emboladas com acompanhamento de outros instrumentos, diferentes de pandeiros ou ganzás, pode parecer uma prática recente, inclusive na visão de muitos emboladores, mas já na década de 1930 Manezinho Araújo, embolador pernambucano, fazia as suas emboladas com acompanhamento de variadas formações instrumentais. Na embolada

Cuidado com o coco, gravada em 1935, que está remasterizada no CD *Cuma é o nome dele?*, ele é acompanhado por *Benedito Lacerda e seu “Conjunto Regional”* (flauta, saxofone, violões, cavaquinho e pandeiro) (CD – Faixa 8) (MANEZINHO ARAÚJO, [s.d.]). Neste CD, Manezinho Araújo canta as emboladas sozinho, e nesta faixa, *Cuidado com o coco*, tem um coro masculino que responde cantando o refrão.

Especificamente na Paraíba, atualmente, é raro o uso de outros instrumentos além dos pandeiros. Muitos consideram que a inclusão de outros instrumentos no acompanhamento gera uma descaracterização da embolada, conforme pode ser percebido na visão de Cachimbinho, quando perguntado sobre as emboladas feitas dessa forma, como, por exemplo, muitas de Caju e Castanha: “[...] Aquilo ali mudou. Ali mudou. Ali num é mais embolada. Embolada é... a pura mesmo. Que nem eu cantava... Ganzá, pandeiro... Aí tá certo. Mas aquilo ali já mudou pra forró. [...] Ali ninguém sabe o que é”. (CACHIMBINHO, 2006)⁴⁰.

É importante destacar que a utilização de outros instrumentos/instrumentistas nas performances leva à divisão do cachê ou do dinheiro arrecadado, e nas gravações encarece a produção, como fica claro nas palavras de Geraldo Mouzinho, ao comentar sobre a gravação de um de seus LPs com Cachimbinho:

[...] Um LP gravado por dois pandeiros ficou barato pra firma né? O LP da gente era barato pra firma... Quer comparar você gravar o LP e butar quarenta cinquenta instrumental... aí fica caro, porque você vai pagar músico, vai... né? Aí tá certo. Mas um LP que você entrou no estúdio... pei pei pei pei... com cinco seis horas grava. Um LP desse fica barato... pra firma (GERALDO MOUZINHO, 2006).

Durante o trabalho de pesquisa, nas entrevistas, a maioria dos emboladores não mencionou a utilização de outros instrumentos em suas performances. Apenas a dupla Cachimbinho e Geraldo Mouzinho, apesar das críticas de Cachimbinho, experimentaram a gravação de um de seus discos com acompanhamento de outros instrumentos; foi no LP *Cantar côco é assim*, de 1983. Neste disco utilizam, além do pandeiro, um triângulo, um ganzá e um agogô, como na embolada *As peças do carro* (CD – Faixa 9) (CACHIMBINHO; GERALDO MOUZINHO, 1983). No entanto, essa foi uma experiência que não voltaram a repetir em seus trabalhos. Em trabalho individual mais recente, Geraldo Mouzinho tocando pandeiro, foi acompanhado também por uma viola sertaneja, tocada por um filho seu, como

⁴⁰ Quando foi realizada esta entrevista, em fevereiro de 2006, Cachimbinho já havia adotado, profissionalmente, o nome de Irmão Tomás há uns dois ou três anos, quando passou a fazer emboladas evangélicas. Mas continuarei a tratá-lo por Cachimbinho aqui neste trabalho; e por Irmão Tomás apenas quando estiver discutindo sobre o CD que gravou com esse nome.

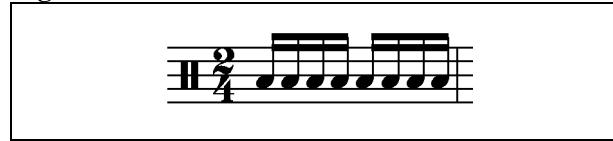
podemos ouvir na embolada *Largado e sofrido*, do CD *A tigela do Burguês* (CD – Faixa 10) (GERALDO MOUZINHO, 2005). Este é um CD que traz na capa apenas o nome de Geraldo Mouzinho. E ele comenta: “[...] *Um CD bem feito, mestre, que eu fiz sozinho, gravando só, e um filho meu respondendo*”⁴¹ (2006).

Apesar de considerar a incorporação de outros instrumentos como uma informação relevante para a atual prática da embolada, não me aprofundarei nesta questão, tendo em vista que essa não é uma prática comum entre os emboladores na Paraíba, foco deste trabalho.

4.2 RITMO

A embolada está estruturada sobre uma base binária (dois tempos), tendo como característica a subdivisão de cada um desses tempos em quatro partes. Com o intuito de evidenciar aspectos importantes da base rítmica da manifestação, via a transcrição musical, considerei essa base binária como sendo o compasso 2/4, com a presença marcante das semicolcheias subdividindo cada um dos tempos (Fig. 1).

Figura 1 – Padrão rítmico básico da embolada.



Fonte: Transcrição do autor.

Esta estrutura rítmica básica está presente caracteristicamente no toque dos pandeiros (ou ganzás), que configuram o acompanhamento da embolada, e também no canto dos emboladores, aspectos que será abordado mais adiante. Independentemente do instrumento utilizado para o acompanhamento (pandeiro ou ganzá), o ritmo presente no seu toque serve, fundamentalmente, de base para o canto.

É importante destacar que nas performances o ritmo das emboladas é, de maneira geral, rápido, mas em muitas delas o andamento vai se acelerando ao longo da apresentação, principalmente nos improvisos, em que o calor da disputa, nos desafios, leva a que terminem numa velocidade extremamente superior a do início.

⁴¹ Este filho de Geraldo Mouzinho, que neste CD canta as respostas das emboladas e também toca a viola, é Ginaldo Mouzinho, que depois deste trabalho passou a se apresentar com o pai, como embolador (DIVERSIDADE..., 2010).

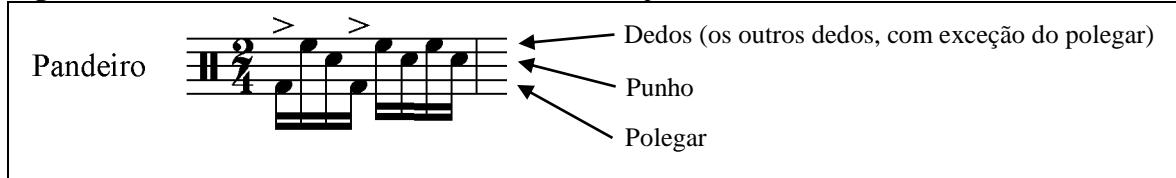
Apesar de o ganzá estar praticamente em desuso, entendo que ele também é uma referência para a caracterização da embolada na Paraíba, haja vista que, pelo menos, até 1987 foi utilizado em gravação⁴² e, possivelmente, em outras performances dos emboladores. Considerando essas perspectivas, apresento e analiso a seguir as estruturas rítmicas utilizadas nos dois instrumentos, enfatizando os elementos que considero fundamentais na definição do ritmo da embolada.

4.2.1 O pandeiro

O pandeiro segue, atualmente, um padrão rítmico básico que se tornou característico do gênero e que é utilizado por grande parte dos embaladores, servindo como alicerce para toda a estruturação da música. Somam-se a esse padrão pequenas variações realizadas durante a performance. Variações que são concebidas de acordo com a intenção e o estilo particular de cada embolador.

A transcrição a seguir (Fig. 2) apresenta o padrão rítmico básico da embolada executado no pandeiro.

Figura 2 – Padrão rítmico da embolada executado no pandeiro.



Fonte: Transcrição do autor.

A prática desse ritmo, que utiliza uma técnica comum na execução do pandeiro, é particularizada pela marcação realizada no toque do polegar. Marcação que possibilita um som mais grave e acentuado no tempo forte do compasso (especificamente na primeira semicolcheia) e na quarta semicolcheia do primeiro tempo, considerando, para efeito de análise, a estrutura da transcrição apresentada acima. O ritmo se completa pela ação dos outros dedos (que na descrição se denomina dedos) e do punho. Com o toque do polegar se escuta mais o som da pele do instrumento, com a ação dos dedos e do punho se escuta mais as platinelas.

⁴² O ganzá pode ser ouvido no LP *Tudo Hoje Alevantou*, com Geraldo Mozinho (Mouzinho) no pandeiro e Cachimbinho no ganzá (1987) (ver Foto 20, na página 92, e a gravação da embolada *São Pedro visita a terra* (CD – Faixa 6)).

Na execução desse ritmo é utilizada uma técnica que é denominada de “abafamento”⁴³. O Abafamento é a forma de tocar em que o embolador faz uso de um dos dedos (geralmente o dedo mínimo) da mão que segura o pandeiro para abafar a pele do instrumento, por dentro (por “baixo”), em alguns toques (especificamente os que não são tocados pelo polegar), gerando assim um resultado sonoro diferente de quando tocado sem abafamento. Essa forma de tocar o pandeiro é, em regra, seguida por todos os emboladores pesquisados. (FOTOS 21a, 21b, 22a e 22b).

Foto 21a – Lindalva tocando o pandeiro.



Fonte: Foto do autor (2006).

Foto 21b – Detalhe da execução com abafamento da pele, por Lindalva.



Fonte: Foto do autor (2006).

Foto 22a – Zezinho da Borborema tocando o pandeiro.



Fonte: Foto do autor (2006).

Foto 22b – Detalhe da execução com abafamento da pele, por Zezinho da Borborema.

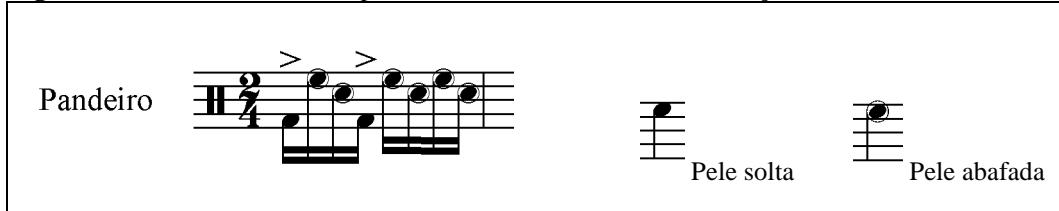


Fonte: Foto do autor (2006).

⁴³ Essa técnica é, na verdade, utilizada para tocar o pandeiro de uma forma geral: em outros ritmos, em outros gêneros etc.

A transcrição abaixo (Fig. 3) exemplifica uma execução dessa natureza. Nessa transcrição percebemos que, considerando os dois tempos do compasso, a primeira e a quarta semicolcheias do primeiro tempo são tocadas com a pele solta, enquanto todas as demais notas são abafadas. O exemplo de áudio (CD – Faixa 1) ilustra claramente o efeito sonoro gerado por essa forma de tocar.

Figura 3 – Padrão rítmico do pandeiro na embolada com utilização do abafamento.

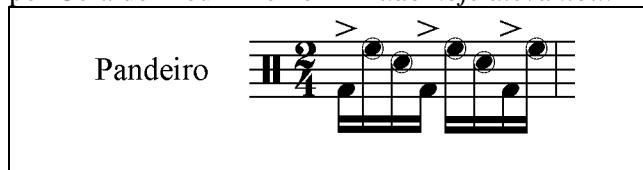


Fonte: Transcrição do autor.

No toque do pandeiro, é importante destacar, também, o movimento de “girar” o pandeiro, rotacionando a mão e o antebraço em torno do seu eixo, num vai e vem constante, realizado pela mão que segura o instrumento; muitos emboladores realizam esse movimento ao tocar. Isso faz com que as platinelas se movimentem e produzam mais som, além daquele produzido pela ação da mão que toca o instrumento; e, ao mesmo tempo, faz com que o polegar, os dedos e o punho, da mão que toca, sejam alcançados pelo pandeiro nos seus pontos de toque ou contato.

Uma variante do ritmo do pandeiro apresentado acima é realizada pelo embolador Geraldo Mouzinho na embolada *Vida de pobre é assim*, no LP *Tudo hoje alevantou* (Fig. 4) (CD – Faixa 11) (GERALDO MOZINHO; CACHIMBINHO, 1987)⁴⁴.

Figura 4 – Ritmo do pandeiro na embolada, realizado por Geraldo Mouzinho no LP *Tudo hoje alevantou*.



Fonte: Transcrição do autor.

Observei, ainda, algumas diferenças, entre os emboladores, na forma de segurar o pandeiro na execução. É mais comum eles segurarem o pandeiro deixando-o numa posição inclinada, com a parte mais alta no ponto em que é segurado pela mão; no entanto, encontrei

⁴⁴ Neste LP Cachimbinho toca ganzá.

emboladores tendendo a deixá-lo numa posição mais próxima da vertical, ou totalmente na vertical. Nas fotos abaixo alguns exemplos (Fotos 23 a, b, c, d):

Fotos 23 a, b, c, d – Formas de segurar o pandeiro.



Fonte: Fotos do autor (2006).

No LP *Desafios e Emboladas*, vol. 2, Chico Sena, do Rio Grande do Norte, faz emboladas com Toinho da Mulatinha ([s.d.]). Neste disco, Chico Sena utiliza um toque do pandeiro diferente do mais comumente executado pelos emboladores da Paraíba e pelos emboladores em geral. Chico Sena não fez diretamente parte da pesquisa, mas considerei importante fazer esta referência aqui, pois no seu toque, ele acentua a primeira semicolcheia

de cada tempo do compasso, tirando totalmente a sensação de sincopa característica do toque do pandeiro e se aproximando do padrão rítmico do ganzá.⁴⁵

4.2.2 O ganzá

O ganzá, assim com o pandeiro, possui um padrão básico que é executado com movimentos intercalados do instrumento – para frente e para trás, ou para cima e para baixo; uma ou outra forma de movimentar o instrumento depende de como o embolador segura o ganzá, do posicionamento de seus braços, enfim, da técnica utilizada. De acordo com a minha observação, e análise das músicas gravadas, esse movimento intercalado é o mais utilizado entre os embaladores que fizeram uso desse instrumento. A Fig. 7 ilustra a estrutura rítmica desse padrão do ganzá tocado por Toinho da Mulatinha na embolada *Desafio em embolada*, no LP *Desafios e emboladas*, junto com Chico Sena no pandeiro (CD – Faixa 12) (CHICO SENA; TOINHO DA MULATINHA, [s.d.]), e também por Cachimbinho na embolada *O gato da Gabriela*, no LP *Tudo hoje alevantou*, em que toca junto com Geraldo Mouzinho no pandeiro (CD – Faixa 14) (GERALDO MOZINHO; CACHIMBINHO, 1987):

Figura 7 – Estrutura rítmica básica da embolada executada no ganzá.

The figure shows a musical score for the ganzá. It starts with a 'Ganzá' symbol followed by a 2/4 time signature. The score consists of two measures. The first measure shows a sixteenth-note pattern with a diamond-shaped note head, followed by a sixteenth note with a circle, and then a sixteenth note with a diamond. The second measure shows a sixteenth note with a circle, followed by a sixteenth note with a diamond, and then a sixteenth note with a circle. Below the score, the text 'Ganzá para frente (baixo)' is aligned with the first measure, and 'Ganzá para trás (cima)' is aligned with the second measure.

Fonte: Transcrição do autor.

⁴⁵ Na embolada *Desafio em embolada*, do LP *Desafios e Emboladas*, vol. 2 (CHICO SENA; TOINHO DA MULATINHA [s.d.]), é possível perceber a acentuação, realizada por Chico Sena, na primeira semicolcheia de cada tempo, diferente da marcação realizada pelos emboladores da Paraíba (Fig. 5) (CD – Faixa 12).

Figura 5 – Ritmo do pandeiro na embolada realizado por Chico Sena no LP *Desafios e Emboladas*, vol. 2.

The figure shows a musical score for the pandeiro. It starts with a 'Pandeiro' symbol followed by a 2/4 time signature. The score consists of two measures. The first measure shows a sixteenth-note pattern with accents above the notes. The second measure shows a similar sixteenth-note pattern with accents above the notes.

Fonte: Transcrição do autor.

Ainda neste mesmo LP, na embolada *Viagem à lua*, Chico Sena faz, em alguns momentos, algumas variantes desse ritmo apresentado acima, colocando acentos, às vezes, apenas na primeira semicolcheia do primeiro tempo, ou, além deste, também na primeira e terceira semicolcheias do segundo tempo, ou na terceira semicolcheia do segundo tempo (Fig. 6) (CD – Faixa 13).

Figura 6 – Variações no ritmo do pandeiro, realizadas por Chico Sena, na embolada *Viagem à lua*.

The figure shows four measures of a musical score for the pandeiro. It starts with a 'Pandeiro' symbol followed by a 2/4 time signature. The first measure shows a sixteenth-note pattern with accents above the notes. The second measure shows a similar sixteenth-note pattern with accents above the notes. The third measure shows a sixteenth-note pattern with accents above the notes, and the fourth measure shows a similar sixteenth-note pattern with accents above the notes.

Fonte: Transcrições do autor.

Vale destacar que ele segue a mesma estrutura do pandeiro, tocando quatro semicolcheias em cada tempo. Quando tocado junto com o pandeiro há a sensação de que é realizada uma marcação do primeiro tempo. Mas o que me parece é que é um efeito produzido pela junção sonora dos dois instrumentos e que, de fato, na execução do ganzá, exceto as oscilações naturais durante a performance, todas as notas são tocadas com a mesma intensidade.

Uma variante no ritmo do ganzá é realizada também pelo embolador Toinho da Mulatinha na embolada *Côco em desafio*, no LP *Côco pra todo lado*, em que toca junto com Geraldo Mouzinho no pandeiro (CD – Faixa 15) (GERALDO MOUSINHO; TOINHO DA MULATINHA, [s.d.]); nesta execução ele transforma a divisão rítmica das duas primeiras semicolcheias de cada tempo em tercinas, tocando a primeira e a terceira delas, conforme a transcrição a seguir (Fig. 8):

Figura 8 – Estrutura rítmica da embolada executada no ganzá por Toinho da Mulatinha no LP *Coco pra todo lado*.

Fonte: Transcrição do autor.

O ganzá tocando esse ritmo não aparece em todas as faixas deste disco. Nas faixas em que é tocado, em alguns momentos, ele se torna menos incisivo nas tercinas e se aproxima do ritmo apresentado na transcrição da Fig. 7. Nas outras faixas, o ritmo tocado é exatamente o do exemplo da Fig. 7.

O embolador Cachimbinho faz também uma variante do padrão básico do ganzá na embolada *Mel de tubiba*, no LP *Cocos e emboladas*, em que faz, em alguns momentos, um trinado na primeira metade do primeiro tempo do compasso; é, na verdade, uma ornamentação no padrão básico (CD – Faixa 16) (CACHIMBINHO; GERALDO MOUZINHO, 1991) (Fig. 9).

Figura 9 – Ritmo do ganzá, com ornamentação, tocado por Cachimbinho.

Fonte: Transcrição do autor.

O padrão rítmico de cada instrumento não apresenta variações significativas e, tanto realizado no pandeiro quanto no ganzá, possui estruturas semelhantes, fato que estabelece a identidade rítmica da embolada na Paraíba. No pandeiro, a acentuação no primeiro e quarto toques (primeira e quarta semicolcheias do primeiro tempo do compasso) evidenciam uma importante diferença em relação ao ritmo tocado no ganzá, tendo tal padrão se tornado o ritmo característico da embolada.

4.3 REPERTÓRIO

A estruturação do repertório na embolada é realizada de acordo com o contexto de performance, mesclando os diferentes tipos de embolada de acordo com as particularidades de cada apresentação: local, público presente, temática pertinente etc. No caso das gravações em discos, o repertório gravado é constituído por músicas que apresentam temáticas variadas, geralmente criadas pelos próprios emboladores. Por vezes incluem emboladas criadas no momento da gravação, improvisadas, sendo comum, também, a gravação de músicas de outros emboladores. De maneira geral, destacam-se duas categorias centrais que abrangem todo o repertório das emboladas: os improvisos e os trabalhos. Essas categorias foram concebidas a partir de termos e conceitos dos próprios emboladores. A seguir apresento, de forma mais detalhada, as especificidades de cada categoria.^{46 / 47}

4.3.1 Os improvisos

Os improvisos abrange as emboladas que, mesmo possuindo uma estrutura pré-definida, a partir da forma poética escolhida pelo embolador para levar adiante o improviso, têm a sua construção final elaborada no momento da performance. Assim, os emboladores cantam as emboladas fazendo uso de temas diversos, de personagens presentes no contexto da apresentação, de brincadeiras, de desafios etc.

⁴⁶ Para um melhor entendimento das análises, trago para o texto partes das emboladas – refrões, versos (estrofes) – que servem de exemplo para o que vai sendo apresentado. As letras completas, ou com maior número de versos encontram-se no Anexo A.

⁴⁷ As letras maiúsculas colocadas à esquerda das primeiras linhas dos versos (estrofes) ou refrões referem-se às letras iniciais dos primeiros nomes, dos emboladores que estão cantando cada parte da música, de acordo com a performance (em apresentações públicas, em disco, ou nas entrevistas) da qual foi realizada a transcrição.

4.3.1.1 Improviso 1 (CD – Faixa 17):

**Improviso^{48 / 49}
[Ô baiana Sulá]**

Performance: *Curió de Bela Rosa e Barra Mansa*

Ô baiana Sulá (Refrão)
 bota água na mangueira
 baiana agôa a roseira
 que é pra rosa não murchar⁵⁰

C – Barra Mansa camarada
 a canturia [= cantoria]⁵¹ é agora
 o cantador num demora
 é abrir a boca e mandar

B – Cantador que faz na hora
 cantano [= cantando] de improviso
 que desse povo eu preciso
 e de você pra me ajudar

[...]

B – Se eu errar Jesus me ensina
 de pareia [= parelha] Curió
 e a gente nasceu do pó
 e do pó nós tem que voltar

[...]

C – E João Pessoa me agrada
 que hoje eu pude ir em João Pessoa
 e aqui ou na Lagoa
 canto em qualquer lugar

[...]

⁴⁸ Embolada improvisada durante apresentação em evento realizado pela Prefeitura Municipal de João Pessoa, na Praia de Tambaú, no dia 18 de fevereiro de 2006 (CURIÓ DE BELA ROSA; BARRA MANSA, 2006).

⁴⁹ Ver no Anexo A (Letra de embolada 1) a letra desta embolada, com mais versos.

⁵⁰ Como já mencionado no livro Cocos, nas emboladas cantadas “[...] por duplas de emboladores [...]” é frequente a rima em –á, em –ê, em –i, que faz rimar já com *amar*, *dendê* com *fazer*, *saí* com *dormir*” (AYALA, Maria Ignez; AYALA, Marcos, 2000, p. 142). Há, ainda, muitos outros casos encontrados, como, por exemplo, a rima de é com *mulher* ou de *rapaz* com *atrás*. Esse tipo de adequação é bastante frequente nas emboladas que têm os versos (estrofes) terminados em “á”, seja para fazer a rima, seja pela característica desse tipo de embolada, como muitas estruturadas em quadras, como é o caso deste improviso.

⁵¹ Na transcrição das letras, adotei o seguinte procedimento: transcrevi a partir dos sons da fala oral, colocando entre colchetes as palavras que deixaram dúvidas na sua correta percepção, e entre colchetes, antecedida pelo sinal =, a grafia correta (pela norma oficial) de algumas palavras, visando melhor compreensão na leitura, como já mencionado por Jimmy Azevêdo (2000b, p. 88, nota 9).

C – Vanildo é legal
que ele faz sua pesquisa
e a gente que improvisa
tem que nele aqui falar

B – Na cultura que precisa
tem o cavalo marinho
de tudo eu sei um pouquinho
como eu vi doutor falar

[...]

C – E eu quero cantar na praça
bem aqui pertin [= pertinho] da praia
que cantador num desmaia
quando vem para cantar

[...]

Nesta embolada ficam evidentes características fundamentais do improviso no gênero: os cantadores se tratam pelo nome – “Barra Mansa camarada”, e mais adiante “Se eu errar Jesus me ensina / de pareia [= parelha] Curió” –; comentam sobre o ato de improvisar – “Cantador que faz na hora / cantano [= cantando] de improviso” –; falam da cidade onde estão – “E João Pessoa me agrada / que hoje eu pude ir em João Pessoa / e aqui ou na Lagoa” –; falam das pessoas presentes – “Vanildo é legal / que ele faz sua pesquisa / e a gente que improvisa / tem que nele aqui falar” –; comentam sobre o contexto – “E eu quero cantar na praça / bem aqui pertin [= pertinho] da praia”. Este é um improviso em 4 linhas (forma poética que tratará mais adiante) em que os emboladores se elogiam mutuamente, valorizam as manifestações da cultura popular, valorizam seu próprio ofício, enaltecem o lugar que os recebe.

Os desafios são, geralmente, os improvisos que mais levam o público às gargalhadas e ao delírio. Neste tipo de embolada, muito comum em qualquer apresentação de dupla de emboladores, cada um procura se sair melhor que o outro. Ou por mostrar mais domínio sobre o tema que está tratando, deixando o outro sem saída, ou no embate direto com o companheiro, às vezes com elogios sobre suas façanhas e qualidades, mas, na maioria das vezes, pela busca desenfreada de “acabar” com outro, destratando, achincalhando o parceiro de dupla ou a sua família, buscando deixá-lo sem saída e desmoralizado.

4.3.1.2 Improviso 2 (CD – Faixa 18):

Improviso⁵² / 53
[Duvido você cantar coco melhor do que eu]

Performance: *Lindalva e Barra Mansa*

Duvido você cantar
 coco melhor do que eu (Refrão)

L – Sou Lindalva do pandeiro
 que trato, que mentalizo
 caso com caso, batizo
 conheço o Brasil inteiro
 tenho ido até o estrangeiro
 você pra mim já morreu
 o corpo a terra comeu
 a caveira eu vou enterrar
 quero ver você cantar
 coco melhor do que eu

Quero ver você cantar
 coco melhor do que eu

B – Eu viajei o mundo inteiro
 não é brincadeira não
 e com o pandeiro na mão
 renasci meu brasileiro
 pois é, cantei maneiro
 pelo que aconteceu
 se o seu nome cresceu
 mai [= mas] o meu cresceu também
 no mundo ainda não tem
 um coquista como eu

Quero ver você cantar
 coco melhor do que eu

[...]

L – Sou a quina sou o lado
 sou o lado sou a quina
 sou o ouro, sou a [lina]
 sou vendido, sou comprado
 vou cantar um bocado
 grande eu conheço é Deu [= Deus]
 você desapareceu
 brinque que eu quero brincar
 quero ver você cantar
 coco melhor do que eu

⁵² Embolada improvisada durante apresentação em evento realizado pela Prefeitura Municipal de João Pessoa, na Praia de Tambaú, no dia 18 de fevereiro de 2006 (LINDALVA; BARRA MANSA, 2006).

⁵³ Ver no anexo A (Letra de embolada 2) a letra completa desta embolada.

Quero ver você cantar
coco melhor do que eu

B – Bora a cantiga pra frente
venha de qualquer maneira
num digo num tem barreira
riacho nem enchente
num vá morder de dente
pelo que aconteceu
seu carro não tem pneu
mai [= mas] eu vou mandar butar [= botar]
duvido você cantar
coco melhor do que eu

Duvido ver você cantar
coco melhor do que eu

Nesta embolada improvisada em carreirão – de 10 linhas – (forma poética que trataré mais adiante), os emboladores já buscam com maior ênfase destratar o companheiro e as coisas que lhe pertencem, como nos versos “você pra mim já morreu / o corpo a terra comeu / a caveira eu vou enterrar” ou “seu carro não tem pneu / mai [= mas] eu vou mandar butar [= botar]”, e, ao mesmo tempo, se auto elogiam pra provocar a ira do desafiado, como nos versos “conheço o Brasil inteiro / tenho ido até o estrangeiro” ou “e com o pandeiro na mão / renasci meu brasileiro”. Essa provocação já parte do refrão que diz: “Quero ver você cantar / coco melhor do que eu”; e a todo momento isso é lembrado pelo final de cada verso (estrofe) que repete essas duas linhas e pelo refrão/resposta que vem em seguida.

4.3.1.3 Improviso 3 (CD – Faixa 19):

Trocado⁵⁴ / ⁵⁵ [Improviso]

Performance: *Cachimbinho e Zezinho da Borborema*

Tá tá tá
dê de lá que eu dou daqui (Refrão)

Tá tá tá
dê daqui que eu dou de lá (Refrão)

⁵⁴ Embolada improvisada, gravada no CD *Zezinho da Borborema e Cachimbinho na embolada*, faixa 8 (ZEZINHO DA BORBOREMA; CACHIMBINHO, [s.d.]).

⁵⁵ Ver no anexo A (Letra de embolada 3) a letra desta embolada, com mais versos.

Tá tá tá (Refrão)
 dê de lá que eu dou daqui
 e tanto faz daqui prali [= para ali]
 e como faz de lá pra cá

Tá tá tá

[...]

C – Você deixe de pabulagem
 comigo você num zomba
 que eu pego na sua tromba
 relo [= ralo] pra lá e pra cá

Z – E você deixe de [maromba]
 que eu já estou manifestado
 e você diz que é preparado
 e lá vai eu improvisar

C – E cala boca seu safado
 vagabundo, adesordeiro [= desordeiro]
 sem vergonha, maconheiro
 baú de guardar azar

Z – E você é bom no pandeiro
 que você num [= não] canta nada
 você só tem é zuada [= zoada]
 e nada de saber rimar

C – E escute meu camarada
 e escute meu cidadão
 infrego-lhe [= esfrego-lhe] a cara no cão
 e relo [= ralo] pra lá e pra cá

Z – Imposse [= impossível] gato ladrão
 e você num [= não] canta repente
 vou rebentá [= arrebentar] os seus dente [= dentes]
 pra tu aprender cantar

[...]

Neste improviso, também em 4 linhas, os versos (as estrofes) vão sendo cantados um após outro, sem intercalação do refrão, que é cantado apenas no início. Esse desafio se dá sob a forma de trocado, em que os emboladores vão trocando de posição: um canta um verso e o outro canta outro, e assim sucessivamente; e ainda, o pandeiro é sempre tocado pelo que não está cantando.⁵⁶

⁵⁶ Esta é uma prática que está presente nas apresentações públicas dos emboladores: quando um canta o outro toca o pandeiro. Esse revezamento permite ao embolador que está cantado uma maior concentração para improvisar, ou, quando cantam os trabalhos, seus ou dos outros, para buscar na memória os versos, e também para descansar, ora a voz, ora as mãos.

Na sequência dos versos (estrofes) os emboladores “pegam pesado” nas provocações e no achincalhe, buscando desmoralizar o companheiro, como se pode observar nos versos “Você deixe de pabulagem / comigo você num [= não] zomba / que eu pego na sua tromba / relo [= ralo] pra lá e pra cá” ou “E escute meu camarada / e escute meu cidadão / infrego-lhe [= esfrego-lhe] a cara no cão / e relo [= ralo] pra lá e pra cá”, ou, ainda, “Impossive [= impossível] gato ladrão / e você num [= não] canta repente / vou rebentá [= arrebentar] os seus dente [= dentes] / pra tu aprender cantar”. No desenrolar da embolada o ritmo vai ficando cada vez mais acelerado, o que intensifica o desafio, levando a uma maior dificuldade pra cantar.

4.3.2 Os trabalhos

Os emboladores utilizam o termo trabalho para designar as músicas pré-concebidas, que não apresentam, durante as performances, grandes modificações estruturais, nem nas letras nem nos demais aspectos performáticos, pelo menos de forma intencional. As emboladas abaixo ilustram exemplos dessa natureza.

4.3.2.1 Trabalho 1 (CD – Faixa 20):

Namoro de hoje em dia⁵⁷ / ⁵⁸

Performance: *Lindalva e Lavandeira do Norte*

L/LN – Namorar é muito bom (Refrão)
 mai [= mas] casamento não é
 car [= com as] moça de hoje em dia
 tenha coidado [= cuidado] Mané

[...]

L – (Oia [= olha]) as moça de hoje em dia
 (e) é muito maliducada [= mal educada]
 namorar um só rapaz
 pra ela não vale nada
 quer viver solta no mundo
 paquerando um vagabundo
 e correño [= correndo] pelas istrada [= estrada]

LN – Namorar é muito bom (Refrão)
 [...]

[...]

⁵⁷ Embolada de Lindalva e Lavandeira do Norte, gravada no CD *Os feras da embolada*, faixa 2 ([s.d.]).

⁵⁸ Ver no anexo A (Letra de embolada 4) a letra desta embolada, com mais versos.

L – Na calçada da igreja
 a gentevê um Coió
 agarrada cum [= com um] negão
 o corpo chega dá nó
 o baton fai [= faz] parafuso
 na manga do palitó

LN – Namorar é muito bom
 [...] (Refrão)

L – As moça de hoje em dia
 namora com cinco ou sei [= seis]
 um aperta, o outro arrocha
 um tem chance, outro tem vei [= vez]
 quando aparece um minino [= menino]
 ela num [= não] sabe quem fei [= fez]

[...]

Nesta embolada o tema do namoro de hoje em dia vai sendo desenvolvido alertando o homem, no caso o Mané (o Manoel) ou o mané (o bestão), para ter cuidado com as moças de hoje. Esses alertas vão sendo feitos sempre com jogo de palavras, com picardia, com palavras de duplo sentido etc., mostrando uma visão negativa dessas moças namoradeiras.

4.3.2.2 Trabalho 2 – Embolada trava-língua (CD – Faixa 21):

Coco do trava língua⁵⁹ / 60 / 61

Performance: *Cachimbinho e Geraldo Mouzinho*

Duvido você dizer
 rara, Lara, loura, lisa (Refrão)

C – Rapa, ripa, rapa, rampa
 rampa, rampa, ripa, rapa
 campa, campa, capa, capa
 capa, capa, campa, campa
 tapa, distampa e distampa [= destampa]
 sacuda, machuca e pisa
 visão, avisou, avisa
 para diga entender
 duvido você dizer
 rara, Lara, loura, lisa

⁵⁹ Embolada de Cachimbinho e Geraldo Mouzinho, gravada no LP *Cocos e emboladas* (1991).

⁶⁰ Ver no anexo A (Letra de embolada 5) a letra completa desta embolada.

⁶¹ Neste disco, no título da música está grafado “trava língua”, sem hífen; usaremos desta forma, neste trabalho, apenas quando se tratar do título da música.

Duvido você dizer
rara, Lara, loura, lisa

(Refrão)

G – É puxa a pena, arranca o toco
mergulha na pororoca
faz um risco, deixa a broca
dá mais, dá menos, dá pouco
pega a palha, tira o coco
vista a calça e a camisa
é chuva, é sol e a brisa
o A, o B e o C
duvido você dizer
rara, Lara, loura, lisa

Duvido você dizer
rara, Lara, loura, lisa

(Refrão)

C – Gravador, gravo e gravura
se você disser eu pago
gringo, grilo, grego, gago
gaveta, gato e gordura
carreta, caricatura
balança, peso e balisa
recebe, paga, indeniza
plante depoi [= depois] de culhê [= colher]
duvido você dizer
rara, Lara, loura, lisa

Duvido você dizer
rara, Lara, loura, lisa

(Refrão)

G – É dedo, é munheca, é mão
vapor, vagão, V de vela
isca, anzol, peixe e badela
fígado, bofe, coração
é sul, é norte, é sertão
é Ana, Maria, Gilza
Paula, Paulina e Geniza
É mesa, é prato, é cumê [= comer]
duvido você dizer
rara, Lara, loura, lisa

[...]

Nas emboladas trava-línguas o embolador busca, pela junção de palavras com difícil pronúncia, na maioria das vezes sem sentido aparente, mas sonoramente eficiente, fazer com que o outro “tropece” e erre. Nesta embolada, o refrão já apresenta grande dificuldade de pronúncia pelo jogo com as letras “r” e “l” – “rara, Lara, loura, lisa” –, e nos versos pela sucessão de palavras às vezes com similaridade, às vezes sem conexão alguma. E a

provocação é intensa, quando falam “Duvido você dizer”, no refrão, que se repete após cada verso, ou num dos versos: “cantador leva uma pisa / se num suber [= souber] entender”.

4.3.2.3 Trabalho 3 – Embolada narrativa (CD – Faixa 22):

O nego que pegou o boi do bode⁶² / ⁶³

Performance: *Manoel Batista e José Batista (Zezinho Batista)*

M – (Ah) Vem cá boi Chinês (Refrão)

J – É boi dá
Boi chinês venha cá

M – É boi dá
Venha cá baleô

J – Garrote piedoso
Que é dengoso de Iaiá

M/J – É boi dá

M – Eu vou conta uma história
de um garrote raceado
nasceu e num foi pegado
na fazenda do Limá

J – Ô meu boi dá (Resposta/Refrão)

M – O nome do fazendeiro
era Severino Malheiro
um rico de admirar

J – Ah meu boi dá

M – (Ah) Gostava de um gado grande
mas seu gado era comum
ele queria um meno [= ao menos] um
de bela raça Malabar

J – Ah meu boi dá

M – Um vaqueiro da fazenda
por nome Pedro Contenda
foi um dia procurar

J – Ah meu boi dá

⁶² Embolada de Manoel Batista e José Batista (Zezinho Batista), gravada no LP *Desafio malcriado* (1981).

⁶³ Ver no anexo A (Letra de embolada 6) a letra desta embolada, com mais versos.

M – Ái comprou uma garrota
firmou essa luviota
bem pertim [= pertinho] do Ceará
J – Ah meu boi dá

M – (Olha) A garrota era lavrada
já vinha bem amojada
e um dia hai [= há] de disfrutá [= desfutar]

[...]

As emboladas narrativas contam histórias. A narrativa vai prendendo a atenção do público para saber qual o desfecho dos personagens, ou das coisas envolvidas na trama. Neste caso, a história do garrote raceado, do boi chinês, vai sendo contada em versos curtos, de três linhas, em ritmo lento e cadenciado.

4.4 LETRAS

A letra é parte fundamental da embolada, sendo um importante elemento para a caracterização desse gênero musical. Saber escolher as palavras que se encaixem adequadamente na estruturação das frases e, principalmente, na métrica da música, é uma competência considerada “essencial” para os emboladores, sendo destacada por eles como fundamental para a criação musical, sejam os trabalhos ou os improvisos. Assim, há uma valoração da prosódia musical, em que a letra é ajustada aos demais elementos musicais – mais especificamente ao ritmo – e vice-versa, devendo, em uma perspectiva ideal, haver uma inter-relação das sílabas fortes e fracas das palavras com os tempos fortes e fracos dos compassos.

Nesse sentido, a forma de falar, com os meandros do sotaque, da composição singular linguística, entre outros elementos, o que gera, muitas vezes, a mudança nas sílabas e na pronúncia das palavras, exerce um papel preponderante na estruturação da música (Ver os exemplos abaixo).

Vi um ralo velho **relano** [= ralando]
com a sua **reladera** [= raladeira]
um relógio **regulano** [= regulando]
com a sua **reguladera** [= reguladeira]
gato **vei** [= velho] na **carrera** [= carreira]
que quando corre desliza
cantador leva uma pisa
se **num** [= não] **suber** [= souber] entender

duvido você dizer
rara, Lara, loura, lisa

(Verso retirado da embolada *Coco do trava língua*⁶⁴
(CD – Faixa 21), já citada em 4.3.2.2.

Mas quando a lua é minguante
até o céu é minguado
terra, gente, açude e gado
míngua tudo **num** [= em um] instante
eu vi um elefante
ficar **tamãe** [= do tamanho] **dum** [= de um] preá
e vi um tamanduá
ficar **tamãe dum** mosquito [= mosquito]
um boi **tamãe dum** cabrito
e um trem **tamãe dum** juá

(Verso retirado da embolada *Viagem à lua*⁶⁵ (CD – Faixa 13), também citada em 4.4.3.

Da mesma forma, as frases, chamadas de “linhas” ou “pés”⁶⁶, devem, na concepção dos emboladores, ser construídas adequadamente, de forma que possam tanto expressar claramente a “ideia” almejada quanto constituir a estrutura de cada verso. Os exemplos a seguir apresentam alguns dos diversos temas abordados nas emboladas, e, ao mesmo tempo, ilustram esses aspectos característicos das suas letras, acima mencionados:⁶⁷

4.4.1 Situações do dia a dia (CD – faixa 5):

O mundo pegando fôgo⁶⁸ / ⁶⁹

Performance: *Geraldo Mousinho e Toinho da Mulatinha*

G – Veja bem como é que está
do passado pu [= pra o] presente
o povo de cabeça quente
sem saber pra onde vá (Refrão)

T – Veja bem como é que está
do passado pa [= pra] o presente
gente de cabeça quente
sem saber pra onde vá (Refrão)

⁶⁴ Embolada de Cachimbinho e Geraldo Mouzinho, gravada no LP *Cocos e emboladas* (1991).

⁶⁵ Embolada de Chico Sena e Toinho da Mulatinha, gravada no LP *Desafios e emboladas*, vol. 2 ([s.d.]).

⁶⁶ Termos utilizados pelos emboladores e repentistas em geral.

⁶⁷ Como já mencionei na nota 46, trago para o texto partes das emboladas – refrões, versos – que servem de exemplo para o que vai sendo apresentado. As letras completas, ou com maior número de versos encontram-se no Anexo A.

⁶⁸ Embolada gravada no LP *Coco pra todo lado*, de Geraldo Mousinho e Toinho da Mulatinha ([s.d.]).

⁶⁹ Ver no anexo A (Letra de embolada 7) a letra desta embolada, com mais versos.

G – Esse tal de toples
 que apareceu agora
 as mundanha [= mundana] andam na rua
 com as barriga de fora
 não usam mais sutião [= sutiã]
 e é tão grande a corrução [= corrupção]
 e que até o diabo ignora

T – Veja bem como é que está (Refrão)
 [...]

G – Essas mocinha de hoje
 toda no [busum] muderno [= moderno]
 mulher casada chifrera
 lúcifer tem no caderno
 o satanás tá bem perto
 quem está certo é Roberto
 manda tudo pro inferno

T – Veja bem como é que está (Refrão)
 [...]
 [...]

G – É para o Rio e São Paulo
 que os nordestino vão
 lá trabalha a vida inteira
 e num [= não] ajunta [= junta] um tustão [= tostão]
 e muitos que não dão sorte
 e outros num [= não] vem no Norte
 por que num [= não] tem condição

[...]

4.4.2 Coisas da natureza, animais etc. (CD – faixa 1):

O casamento do bode⁷⁰ / ⁷¹

Performance: *Caximbinho e Geraldo Mouzinho*

C – Pu [= para o] casamento do bode (Refrão)
 todos bicho tava lá

pu [= para o] casamento do bode
 todos bicho tava lá

G – Pu [= para o] casamento do bode (Refrão)
 todos bicho tava lá

pu [= para o] casamento do bode
 todos bicho tava lá

⁷⁰ Embolada gravada no CD *Caximbinho & Geraldo Mousinho*, de Caximbinho e Geraldo Mouzinho ([s.d.]), uma remasterização do LP *De volta na embolada e côco*, de Caximbinho e Geraldo Mouzinho (1993).

⁷¹ Ver no anexo A (Letra de embolada 8) a letra desta embolada, com mais versos.

C – Eu vou contar uma história
 Que um sujeito me contou
 Que o bode mais a cabra
 um certos tempo casou
 E todos bicho do mato
 Pro casamento chegou

G – Pro casamento do bode (Refrão)
 [...]

C – Só ia pro casamento
 quem possuísse um cartão
 ou por outra um convite
 mandado do rei leão
 ou senão do mestre bode
 que eles dois era o mandão

G – Pro casamento do bode (Refrão)
 [...]

C – a tistimunha [= testemunha] do casório
 só foi bicho de primeira
 foi a onça e a raposa
 e a ema corredera [= corredeira]
 foi o peba e o tatu
 e o tamanduá bandeira

[...]

4.4.3 Idealização de um mundo fantástico (CD – Faixa 13):

Viagem à lua^{72 / 73}

Performance: *Chico Sena e Toinho da Mulatinha*

T – Ô lindo o luar (Refrão)
 ô lua como está linda
 T/C – tua beleza só finda
 quando Deus mandar chamar

C – Ô lu [= lua], ô luar

T – Eu uvino [= ouvindo] alguém dizer[-lhe]
 que a lua é um país
 de um povo bom e feliz
 e deu-me corage [= coragem] e prazer
 de ir lá pra conhecer
 se era verdade ou não

⁷² Embolada de Chico Sena e Toinho da Mulatinha, gravada no LP *Desafios e emboladas*, vol. 2 ([s.d.]).

⁷³ Ver no anexo A (Letra de embolada 9) a letra desta embolada, com mais versos.

um grandioso avião
calmamente eu fabriquei
e para a lua viajei
e cheio de satisfação

C – Ô lu, ô luar

(Resposta/Refrão)

T – Muito infadado [= enfadado] eu cheguei
e naquela bondosa rua
na casa da mãe da lua
o resto da noite passei
bem cedo me levantei
haja a olhar a bunitela [= boniteza]
ô que terra, ô que beleza
ô país maravilhado
quase que fico abismado
quando vi tanta riqueza

C – Ô lu, ô luar

T – Lá o feijão mulatinho
quando naisce [= nasce] é temperado
com sal e carne de gado
colorau, alho e cuminho [= cominho]
vem com cibola [= cebola] e toucinho
se come sem ter vontade
além de toda a bondade
doença lá não existe
lá num [= não] se vê gente triste
e tudo goza mucidade [= mocidade]

C – Ô lu, ô luar

T – Lá tem um tanque sagrado
que um velho mesmo duente [= doente]
entra nele e certamente
quando sai do outro lado
vem gordo, novo e corado
haja a gozar à vontade
vem com outra mucidade [= mocidade]
outra força e outros pranos [= planos]
entra com noventa anos
e sai com vinte de idade

[...]

4.4.4 Palavrões (CD – Faixa 23):

Baiana Sulá⁷⁴ / 75

Performance: *Lindalva e Terezinha*

L – (Ah) Ô baiana Sulá
 bota água na mangueira
 baiana agôa a roseira
 que é pra rosa num [= não] murchar

[...]

L – É de manhã, de madrugada
 se tiver cantiga bote
 distampe [= destampe] a boca do pote
 e lá vai mandioca pra lá

[...]

L – Eu canto na praça e na [feira]
 eu sei que tu num [= não] canta nada
 cara de puta safada
 bicha veia fragelada [= flagelada]
 pinico [= penico] de vó mijar

T – (Ai) Num [= Não] queira me maltratar
 (e) que eu num [= não] tô lhe maltratano [= matratando]
 é o fumo que tá entrano [= entrando]
 e você vai deixar entrar

[...]

T – (Ai) Num [= Não] queira me maltratar
 e você tá na Guanabara
 nojenta, pau de arara
 essa puta pa [= pra] levar vara
 tá no primeiro lugar

[...]

L – E tá certo, pode cantar
 pode subir, pode descer
 pode sartá [= saltar], pode gemer
 que eu vou butá [= botar] pa [= pra] te fuder
 que eu quero ver o fumo entrar

[...]

⁷⁴ Embolada, em desafio, gravada no CD *Olha o palavrão!!!*, de Terezinha e Lindalva ([s.d.]).

⁷⁵ Ver no anexo A (Letra de embolada 10) a letra desta embolada, com mais versos.

4.4.5 Duplo sentido (CD – Faixa 24):

O pau grosso de Mané⁷⁶ / ⁷⁷

Performance: *Zezinho Batista e Carlos Batista*

C – Não sei dizer porque é
não sei dizer porque é
todo mundo quer subir
no pau grosso de Mané [= Manoel] (Refrão)

[...]

C – Seu Mané Bento era um velho
que em toda diversão
levava seu pau de sebo
que era seu ganha pão
ia até pro Canindé
tirava léguas a pé
arrastando o pau no chão

Não sei dizer porque é (Refrão)
[...]

Z – Seu Mané Bento era um velho
que em toda região
levava o pau de sebo
numa noite de São João
fecharam o evangelho
pra subir no pau do velho
vem gente que só o cão

Não sei dizer porque é (Refrão)
[...]

C – Seu Mané passava sebo
na vara diariamente
na vara tinha um letrero [= letreiro]
quem subir ganha um presente
no canto que chegava
o pau do velho ficava
arrudiado [= arrodeado] de gente

[...]

⁷⁶ Embolada com Zezinho Batista e Carlos Batista, gravada em apresentação na Comunidade São Domingos, nas proximidades de Rio Tinto-PB, no dia 04 de março de 2006.

⁷⁷ Ver no anexo A (Letra de embolada 11) a letra completa desta embolada.

4.4.6 O amor, o romance, as paixões (CD – Faixa 25):

Casamento de Bodoquinha e Tributino^{78 / 79}

Performance: *Zezinho da Borborema e Cachimbinho*

Z – Barabadá (Refrão)

barabadá, barabadá
(pra fazer) barabadá
barabadá, barabadá

Z/C – (pra fazer) barabadá
barabadá, barabadá

C – E o povo diz umas coisas
e eu num [= não] vi num acrelito
[mas é zeu conto de sete]
de um casamento bunito
do viúvo e da viúva
Bodoquinha Papa Uva
e Tributino Sibito

Z – (pra fazer) Barabadá
barabadá, barabadá

C – E um vei [= velho] cum [= com] oitenta ano [= anos]
lascado pelo amô [= amor]
velha cum [= com] setenta e nove
virada no istopô [= estupor]
os dois atrais [= atrás] de casar
inventaro [= inventaram] de namorar
(e) por que três doido ajeitô [= ajeitou]

Z – (pra fazer) Barabadá
barabadá, barabadá

C – E namorava toda noite
os dois morrendo de ri [= rir]
cum [= com] umas cunversa [= conversas] tão feia
que ninguém podia ouvi [= ouvir]
começaro [= começaram] no Natá [= Natal]
e trataro [= trataram] pra se ingrampá [= engrampar]
(e) no dia três de abri [= abril]

[...]

⁷⁸ Embolada gravada no CD *Zezinho da Borborema e Cachimbinho na embolada*, de Zezinho da Borborema e Cachimbinho ([s.d.]).

⁷⁹ Ver no anexo A (Letra de embolada 12) a letra desta embolada, com mais versos.

4.4.7 Lamentações (CD – Faixa 26):

Velho moleza^{80 / 81}

Performance: *Geraldo Mozinho e Cachimbinho*

C – Sou muito mole (Refrão)
 meu senhor sou muito mole
 e você veja
 a moleza como é

Sou muito mole
 meu senhor sou muito mole
 assim dizia
 o velho à sua mulher

G – O velho João
 pois quando era rapaz
 ele era mole demais
 nuca vi tão mole assim
 ele dizia
 eu sou um velho direito [= direito]
 pois sou mole dum [= de um] jeito
 que mingau perde pra mim

C – Sou muito mole (Refrão)
 [...]

G – O velho João
 preparou uma escada
 pra fazer uma latada
 porém não pode subir
 a velha disse
 você quando era rapaz
 você subia demais
 mas hoje só fai [= faz] cair

C – Sou muito mole (Refrão)
 [...]

G – Ele dizia:
 no tempo que eu era moço
 quando o pé de jaca [rosso]
 eu subia era surrindo [= sorrindo]
 e hoje em dia
 minha vista é muito fraca
 passo a mão no pé de jaca
 pois é pro mode [= para] ir caindo

[...]

⁸⁰ Embolada de Geraldo Mozinho e Cachimbinho, gravada no LP *Tudo hoje alevantou* (1987).

⁸¹ Ver no anexo A (Letra de embolada 13) a letra completa desta embolada.

4.4.8 Religiosidade

4.4.8.1 Embolada “católica” (CD – Faixa 27):

Jesus, São Pedro e o ladrão^{82 / 83}

Performance: *Curió de Bela Rosa e Zezinho da Borborema*

Bunito [= bonito] se olhar (Refrão)
pra quem tem navi [= navio] e canoa
quem anda em cima da proa
vê a onda lá e cá

É bunito se olhar
pra quem tem navi [= navio] e canoa
quem anda em cima da proa
vê a onda lá e cá

Z – Vô [= vou] cantar um trabalho
você me preste atenção
um trabalho agora eu canto
pa [= pra] toda a população
o trabalho que agora
Jesus, São Pedro e o ladrão

C – (Ah) É bunito se olhar (Refrão/Resposta)

Z – Jesus Cristo andou no mundo ensinando os malfeiteiros com exemplos e milagres convertendo os traidores no fim, inda [= ainda] deu a vida em favor dos pecadores

[...]

Z – Jesus fez uma viagem [= viagem]
com São Pedro certo dia
por necessidade [= necessidade] entraro [= entraram]
numa grande trevissia [= travessia]
para salvar um ladrão
que só para o mal vivia

[...]

⁸² Embolada gravada no CD *Pandeiros e coquistas*, de Curió de Bela Rosa e Zezinho da Borborema ([s.d.]).
⁸³ Ver no anexo A (Letra de embolada 14) a letra desta embolada, com mais versos.

⁸³ Ver no anexo A (Letra de embolada 14) a letra desta embolada, com mais versos.

4.4.8.2 Embolada evangélica (CD – Faixa 28):

Você venha como está⁸⁴ / 85Performance: *Irmão Tomás (Ex-Caximbinho) [e Coro]*

I – Só não peque pecador
que Jesus vai lhe salvar (Refrão)

C – Só não peque pecador
que Jesus vai lhe salvar
Só não peque pecador
que Jesus vai lhe salvar

I – E Jesus Cristo disse assim:
você venha como está
não precisa violência
pra você me aceitar
se você se arrepender
eu garanto perdoar

C – Só não peque pecador (Refrão)
[...]

I – E o crente é como o bambu
que começa a balançar
se enverga, mas num [= não] se quebra
permanece no lugar
mesmo assim é o crente
que em Cristo confiar

C – Só não peque pecador
[...]

I – E o crente é uma pedra rocha
adepoi [= depois] que se firmar
num [= não] faz castelo de areia
pa [= para] a água num [= não] levar
num [= não] existe tempestade
que possa lhe dirrubar [= derrubar]

C – Só não peque pecador
[...]

I – E mas inxiste [= existe] dois caminho
é um certo e o outro errado
o largo é do inimigo
o estreito é abençoado
quem crê vai para o céu
e quem num crê [= crer] é condenado
[...]

⁸⁴ Embolada gravada no CD *Você venha como está*, de Irmão Tomás (Ex-Caximbinho) ([s.d.]).

⁸⁵ Ver no anexo A (Letra de embolada 15) a letra desta embolada, com mais versos.

4.5 ESTRUTURAÇÃO DOS VERSOS⁸⁶

Os versos na embolada possuem tamanhos e características diferenciados, configurando as diferentes formas poéticas que caracterizam o gênero. Cada verso é composto de “linhas”, ou “pés”, podendo ser estruturados em 4, 6 e 10 linhas, os mais comuns; e também os de 7, 8 linhas⁸⁷, e até de 3 linhas, mais difíceis de encontrar⁸⁸. O número de linhas dos versos é determinante para a estruturação das emboladas. Essa construção em número de linhas está presente tanto nos versos quanto nos refrões, mas para a caracterização da embolada são considerados os números de linhas dos versos. Assim, os emboladores utilizam termos como “emboladas de 4 linhas” (as quadras), “emboladas de 6 linhas” (as sextilhas), “emboladas de 7 linhas” (as sétimas, septilhas, ou setilhas), “emboladas de 8 linhas”, “emboladas de 10 linhas” (os carreirões), para designar categorias que reúnem, num mesmo grupo, um conjunto de emboladas com características similares; as emboladas de 3 linhas são os tercetos. Há ainda os versos em 2 linhas, os dísticos, que encontramos em refrões.

Quanto à rima, há variadas formas e combinações de ocorrência na embolada. Para se caracterizar a rima, se observa a sílaba final, ou as sílabas finais, ou o conjunto de letras do final das linhas, com a sua sonoridade. Se houver a coincidência dessas características entre as linhas, há a rima, considerada perfeita. Se, no entanto, não houver essa coincidência, mas houver a similaridade do som produzido pela pronúncia, mesmo que a grafia não seja igual, também se considera a rima, mas neste caso denominada imperfeita (A RIMA..., 2009). Por isso, para muitos emboladores há a necessidade de se ajustar a pronúncia de certas palavras para que se obtenha uma “rima perfeita”, mesmo que para isso a grafia resultante seja alterada. Esse ajuste, na verdade, na maioria das vezes se dá não pela simples necessidade de se alcançar a rima, mas por características próprias do linguajar dos emboladores.

Utilizarei letras maiúsculas para representar as especificidades das sonoridades dos finais dos versos (linhas), ao relacioná-los uns com os outros, e facilitar, assim, a compreensão das rimas.⁸⁹ Por exemplo, numa quadra classificada como ABBC, significa que a linha 1 é A, a linha 2 é B, a linha 3 é B e a linha 4 é C, havendo rima onde as letras forem iguais: neste exemplo, tem rima apenas da linha 2 com a 3 (BB). É importante observar, também, que esta representação é feita verso a verso (estrofes): a terminação A de um verso

⁸⁶ Utilizarei, aqui, “verso”, como o conjunto de “linhas” ou “pés”, no sentido dado pelos emboladores para “estrofe” e “versos”.

⁸⁷ Alguns emboladores dizem não existir emboladas de 8 linhas.

⁸⁸ Nenhum embolador entrevistado mencionou as emboladas de 3 linhas.

⁸⁹ Esse tipo de representação é comumente utilizado em estudos que analisam as rimas em versos, poesias musicais etc.

pode não ser a mesma terminação A de outro verso. Um outro caso, por exemplo, se dá com os versos em que a última linha termina sempre em “á”; característica que não deve ser relacionada com a representação pelas letras, como referido acima; podendo haver, no entanto, a coincidência.

Quanto à métrica, que é o sistema de versificação, em que se faz o ajuste das sílabas comuns em sílabas poéticas, é um aspecto de suma importância para quem domina o canto da embolada e os improvisos. A métrica se refere ao número de sílabas por linha (ou pé), considerando-se as sílabas poéticas.

A sílaba poética é pronunciada como ouvimos os versos, por isso a sonoridade é importante num verso metrificado[. Na maioria das vezes é necessário fazer contrações das sílabas comuns para se obter as sílabas poéticas] (a essa contração dá-se o nome de crase ou elisão) e só se conta as sílabas até a sílaba tônica da última palavra (ASSIS, 2011).

São usados, via de regra, nas emboladas, as linhas de sete sílabas, também chamados de redondilha maior (a redondilha menor são linhas de cinco sílabas). Essa caracterização se dá pela uniformidade do número de sílabas no conjunto de linhas do verso. Mas há linhas, ou pés, com maior ou menor número de sílabas. Quando ocorre, por exemplo, um verso (uma estrofe) “[...] de quatro pés na qual o primeiro pé, em vez de ter sete sílabas, como os demais, tem apenas quatro”, ou em que o primeiro “tem sete, juntamente com o terceiro, ficando o segundo e o quarto com cinco”, isso caracterizaria a embolada de meia fala (ALVES SOBRINHO, 2003, p. 183).

Quanto ao ritmo, entendido aqui como o andamento em que são cantadas as emboladas, há uma tendência dos trabalhos serem mais lentos, e dos improvisos serem mais rápidos, principalmente os desafios. Nesses, é comum se começar num andamento e ao longo da performance haver uma aceleração gradativa da velocidade.

Alguns autores desenvolveram ou vêm desenvolvendo importantes trabalhos sobre as emboladas, enfocando, entre outros aspectos, análises das formas poéticas (AYALA, 2008; AYALA, Maria Ignez; AYALA, Marcos, 2000; AZEVÊDO, 2000a, 2000b; TRAVASSOS, 2001). Os exemplos a seguir ilustram os diferentes tipos de formas poéticas na embolada e suas características:

4.5.1 Embolada de três linhas

‘É muito raro encontrar uma embolada com esta forma poética. No exemplo abaixo, embolada já citada no item 4.3.2.3, temos os versos de três linhas (terceto), com a forma AAB, com a última linha terminando em “á” (CD – Faixa 22).

O nego que pegou o boi do bode⁹⁰ / ⁹¹

Performance: *Manoel Batista e José Batista (Zezinho Batista)*

M – (Ah) Vem cá boi Chinês	A	(Refrão/Introdução)
J – Ê boi dá boi chinês venha cá	A B	
M – Ê boi dá venha cá baleô	A B	
J – Garrote piedoso que é dengoso de Iaiá	A B	
M/J –Ê boi dá	A	
...		
M – Um vaqueiro da fazenda por nome Pedro Contenda foi um dia procurá [= procurar]	A A B	
J – Ah meu boi dá		(Resposta, baseada em linha do refrão modificada)
M – Aí comprou uma garrota firmou essa luvioita bem pertim [= pertinho] do Ceará	A A B	
J – Ah meu boi dá		(Resposta)
M – (Olha) A garrota era lavrada já vinha bem amojada e um diai [= dia há] de disfrutá [= desfutar]	A A B	
J – Ah meu boi dá		(Resposta)
...		

⁹⁰ Embolada de Manoel Batista e José Batista (Zezinho Batista), gravada no LP *Desafio malcriado* (1981).

⁹¹ Ver no anexo A (Letra de embolada 6) a letra desta embolada, com mais versos.

A refrão (introdução) é como uma “chamada” para iniciar a embolada, cantado completo apenas neste momento; é bem diferente dos refrões normalmente encontrados; é cantado pelos dois emboladores que vão se revezando nas linhas – a parte central está em dísticos; toma a forma A / AB / AB / AB / A, com a maioria das linhas terminando em “á”, inclusive a última, o que cria uma unidade com os versos que também têm sua última linha terminando em “á”.

Nessa embolada apenas um embolador canta os versos, e o outro canta apenas a resposta após cada verso; esta resposta é de apenas 1 linha (baseada em linha do refrão, com uma pequena modificação no seu início). No decorrer da embolada, vez ou outra é cantada um verso de 4 linhas, ABBC, com o C terminando em “á”. É muito comum entre os emboladores essa liberdade de escapar, momentaneamente, da forma definida.

4.5.2 Embolada de quatro linhas

É muito comum este tipo de estrutura nos improvisos, principalmente nos desafios. Este exemplo abaixo, já citado em 4.3.1.3, é característico das emboladas de 4 linhas (quadra): tem a forma ABBC, com o C terminando em “á”, e, neste caso, o A rimando com o B do verso anterior (CD – Faixa 19); mas nem todas as emboladas de 4 linhas mantém em toda a música esta última característica.

Trocado^{92 / 93} [Improvisto]

Performance: *Zezinho da Borborema e Cachimbinho*

Tá tá tá	A	(Refrão/Introdução)
dê de lá que eu dou daqui	B	
Tá tá tá	A	
dê daqui que eu dou de lá	B	
Tá tá tá	A	
dê de lá que eu dou daqui	B	
e tanto faz daqui prali [= para ali]	B	
e como faz de lá pra cá	C	
Tá tá ta	A	

⁹² Embolada improvisada, gravada no CD *Zezinho da Borborema e Cachimbinho na embolada*, faixa 8, de *Zezinho da Borborema e Cachimbinho* ([s.d.]).

⁹³ Ver no anexo A (Letra de embolada 3) a letra desta embolada, com mais versos.

C – (E) Ô Zezim [= Zezinho] meu companheiro	A
vamo [= vamos] cantar um trocado	B
pra ficar mais animado	B
pro [= para o] Nordeste admirar	C
Z – E você que é [bom] preparado	A
vamo cantar com afão [= afã]	B
e você que é campeão	B
e o coco vai melhorar	C
C – E nós samu [= somos] da profissão	A
e desse coco que é cultura	B
ca [= que a] poesia é bravura	B
que todo mundo num [= não] dá	C
[...]	

Nesta embolada os dois emboladores vão se revezando nos versos, após a introdução. O “trocado”, do título, se refere a este gênero de embolada em que há essa troca sucessiva de emboladores no cantar dos versos, sem a intercalação de um refrão (resposta) ou de parte dele. O refrão (introdução) é elaborado em dois dísticos (AB e AB), em que as primeiras linhas dos dois são iguais, e uma quadra (ABBC), em que as duas primeiras linhas são iguais ao primeiro dístico. Para cantar o refrão, os emboladores se revezam, e cantam parte juntos. A primeira linha de cada grupo tem menor número de sílabas (4, ou 3), caracterizando versos (ou linhas) de meia fala.

O Andamento vai acelerando ao longo da performance, terminando bem mais rápido do que no início, o que é comum nas emboladas improvisadas. Na rapidez do cantar, as palavras vão sendo atropeladas e tornam-se, muitas vezes, ininteligíveis, evidenciando a sonoridade produzida pelo cantar, que é característica importante das emboladas. Outros exemplos de embolada de 4 linhas citadas neste trabalho são: *Improviso* (Ô Baiana Sulá), de Curió de Bela Rosa e Barra Mansa ([s.d.]), em 4.3.1.1 (CD – Faixa 17), e *Baiana Sulá*, também um improviso, de Lindalva e Terezinha (TEREZINHA; LINDALVA [s.d.]), em 4.4.4 (CD – Faixa 23).

4.5.3 Embolada de seis linhas

Forma poética comumente utilizada nos trabalhos. Esta embolada de 6 linhas (sextilha), já citada em 4.4.2, tem a forma ABCBDB (CD – Faixa 1).

O casamento do bode^{94 / 95}

Performance: *Caximbinho e Geraldo Mouzinho*

Pro [= para o] casamento do bode	A	(Refrão)
todos bicho tava lá	B	
Pro casamento do bode	A	
todos bicho tava lá	B	
C – Eu vou contar uma história	A	
Que um sujeito me contou	B	
Que o bode mais a cabra	C	
Um certos tempo casou	B	
E todos bicho do mato	D	
Pro casamento chegou	B	
G – Pro casamento do bode		(Refrão)
todos bicho tava lá		
pro casamento do bode		
todos bicho tava lá		
C – Só ia pro casamento	A	
quem possuísse um cartão	B	
ou por outra um convite	C	
mandado do rei leão	B	
ou senão do mestre bode	D	
que eles dois era o mandão	B	
G – Pro casamento do bode		(Refrão)
todos bicho tava lá		
pro casamento do bode		
todos bicho tava lá		
...		

O refrão é em 2 linhas, um dístico, com a forma AB, com a segunda linha terminando em “á”; é cantado duas vezes, como se fosse uma quadra ABAB. O refrão é cantado no início por um embolador e depois repetido pelo outro, para então o primeiro cantar o primeiro verso; nesta embolada apenas um embolador canta os versos, e o outro canta o refrão, fazendo a resposta, após cada verso. Outros exemplos de embolada de 6 linhas citadas neste trabalho são: *Namoro de hoje em dia*, de Lindalva e Lavandeira do Norte ([s.d.]), em 4.3.2.1 (CD – Faixa 20), *Jesus, São Pedro e o ladrão*, de Curió de Bela Rosa e Zezinho da

⁹⁴ Embolada gravada no CD *Caximbinho & Geraldo Mousinho*, de Caximbinho e Geraldo Mouzinho ([s.d.]), uma remasterização do LP *De volta na embolada e côco*, de Caximbinho e Geraldo Mouzinho (1993).

⁹⁵ Ver no anexo A (Letra de embolada 8) a letra desta embolada, com mais versos.

Borborema ([s.d.]), em 4.4.8.1 (CD – Faixa 27), e *Você venha como está*, de Irmão Tomás (Ex-Caximbinho) ([s.d.]), em 4.4.8.2 (CD – Faixa 28).

4.5.4 Embolada de sete linhas

Forma poética utilizada nos trabalhos; as emboladas com esta estrutura são denominadas sétimas, septilhas, ou setilhas (termos emprestados do repentismo). Esta embolada, já citada em 4.4.6, tem a forma ABCBDDDB (CD – Faixa 25).

Casamento de Bodoquinha e Tributino⁹⁶ / ⁹⁷

Performance: *Zezinho da Borborema e Cachimbinho*

Barabadá barabadá, barabadá	(Refrão)
(pra fazer) Barabadá barabadá, barabadá	
C – E o povo diz umas coisas e eu num [= não] vi num acrelito [mas é zeu conto de sete] de um casamento bunito do viúvo e da viúva Bodoquinha Papa Uva e Tributino Cibito	A B C B D D B
Z – (pra fazer) Barabadá barabadá, barabadá	(Refrão)
C – E um vei cum [= com] oitenta ano [= anos] lascado pelo amô [= amor] velha cum setenta e nove virada no istopô [= estupor] os dois atrais [= atrás] de casar inventaro [= inventaram] de namorar (e) por que três doido ajeito	A B C B D D B
...	

O refrão é um dístico, AA, que se repete com uma pequena modificação formando uma quadra; é cantado no início por um embolador e depois repetido, o outro embolador faz as duas últimas linhas da 2^a vez, para então o primeiro cantar o verso; nesta embolada apenas

⁹⁶ Embolada gravada no CD *Zezinho da Borborema & Cachimbinho na embolada*, de Zezinho da Borborema e Cachimbinho ([s.d.]).

⁹⁷ Ver no anexo A (Letra de embolada 12) a letra desta embolada, com mais versos.

um embolador canta os versos, e o outro canta o refrão como resposta após cada verso. Outros exemplos de embolada de 7 linhas citadas neste trabalho são: *O mundo pegando fôgo*, de Geraldo Mousinho e Toinho da Mulatinha ([s.d.]), em 4.4.1 (CD – Faixa 5), e *O pau grosso de Mané*, de Zezinho Batista e Carlos Batista (2006), em 4.4.5 (CD – Faixa 24).

4.5.5 Embolada de oito linhas

Forma poética utilizada nos trabalhos. A embolada abaixo, já citada em 4.4.7 (CD – Faixa 26), tem os versos de 8 linhas formados por uma sequência de duas quadras com a forma ABBC (que resulta na forma ABCDDEEC). Emboladas deste tipo são denominadas emboladas corridas (em oposição às emboladas curtas que são as de 4 linhas) (ALVES SOBRINHO, 2003, p. 182).

Velho moleza⁹⁸ / ⁹⁹

Performance: *Geraldo Mozinho e Cachimbinho*

C – Sou muito mole	A	(Refrão)
meu senhor sou muito mole	A	
e você veja	B	
a moleza como é	C	
 Sou muito mole	A	
meu senhor sou muito mole	A	
assim dizia	B	
o velho à sua mulher	C	
 G – O velho João	A	
pois quando era rapais [= rapaz]	B	
ele era mole demais	B	
nuca vi tão mole assim	C	
ele dizia	D	
eu sou um velho direito [= direito]	E	
pois sou mole dum [= de um] jeito	E	
que mingau perde pra mim	C	
 C – Sou muito mole	A	(Refrão)
meu senhor sou muito mole		
e você veja		
a moleza como é		
 Sou muito mole		
meu senhor sou muito mole		
assim dizia		
o velho à sua mulher		

⁹⁸ Embolada de Geraldo Mozinho e Cachimbinho, gravada no LP *Tudo hoje alevantou* (1987).

⁹⁹ Ver no anexo A (Letra de embolada 13) a letra completa desta embolada.

G – O velho João	A
preparou uma escada	B
pra fazer uma latada	B
porém não pode subir	C
a velha disse	D
você quando era rapaí	E
você subia demais	E
mas hoje só fai [= faz] cair	C

C – Sou muito mole (Refrão)

 meu senhor sou muito mole
 e você veja
 a moleza como é
 Sou muito mole
 meu senhor sou muito mole
 assim dizia
 o velho à sua mulher

[...]

Esta é uma embolada de duas voltas, que é a embolada corrida composta de duas quadras de meia fala – as que têm a primeira linha com menos de sete sílabas, onde as demais têm sete (ALVES SOBRINHO, 2003, p. 183-184).b O refrão está estruturado em duas quadras com a forma AABC, onde as duas primeiras linhas dos dois versos são iguais. O refrão é cantado no início apenas por um embolador, para então o outro cantar o primeiro verso; nesta embolada apenas um embolador canta os versos, e o outro canta o refrão, fazendo a resposta, após cada verso; algumas vezes o embolador que canta os versos canta junto o início do refrão.

Talvez pelo fato de algumas emboladas terem essa estrutura – sequência de duas quadras, formando as 8 linhas –, alguns emboladores resistam em aceitar a existência das emboladas de 8 linhas, mesmo admitindo que há emboladores que fazem emboladas desse tipo.

4.5.6 Embolada de dez linhas

Forma poética presente tanto nos trabalhos quanto nos improvisos. A embolada de 10 linhas é chamada de carreirão. Os carreirões podem ter 10 ou mais linhas. Os carreirões abaixo, com a forma ABBAACCDDE, são exemplos de trabalho e improviso.

4.5.6.1 Embolada de dez linhas – Trabalho

Embolada já citada em 4.4.3 (CD – Faixa 13):

Viagem à lua¹⁰⁰ / 101

Performance: *Chico Sena e Toinho da Mulatinha*

Ô lindo o lua	A	(Refrão)
ô lua como está linda	B	
tua beleza só finda	B	
quando Deus mandar chamar	A	

Ô lu [= lua], ô luar

T – Eu uvino [= ouvindo] alguém dizer	A	
que a lua é um país	B	
de um povo feliz	B	
e deu-me corage [= coragem] e prazer	A	
de ir lá pra conhecer	A	
se era verdade ou não	C	
um grandioso avião	C	
calmamente eu fabriquei	D	
e para a lua viajei	D	
e cheio de satisfação	E	

C – Ô lu, ô luar (Refrão)

T – Muito infadado [= enfadado] eu cheguei	A	
e naquela bondosa rua	B	
na casa da mãe da lua	B	
o resto da noite passei	A	
bem cedo me levantei	A	
haja a olhar a buniteza [= boniteza]	C	
ô que terra, ô que beleza	C	
ô país maravilhado	D	
quase que fico abismado	D	
quando vi tanta riqueza	E	

C – Ô lu, ô luar (Refrão)

[...]

O refrão, apresentado completo apenas no início, é uma quadra, ABBA, com a primeira e última linha terminando em “á”. É introduzida a resposta já após o refrão com apenas uma linha, como uma variante da 1^a linha do refrão. Essa resposta vai ser cantada sempre após cada verso. O refrão é cantado no início por um embolador e depois repetido

¹⁰⁰ Embolada de Chico Sena e Toinho da Mulatinha, gravada no LP *Desafios e emboladas*, vol. 2 ([s.d.]).

¹⁰¹ Ver no anexo A (Letra de embolada 9) a letra desta embolada, com mais versos.

pelo outro, para então o primeiro cantar o primeiro verso; nesta embolada apenas um embolador canta os versos, e o outro canta a resposta (refrão), após cada verso.

4.5.6.2 Embolada de dez linhas – Improviso

Embolada já citada em 4.3.1.2 (CD – Faixa 18):

Improviso^{102 / 103}
[Duvido você cantar coco melhor do que eu]

Performance: *Lindalva e Barra Mansa*

Duvido você cantar coco melhor do que eu	A B	(Refrão)
L – Sou Lindalva do pandeiro que trato, que mentalizo caso com caso, batizo conheço o Brasil inteiro tenho ido até o estrangeiro você pra mim já morreu o corpo a terra comeu a caveira eu vou enterrar quero ver você cantar coco melhor do que eu	A B B A A C C D D E	
Quero ver você cantar coco melhor do que eu		(Refrão)
[...]		
B – Eu já cantei com Curió agora eu vou com Lindalva nasceu na terra da fava e onde canta o ruxinó [= rouxinol] minina bota pó se o seu nome se vendeu se outro desapareceu e eu também quero lembrar duvido você cantar coco melhor do que eu	A B B A A C C D D E	
[...]		

¹⁰² Embolada improvisada por Lindalva e Barra Mansa durante apresentação em evento realizado pela Prefeitura Municipal de João Pessoa, na Praia de Tambaú, no dia 18 de fevereiro de 2006. Embolada improvisada durante apresentação em evento realizado pela Prefeitura Municipal de João Pessoa, na Praia de Tambaú, no dia 18 de fevereiro de 2006 (LINDALVA; BARRA MANSA, 2006).

¹⁰³ Ver no anexo A (Letra de embolada 2) a letra completa desta embolada.

Nesta embolada de 10 linhas as duas últimas linhas dos versos são iguais ao refrão/resposta. É como se fosse um verso de 8 linhas em que se junta as duas linhas do refrão, cantadas pelo mesmo embolador do verso, para formar um de 10 linhas. O refrão é um dístico, na forma AB, que, no início, tem a primeira linha “Duvido você cantar”, e nas respostas “Quero ver você cantar”. O refrão/resposta é sempre cantado duas vezes, para que haja o revezamento dos emboladores na seqüência de versos e respostas: o embolador 1, cantar o verso; o embolador 2 canta o refrão, o embolador 1 repete o refrão; o embolador 2 canta outro verso; o embolador 1 canta o refrão, o embolador 2 repete; o embolador 1 canta outro verso; e assim sucessivamente. Outro exemplo de embolada de 10 linhas citadas neste trabalho é: *Coco do trava língua*, de Cachimbinho e Geraldo Mouzinho (1991), em 4.3.2.2 (CD – Faixa 21). Neste carreirão, também as duas últimas linhas dos versos são iguais ao refrão.

4.6 O CANTO

Na forma tradicional de se fazer embolada o canto é realizado por uma dupla de emboladores (Ver, por exemplo, a maioria das emboladas já citadas neste capítulo, constantes do CD anexo). Muito raramente, encontramos emboladores fazendo suas performances sozinho. E quando isso ocorre, geralmente contam com um coro para responder, cantando o refrão; às vezes um grupo só de mulheres, às vezes só de homens, mas pode-se encontrar também grupos mistos (Ver, por exemplo, a embolada *Você venha como está*¹⁰⁴, de Irmão Tomás (Ex-Caximbinho), com coro feminino (CD – Faixa 28), já citada em 4.4.8.2).

A estética vocal do canto dos emboladores apresenta um canto ritmicamente articulado, de uma forma geral com um timbre bastante anasalado, e em alguns casos carregado de guturalidade, muito similar a um “jeito” de falar do nordestino. O ritmo do canto está constituído basicamente (ou predominantemente) de semicolcheias (no compasso 2/4), tanto nos improvisos quanto nos trabalhos. Uma subdivisão rítmica presente também, e característica, no pandeiro (ou no ganzá, quando era utilizado); o ritmo do instrumento de acompanhamento serve de base para o canto.

O andamento das emboladas é, de uma forma geral, rápido, principalmente nos improvisos, e mais destacadamente nos desafios; nos trabalhos é mais comum um pouco andamento mais lento. Nas emboladas narrativas, por exemplo, o andamento é mais lento e

¹⁰⁴ Embolada gravada no CD *Você venha como está*, de Irmão Tomás (Ex-Caximbinho) ([s.d.]).

cadenciado (Ver a embolada *O nego que pegou o boi do bode*¹⁰⁵, com Manoel Batista e José Batista (Zezinho Batista) (CD – Faixa 22), já citada em 4.3.2.3). Nas emboladas mais rápidas o canto se destaca pela destreza dos emboladores na articulação rápida e desenfreada das palavras constantes dos versos; nas mais lentas, o canto assume, por vezes, um outro tipo de responsabilidade: a de fazer o público entender o texto, a narrativa, a história que está sendo contada ao longo da embolada. É muito comum em algumas emboladas, também principalmente nos desafios, o andamento ser acelerado ao longo da performance, chegando, no final, a um andamento muito superior ao do início, levando a uma maior dificuldade para cantar (Ver, por exemplo, a embolada *Desafio em embolada*¹⁰⁶, com Toinho da Mulatinha e Chico Sena (CD – Faixa 12)).

A forma de cantar as emboladas segue determinados padrões, mas são bastante variáveis. Os emboladores se revezam no canto. Esse revezamento é uma característica importante da embolada, que apresenta um canto com “pergunta e resposta”, como um tipo de canto responsorial, encontrado na tradição católica como uma das formas mais antigas do canto religioso, e também um tipo de canto muito comum nas tradições africanas do canto coletivo. Na música do coco de roda, brincadeira com dança, como em outras manifestações da cultura popular nordestina, o canto também utiliza essa forma de estruturação com pergunta e resposta entre o solista e o coro dos que participam dançando. Na embolada, o revezamento no canto se dá de diversas formas: no refrão, nos versos (estrofes), entre refrão e versos; mesmo que encontremos refrões cantados pelos dois emboladores juntos em algum momento. Quando um embolador canta um verso e o outro canta o refrão, este está respondendo: o refrão é a resposta; termo utilizado pelos próprios emboladores. O revezamento se dá também nos desafios, quando vão se provocando, um após o outro, no cantar da sequência de versos, característico dos trocados. Mas essa forma de cantar, em que quando um canta o outro se cala, serve também para que cada um possa descansar a sua voz, recuperar o fôlego, para retomar logo em seguida.

Essa forma de cantar as emboladas, com esse revezamento entre os emboladores, se dá em determinados padrões, basicamente três tipos, classificados com as seguintes características:

¹⁰⁵ Embolada de Manoel Batista e José Batista (Zezinho Batista), gravada no LP *Desafio malcriado* (1981).

¹⁰⁶ Embolada gravada no LP *Desafios e emboladas* (CHICO SENA; TOINHO DA MULATINHA, [s.d.]).

- Um embolador canta um verso e o outro canta outro

Essa forma de estruturar o canto, com os emboladores se revezando no cantar dos versos, sem resposta após cada verso, é característica dos improvisos. O refrão só é cantado no início e no final, pelos dois emboladores, se revezando e/ou cantando juntos, funcionando como uma introdução e uma conclusão para os versos (as estrofes). Como exemplo, a embolada, que é um *Improviso*, e usa o refrão *Ô baiana Sulá*¹⁰⁷, com Curió de Bela Rosa e Barra Mansa (CD – Faixa 17), já citada em 4.3.1.1; outro exemplo, a embolada do tipo *Trocado*¹⁰⁸, que também é um improviso, com Cachimbinho e Zezinho da Borborema (CD – Faixa 19), já citada em 4.3.1.3.

- Um embolador canta um verso e o outro canta outro, e se revezam no refrão que intercala os versos

Esta forma de cantar também é utilizada nos improvisos, bem como nos trabalhos. Os dois emboladores cantam o refrão no início, se revezando e/ou cantando juntos, e, na sequência se revezam cantando os versos. Após cada verso, a resposta (o refrão) é cantada pelo outro embolador, e repetida pelo que cantou o verso, para que o outro embolador cante o verso seguinte. Algumas vezes o embolador que canta os versos canta junto o início da resposta. No final, os dois emboladores cantam o refrão da mesma forma que no início. Como exemplos, um *Improviso*, que usa o refrão *Duvido você cantar coco melhor do que eu*¹⁰⁹, com Lindalva e Barra Mansa (CD – Faixa 18), já citada em 4.3.1.2; e um trabalho, a embolada *Coco do trava língua*¹¹⁰, com Cachimbinho e Geraldo Mouzinho, (CD – Faixa 21), já citada em 4.3.2.2.

- Um embolador canta os versos e o outro responde cantando o refrão (ou parte dele)

Este tipo de estruturação do canto é característico dos trabalhos. Os dois emboladores cantam o refrão no início e no final da embolada, se revezando e, às vezes, também cantando juntos; o último a cantar o refrão deixa a vez para o outro cantar os versos. Um dos emboladores canta os versos e o outro responde com o refrão após cada verso. Como exemplos, a embolada *Namoro de hoje em dia*¹¹¹, com Lindalva e Lavandeira do Norte (CD –

¹⁰⁷ Embolada improvisada durante apresentação em evento realizado pela Prefeitura Municipal de João Pessoa, na Praia de Tambaú, no dia 18 de fevereiro de 2006 (CURIÓ DE BELA ROSA; BARRA MANSA, 2006).

¹⁰⁸ Embolada improvisada, gravada no CD *Zezinho da Borborema e Cachimbinho na embolada*, faixa 8 (ZEZINHO DA BORBOREMA; CACHIMBINHO, [s.d.]).

¹⁰⁹ Embolada improvisada durante apresentação em evento realizado pela Prefeitura Municipal de João pessoa, na Praia de Tambaú, no dia 18 de fevereiro de 2006 (LINDALVA; BARRA MANSA, 2006).

¹¹⁰ Embolada de Cachimbinho e Geraldo Mouzinho, gravada no LP *Cocos e emboladas* (1991).

¹¹¹ Embolada de Lindalva e Lavandeira do Norte, gravada no CD *Os feras da embolada*, faixa 2 ([s.d.]).

Faixa 20), já citada em 4.3.2.1; e a embolada *O nego que pegou o boi do bode*¹¹², com Manoel Batista e José Batista (Zezinho Batista) (CD – Faixa 22), já citada em 4.3.2.3. Nesta última, a resposta, cantada entre os versos, utiliza apenas uma das linhas do refrão cantado no início da embolada, com pequenas variantes.

Característico, também, no canto das emboladas, são as adequações de palavras para obter as rimas. Muitas vezes as rimas não são perfeitas (aqueles em que as palavras têm terminações iguais), e os emboladores fazem as adequações necessárias para que a rima dê certo, mesmo que seja uma rima imperfeita (aqueles em que a grafia é diferente, mas a sonoridade da pronúncia é semelhante, ou “quase igual”). Nas rimas em “á”, por exemplo, rimam *já* com *amar*; nas em “ê”, rimam *dendê* com *fazer*; nas em “í”, rimam *saí* com *dormir*, como discutido por Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala no livro *Cocos* (2000, p. 142); ou, ainda, rimam *é* com *mulher* ou *rapaz* com *atrás* (neste último caso, escritas diferentes e pronúncias iguais). As adequações são, na verdade, na maioria dos casos, extraídas da linguagem popular corrente, de um jeito de falar encontrado pelo interior do nordeste.

4.7 PERFORMANCE

Nas suas performances, os emboladores se apresentam em duplas, como é característico na embolada enquanto manifestação cultural. É muito raro, e quase não se encontra emboladores se apresentando sozinhos. Alguns emboladores conseguem manter uma dupla fixa, ou uma dupla que se apresente de forma mais constante. Mas é muito comum os emboladores definirem o seu parceiro, ou parceira, por apresentação. Também ocorre de a dupla ser formada a partir do convite a dois emboladores para se apresentar num evento, mas que não tinham acertado antes a parceria.

Os emboladores cantam com acompanhamento instrumental (hoje o pandeiro¹¹³, mas antes também o ganzá). Cada um com seu instrumento. Em alguns momentos tocam juntos, simultaneamente, mas, regra geral, quando um está cantando o outro toca o pandeiro; um canta o outro acompanha; e assim se revezam no cantar e no tocar, como uma característica estética da performance da embolada. Ao mesmo tempo, esse revezamento entre tocar e cantar possibilita uma melhor concentração do embolador que está cantando. Além disso, usam essas trocas como pequenos descansos ao longo da apresentação: o que canta descansa as mãos (que tocam o pandeiro), o que toca descansa a voz. O pandeiro sempre é ouvido, sempre está sendo tocado na embolada, ou pelos dois emboladores, ou por um ou outro,

¹¹² Embolada de Manoel Batista e José Batista (Zezinho Batista), gravada no LP *Desafio malcriado* (1981).

¹¹³ Para uma descrição detalhada do ritmo e do toque do pandeiro, ver 4.2.1.

quando se revezam (como exemplos, ouvir as emboladas com pandeiro no CD anexo: faixas 17 a 23 e 25 a 27). Fugindo à regra, Zezinho Batista e Carlos Batista, numa performance da embolada *O pau grosso de Mané*¹¹⁴, não tocam o pandeiro nas primeiras linhas dos versos, cantam sem acompanhamento; só tocam o instrumento nas últimas linhas de cada verso e nas respostas (CD – Faixa 24) (embolada já citada em 4.4.5).

Os temas tratados nas emboladas são os mais variados. Falam do amor, de situações do dia-a-dia e da atualidade, de coisas da natureza, de religiosidade etc., tanto nos trabalhos quanto nos improvisos. Nos improvisos falam do lugar em que estão, da cidade, do contexto da apresentação, de personagens e artistas do local, das pessoas presentes etc. (para exemplos de emboladas sobre os mais diversos temas, ver 4.4).

O andamento das emboladas é, de um modo geral, rápido, mas encontramos emboladas mais lentas e cadenciadas, como citado anteriormente (ver em 4.6). É muito comum em algumas performances, principalmente nos improvisos e desafios, que o andamento vá ficando cada vez mais acelerado ao longo da apresentação, chegando, no final da embolada, com uma velocidade muito superior à do início, o que leva os emboladores a terem uma maior dificuldade para cantar, e, com isto, conseguem mostrar sua competência e sua destreza empolgando o público.

As performances dos emboladores acontecem em diferentes espaços e são estruturadas levando em consideração a dinâmica do local e do perfil do evento e do público presente. Assim, se a apresentação é em uma praça pública, usa-se um tipo de repertório em que a brincadeira com o público, os palavrões e xingamento podem ser usados sem qualquer restrição. No entanto, se a apresentação é em um contexto mais formal evitam-se determinados temas e expressões que podem gerar constrangimentos durante a apresentação. A seguir apresentamos considerações e características dos espaços e contextos de performances dos emboladores.

- As apresentações nas feiras e praças

Pelas feiras e praças das cidades, bem menos, hoje em dia, nas capitais, e mais nas cidades do interior, encontramos as duplas de emboladores nas suas performances. Vão chegando, escolhem um lugar mais espaçoso, colocam seus pertences no chão mesmo, pegam seu instrumento de trabalho, o pandeiro, para acompanhar suas emboladas. Começam a

¹¹⁴ Embolada com Zezinho Batista e Carlos Batista, gravada em apresentação na Comunidade São Domingos, nas proximidades de Rio Tinto-PB, no dia 04 de março de 2006.

cantar, mesmo sem ter ninguém ainda por perto. E o público vai se aproximando, se chegando, e formando uma grande roda, em volta deles.

A performance dos emboladores nas apresentações nesses espaços de feiras e praças, não se constitui apenas de cantar emboladas. Também faz parte da performance a brincadeira, a provocação entre eles, a interação com o público, através do diálogo com as pessoas que estão assistindo, ou simplesmente fazendo menção a elas, geralmente num tom jocoso, explorando as características físicas (principalmente as que consideram negativas), tudo com o sentido de fazer o público se divertir. Essas brincadeiras são tradicionais nessas apresentações dos emboladores, e permanecem até hoje, mesmo que atualmente pudéssemos considerar muitas delas como politicamente incorretas, ou *bullig*, pois muitas vezes deixam as pessoas constrangidas, mas são comumente aceitas nesse contexto da manifestação cultural.

As emboladas são cantadas intercaladas com essas brincadeiras. O repertório é livre; cantam de tudo; cantam os trabalhos e fazem os improvisos. Os trabalhos são tanto os feitos por eles, quanto os de outros colegas emboladores, ou emboladas tradicionais, que não conhecem a autoria. Mas o que mais diverte o público são os improvisos, principalmente os desafios, e ainda mais se o tema do desafio for a “destratação” do outro. Quanto mais um “arrasa” com o outro, mais o público vai às gargalhadas e se diverte sem medida.

Nessas apresentações os emboladores “passam o chapéu”. É dessa forma que conseguem o pagamento pelo seu trabalho para sua sobrevivência. Várias vezes durante a apresentação, que nunca leva menos de uma hora (geralmente duas horas ou mais), circulam na roda com o chapéu, ou o pandeiro, na mão, para que nele as pessoas coloquem uns trocados, como eles dizem. Quando não colocam, procuram persuadir as pessoas para que o façam, “ou por bem ou por mal”: tentam convencê-las enaltecendo suas qualidades de generosidade, humanidade, e até de atributos físicos etc., ou, quando não contribuem, partem para a provocação, destratando, xingando, dando visibilidade a alguma característica que considerem “defeito”, tentando fazê-las contribuir pelo constrangimento. Enquanto cantam, ou fazem as brincadeiras, deixam o chapéu no chão, ou uma caixinha, no centro da roda, para que as pessoas, quando se sentirem motivadas, empolgadas com a apresentação, se dirijam até lá para colocar uma quantia qualquer em dinheiro.

É também nessas apresentações que os emboladores aproveitam para vender os seus CDs e/ou DVDs (há algum tempo, vendiam as fitas cassette, e antes, os LPs). Geralmente são produções independentes, o que permite serem vendidos a baixo custo¹¹⁵. Deixam expostos no

¹¹⁵ Atualmente, pode-se encontrar os emboladores vendendo CD por R\$ 5,00 e DVD por R\$10,00. E, às vezes, numa promoção, vendem o DVD com um CD de brinde.

centro da roda, e oferecem durante a apresentação, nas pausas, e entre uma brincadeira e outra. Sempre, também, tentando convencer o público a comprar, se utilizando de todos os argumentos.

- As apresentações em outros eventos públicos

É muito comum as duplas de emboladores se apresentarem em eventos como comícios, inaugurações, festas de padroeiras, aniversários de cidades etc. Geralmente se apresentam em palanques ou tablados, com o público à frente. Não têm a proximidade do público como nas apresentações em feiras e praças.

A performance geralmente se constitui de cantar emboladas; as brincadeira não fazem parte desse contexto, ou quase não fazem parte. O repertório utilizado nessas apresentações são mais restritos, em relação aos das feiras e praças. Cantam, de uma forma geral, se bem que não é regra, as embolas que não possam causar constrangimentos. Buscam as emboladas que tratem de temáticas que possam se relacionar com o evento. Os improvisos procuram enaltecer o evento e as personalidades presentes ou da cidade.

Nesses eventos recebem o pagamento pelo contrato estabelecido com os organizadores do evento ou com a instituição. Não é comum receberem dinheiro do público presente. É comum, também, os emboladores serem convidados para se apresentarem nos congressos de repentistas (de viola), geralmente na abertura ou no encerramento. Nesses eventos o público predominante é de apaixonados pelo repente, mas que têm a embolada como parte do contexto cultural.

Outro tipo de espaço de apresentação de emboladores, são as igrejas evangélicas; prática que vem se firmando desde os anos 2000. Mas neste caso, o que é comum é que os emboladores se apresentem sozinhos, com um coro de fieis da igreja respondendo; eles cantam e tocam o pandeiro, apresentando suas emboladas, seus trabalhos, sobre temas religiosos¹¹⁶; não é comum fazerem improviso nas igrejas.

- As apresentações em fazendas, sítios, residências etc.

As apresentações dos emboladores em fazendas, sítios, residências, e outros espaços internos, geralmente acontecem a partir do convite do dono da propriedade. Muitas vezes é para alguma comemoração na família ou, então, para uma noite de música e festa.

¹¹⁶ Cachimbinho, a partir de 2003 ou 2004, passou a fazer emboladas evangélicas, e adotou o nome de Irmão Tomás, quando entrou para a igreja. Por volta desse período, gravou o CD *Você venha como está*, só com emboladas evangélicas (IRMÃO TOMÁS, [s.d.]); neste CD, ele canta sozinho, se acompanhando com o pandeiro, e um coro feminino respondendo.

Nestes contextos, o pagamento recebido pelos emboladores também é, geralmente pago pelos proprietários. Mas, às vezes, o combinado é o que os emboladores chamam de “ganho na bandeja”: eles não fazem nenhum contrato, nem combinam previamente nenhum valor a ser pago por quem os convidou; o acertado é que eles vão cantar, e terão como ganho o que eles conseguirem que as pessoas coloquem na bandeja; para isso, uma bandeja é colocada à frente deles enquanto cantam, e as pessoas do público vão colocando ali o valor em dinheiro que acharem conveniente, uns trocados, como dizem; às vezes há pausas na apresentação, e os emboladores circulam pelo recinto com a bandeja na mão para que as pessoas façam a sua “contribuição”.

Nessas apresentações cantam os trabalhos e os improvisos, fazem desafios. O repertório vai sendo definido à medida que a apresentação avança; geralmente fazem dessa forma. É comum, nesse contexto, o público sugerir uma determinada embolada a ser cantada: uma que se gosta muito ou uma que fez sucesso. Mas é também comum que pessoas da plateia sugiram o tema a ser improvisado, sugeram um mote, sugeram uma linha (que os emboladores podem, a partir dela, construir um verso, geralmente usando como última linha), ou que sugeram um verso inteiro, pelos mais entendidos no assunto. Os emboladores vão prontamente atendendo aos pedidos, e fazendo os improvisos. É gratificante para eles mostrarem sua competência atendendo a esse tipo de desafio, mostrando que conseguem fazer embolada com qualquer tema ou verso sugerido. Mas também sabem que o ganho na bandeja pode aumentar se conseguirem empolgar a plateia e quem fez o pedido.

CONCLUSÃO

A pesquisa, análise e discussão dos aspectos fundamentais da performance musical da embolada na Paraíba, com ênfase nas dimensões identitárias e ressignificações que constituem essa manifestação na atualidade, evidenciou um universo complexo e em constante processo de atualização, tendo seus pilares construídos por sujeitos que possuem ampla inserção nessa cultura musical. Assim, o trabalho desvelou nuances que marcam a embolada atualmente em seus lugares, contextos e sujeitos; revelando processos, situações e estratégias da transmissão musical nesse universo; bem como nuances e singularidades que constituem a estrutura desse gênero musical.

A evidência de que a literatura científica acerca da embolada no campo da música é embrionária e de que a manifestação ainda carece de aprofundamentos científicos acerca das múltiplas dimensões que permeiam sua música, denotou um processo de investigação que pudesse sistematizar aspectos fundamentais que constituem essa expressão musical na cena da Paraíba. Assim, o diálogo com a produção existente sobre a cultura popular e as inter-relações desses materiais com o mundo da embolada, permitiu a composição de um estudo que, considerando o conhecimento produzido, direta ou indiretamente sobre o tema, avançasse na análise e compreensão do mundo da embolada.

A bases epistemológica do trabalho mostrou que os avanços e definições relacionados aos estudos da performance, em diferentes áreas, mas principalmente no campo da etnomusicologia, ganhou novos contornos e profundidade a partir da década de 1980, possibilitando uma visão mais abrangente e contextualizada das formas expressivas humanas, entre elas a música. Dentro desse universo, os estudos da performance em geral e da performance musical no âmbito da etnomusicologia forneceram lentes interpretativas fundamentais para a compreensão da prática musical da embolada. Prática essa que, assumindo as definições do campo teórico da performance musical, foi analisada como resultado de produtos e processos efetivados em uma rede ampla de convenções, significações e práticas sociais.

A performance musical nesse contexto é perpetuada ao longo de diferentes gerações por processos de transmissão que dão ênfase aos elementos fundamentais para fazer da embolada o que ela é. Mesmo reconhecendo que a embolada é um “dom”, uma dádiva concedida por Deus e pela natureza, que deve ser valorizada pelo sujeito que a recebe, os

emboladores destacam que a experiência de fazer embolada é crucial para alguém se inserir nesse universo.

Assim, dominar a execução e o ritmo do pandeiro, cantar adequadamente dentro da lógica do gênero, ter conhecimento do repertório, saber criar e improvisar, utilizar adequadamente a rima e a estrutura dos versos, compõem saberes que só podem ser desenvolvidos no diálogo entre o “dom” e a experiência. Experiência que implica em participar do mundo da embolada, mas que é amplificada pelo importante papel desenvolvido pelos formadores dos emboladores. Nesse universo, mesmo reconhecendo que “não há o que se ensinar na embolada”, todos fazem referências às orientações e dicas fundamentais que receberam dos cantadores e poetas mais experientes. Essas orientações e dicas, para quem foi agraciado com a dádiva de aprender embolada, são transformadas em saberes que, trabalhados e experimentados no ato de fazer embolada, compõem a identidade de cada embolador profissional.

A transmissão musical nesse contexto, como destacado por diferentes estudiosos da etnomusicologia, é um aspecto imprescindível para a definição dos elementos “essenciais” da performance musical. Elementos que compartilhados e transmitidos pelos emboladores mantém a embolada viva e em plena atividade na contemporaneidade.

No entendimento da estrutura musical que faz parte da performance da embolada, a pesquisa pôde evidenciar diversos elementos que, na perspectiva e na ação dos emboladores são fundamentais para o fazer embolada. Nesse cenário, tanto nas apresentações ao vivo quanto nas gravações em estúdio, ritmo, repertório, letras e versos configuram bases importantes da performance musical. Performance em que o canto, as dimensões melódicas, as apresentações em público, a produção de discos, bem como os demais elementos que a constituem, dão forma, sentido e significado à embolada.

No que se refere aos instrumentos utilizados para a performance emboladeira, ficou evidente que, mesmo que o ganzá tenha ocupado um importante papel nessa prática musical, o pandeiro, nas últimas décadas, tem se configurado como o instrumento característico da embolada, demonstrando a sua importância para a estrutura musical do gênero na atualidade. Dessa forma, o jeito de tocar e a sonoridade obtida no instrumento são aspectos fundamentais para a caracterização dessa manifestação musical. Na execução do pandeiro, a configuração binária ganha forma com a subdivisão em oito toques, oito semicolcheias no compasso 2/4, e com as acentuações na primeira e quarta semicolcheias, características também marcantes da embolada.

Com efeito, os instrumentos de acompanhamento dão a base para o canto, com a sequência rítmica que se repete indefinidamente, no andamento rápido, típico da embolada, que às vezes se torna “desenfreado” ao longo da performance. Nesse clima, seja nos improvisos, e/ou mais enfaticamente nos desafios, o embolador procura levar seu adversário ao erro, e assim “ganhar” a disputa.

De acordo com as categorias que marcam o repertório da embolada, os emboladores estruturam suas apresentações, tanto com músicas concebidas em sua forma final “na hora”, no momento da performance, mesmo sendo comum a utilização refrões, de linhas (ou pés), ou até versos (como chamam as estrofe), já utilizados anteriormente, quanto com músicas pré-concebidas, que não apresentam grandes modificações, pelo menos de forma intencional, durante as performances. Essas duas grandes categorias, respectivamente, os improvisos e os trabalhos, são o cerne de toda a performance musical e, partir delas, se constituem os diversos outros parâmetros da estruturação musical. Nesse sentido, praças, feiras e diversos outros espaços em que acontecem eventos ao vivo dão o mote e a motivação para a performance emboladeira. Performance que também se materializa nas gravações, prática comum nesse universo musical, ganhando uma roupagem singular, mas inter-relacionada aos aspectos centrais das práticas ao vivo.

Dentro do vasto repertório dos emboladores, é notório que os desafios são os “preferidos” pelo público, no sentido que o leva geralmente ao “delírio”, pelas provocações, situações constrangedoras e ridicularização que cada um dos emboladores submete o outro, que tem que dar o “troco”; tudo isso com o intuito maior de fazer o público se divertir. Sendo também parte fundamental da performance da embolada, as letras constituem uma competência “essencial” para o embolador que, para ser “bom” deve ter o domínio das palavras. Palavras e sílabas que precisam se encaixar adequadamente na estruturação das linhas e dos versos na métrica da música. Nessa perspectiva, há uma valoração da prosódia musical, em que a letra é ajustada aos demais elementos musicais, e mais especificamente ao ritmo. Contemplando temas variados, as linhas devem, ainda, expressar claramente a “ideia” almejada, constituindo a estrutura de cada verso. É, também, a partir da letra, seja de forma engraçada, com picardia, sarcasmo, provocando o riso e o divertimento do público, ou até de forma mais contida, que os emboladores retratam o que vivenciam: desde as situações do dia a dia, a idealização de um mundo fantástico, seus amores e paixões, sua religiosidade etc.

As variadas estruturas da embolada, quanto ao tamanho e características de seus versos (estrofes), configuram as diferentes formas poéticas presentes no repertório. Dessa

forma, 4, 6 e 10 linhas constituem a marca mais evidente dos versos das emboladas. Todavia, há também, mesmo que de forma menos recorrente, a inserção, no repertório, de músicas de 7, 8 e até de 3 linhas, o que evidencia a diversidade e a complexidade da estrutura musical da embolada.

Nesse contexto, as nuances de cada elemento sonoro, associadas às especificidades de cada contexto de performance, bem como aos diversos outros elementos sociais que constituem essa expressão musical, criam um mundo singular, devidamente explorado e vivenciado pelo embolador. Um mundo em que as competências para lidar com a estrutura do som são somadas a outros parâmetros fundamentais para fazer da embolada o que ela é e representa enquanto gênero musical.

Consciente das muitas lacunas abertas na delimitação e realização de um trabalho científico como este, considerando a riqueza que um contexto como o da embolada oferece para o campo da música, deixo aqui os resultados dessa pesquisa como mais um passo em direção à constituição de um corpus de conhecimento representativo sobre essa manifestação. Assim, alguns dos fios que ainda precisam ser tecidos para compor uma ampla rede de conhecimentos sobre esses saberes passam por questões como: a difusão da embolada pelo Nordeste; as singularidades de atuação dos emboladores nesse amplo universo da cultura popular; as vinculações de suas práticas com o cenário contemporâneo, complexo e em constante processo de transformação; o conhecimento dos sujeitos e personagens diversos que, nas capitais e interiores da Região Nordeste, fazem da embolada um fenômeno rico, diversificado e altamente dinâmico. Espero e acredito que este estudo possa suscitar novas investigações no mundo da embolada e, para mim, se assim o for, terei alcançado um objetivo importante que me motivou a realizar esta tese: compreender o contexto da embolada na Paraíba e, ao sistematizar e divulgar saberes relacionados a esse universo, mobilizar outros pesquisadores de música e estudiosos em geral a continuar desvendando o “mistério” que ainda marca a embolada no âmbito dos estudos científico-musicais.

REFERÊNCIAS

ABRAHAMS, Roger D. **Everyday Life: A Poetics of Vernacular Practices**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011.

ALEIXO CRIANÇA. **A limpeza Deus amou**. 1938. 1 gravação em áudio. Gravação que faz parte do acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, sob a guarda do Centro Cultural São Paulo.

ALMEIDA, Elisa Paiva de. **Embolada e outras coisas do folclore tulusano**: a experiência da Associação Escambiar em Toulouse, França. 2010. 147 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2010.

ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. Porto Alegre: Globo, 1982.

ALVES, Elder Patrick Maia. Diversidade cultural, patrimônio cultural material e cultura popular: a Unesco e a construção de um universalismo global. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 25, n. 3, p. 539-560, Dez. 2010 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-6992201000300007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 15 dez. 2016.

ALVES SOBRINHO, José. **Cantadores, repentistas e poetas populares**. Campina Grande: Bagagem, 2003.

ANDRADE, Mário de. **Os cocos**. Introdução e notas de Oneyda Alvarenga. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. (Coleção Reconquista do Brasil, 2ª série, 228). Edição comemorativa dos 80 anos da Semana de Arte Moderna.

ARAÚJO, Samuel. A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré. **Trans: Revista Transcultural de Música**, Barcelona, n. 10, (artigo 7), 2006. Disponível em: <<http://www.sibettrans.com/trans/articulo/148/a-violencia-como-conceito-na-pesquisa-musical-reflexoes-sobre-uma-experiencia-dialogica-na-mare-rio-de-janeiro>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

_____. Etnomusicologia e debate público sobre a música no Brasil hoje: polifonia ou cacofonia? Publicação de artigo vinculada ao projeto de pesquisa Música e memória na luta pela cidadania; uma etnografia participativa na Maré, Rio de Janeiro. **Música e Cultura**: Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia, Salvador, v. 6, p. 17-27, 2011. Disponível em: <<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/161/112>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

A RIMA na poesia. **O literático**: o site para quem é da leitura, fev. 2009. Disponível em: <<http://oliteratico.webnode.com/news/a-rima-na-poesia/>>. Acesso em: 28 fev. 2011.

ARROYO, Margarete. **Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música**. 1999. 360 f. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

ASSIS, Izaias Gomes de. **Aprenda fazer um cordel**: noções de métrica e rima. Cordel do Brasil. 2011. Disponível em: <http://cordeldobrasil.com.br/v1/aprenda-fazer-um-cordel/>. Acesso em: 10 jan.. 2016.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS (ABNT). **NBR 10520**: informação e documentação: apresentação de citações em documentos. Rio de Janeiro, 2002a.

_____. **NBR 14724**: informação e documentação: trabalhos acadêmicos: apresentação. 2. ed. Rio de Janeiro, 2011.

_____. **NBR 6023**: informação e documentação: referências: elaboração Rio de Janeiro, 2002b.

_____. **NBR 6024**: informação e documentação: numeração progressiva das seções de um documento: apresentação. Rio de Janeiro, 2012a. 4 p.

_____. **NBR 6027**: informação e documentação: sumário: apresentação. Rio de Janeiro, 2012b. 3 p.

_____. **NBR 6028**: informação e documentação: resumo: apresentação. Rio de Janeiro, 2003. 2 p.

_____. **Site oficial**. Disponível em: <<http://www.abnt.org.br/>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

AUSTIN, John Langshaw. **How to do things with words**. Cambridge: Harvard University Press, 1975.

AYALA, Maria Ignez Novais. Apresentação. In: _____ (Coord.). **Cocos**: alegria e devoção. João Pessoa: UFPB/LEO, [2000a]. Encarte de CD.

_____. Coco de embolada: mágica na palavra e no pandeiro. In: PIMENTEL, Alexandre; CORRÊA, Joana (Org.). **Na ponta do verso**: poesia de improviso no Brasil. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2008. p. 60-73.

AYALA, Maria Ignez Novais (Coord.). **Cocos**: alegria e devoção. João Pessoa: UFPB/LEO, [2000b]. CD.

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

AZEVÊDO, Jimmy Vasconcelos de. A poesia dos cocos. In: AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (Org.). **Cocos**: alegria e devoção. Natal: EDUFRN, 2000a. p. 73-82.

_____. O pandeiro e o folheto: a embolada enquanto manifestação oral e escrita. In: AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (Org.). **Cocos**: alegria e devoção. Natal: EDUFRN, 2000b. p. 83-104.

AZEVÊDO, Rômulo. **O Patrimônio Cultural de Campina Grande** - Parte 1. 1997. Vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ExBEw7pskEU>>. Acesso em: 06 mar. 2011.

BARTHES, Roland. **Aula**. 7. ed. Traduzido por Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997. Original francês.

BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. (Ed.). **Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology**. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2008.

BASTOS, Rafael José de Menezes. Las músicas tradicionales del Brasil. **Revista Musical Chilena**, n. 125, p. 21-77, 1974.

BAUMAN, Richard. **Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments**: a communications-centered handbook. New York: Oxford University Press, 1992.

_____. Fundamentos da performance. **Sociedade e Estado**, v. 29, n. 3. p. 727–746, dez 2014.

_____. **Verbal art as performance**. Illinois: Waveland Press, 1984.

BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles L. Poetics and performance as critical perspectives on language and social life. **Annual Review of Anthropology**, v. 19, p. 59–88, 1 jan. 1990.

BECKER, Howard Saul. **Art worlds**. Berkley, Los Angeles: University of California Press, 1982.

BÉHAGUE, Gerard. **Performance practice**: ethnomusicological perspectives. Westport: Greenwood Press, 1984.

_____. Review of Why Suyá Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People. **Latin American Music Review** (Revista de Música Latinoamericana), v. 9, n. 2, p. 260-272, 1988.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

BERLINER, Roberto. **A pessoa é para o que nasce**. [S.l.]: Europa Filmes, 2004. 1 DVD.

BLACKING, John. **How music is man?** 5. ed. London: University of Washington Press, 1995a.

_____. Music, culture, and experience. In: BYRON, Reginald (Ed). **Music, culture, and experience**: selected papers of John Blacking. London: The University of Chicago Press, 1995b. p. 223-242.

_____. The problem of music description. In: BYRON, Reginald (Ed). **Music, culture, and experience**: selected papers of John Blacking. London: The University of Chicago Press, 1995c. p. 54-72.

BLACKING, John. The study of man as music-maker. In: BLACKING, JOHN; KEALIINOHOMOKO, JOANN W. **The Performing Arts: Music and Dance**. Paris, New York: Walter de Gruyter, 1979.

BLAU, Jnan. More than “Just” Music: four performative topoi, the phish phenomenon, and the power of music in/and performance. **Trans: Revista Transcultural de Música**, Barcelona, n. 13, (artigo 5), 2009. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans13/art02.htm>>. Acesso em: 12 set. 2010.

BOHLMAN, Philip V. Ethnomusicology: post-1945 developments. In: MACY, L. (Ed.). **The New Groove Dictionary of Music Online**. Oxford: Oxford University Press, 2015. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

BORBA, Rodrigo. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. **Cadernos Pagu**, n. 43, p. 441–474, dez. 2014.

BRAGA, Elinaldo Menezes. **Discurso e práticas culturais de velhos pifeiros**: a história da Banda Cabaçal os Inácios. 2009. 140 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.

BUCHANAN, Donna A. **Soundscapes from the Americas**: ethnomusicological essays on the power, poetics, and ontology of performance. Burlington: Ashgate Publishing, Ltd., 2014.

BUTLER, Judith. **Bodies That Matter**: on the discursive limits of sex. New York: Routledge, 2011.

_____. **Excitable Speech**: a politics of the performative. New York: Routledge, 2013.

CACHIMBINHO (Tomás Cavalcanti da Silva). Entrevistado por Marcos Ayala, Henrique Sampaio e Vanildo Mousinho Marinho. Areia-PB, 30 mar. 2003. Gravação em duas fitas cassete.

_____. Entrevistado por Vanildo Mousinho Marinho. João Pessoa-PB, 17 fev. 2006. Gravação em MD.

CACHIMBINHO; GERALDO MOUZINHO. **Cantar côco é assim**. São Paulo: Beverly, 1983. 1 LP – BLP-81289.

_____; _____. **Cocos e emboladas**. [S.l.]: Beverly, 1991. LP – BLP-81272-A.

CAJU; CASTANHA (Intérpretes). Vamos cantar embolada. Composição de Castanha e Djalma Gomes. In: CAJU; CASTANHA . **Andando de Coletivo**. [S.l.]: Trama, 2002. 1 CD – T001/559-2, Faixa 1.

CAMARGO, Robson Corrêa de. Milton Singer e as performances culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. **KARPA - Journal of Theatricalities and Visual Culture**, v. 6, p. 1–22, 2013.

CAMPBELL, Patricia Shehan. Ethnomusicology and music education: crossroads for knowing music, education, and culture, **Research Studies in Music Education**, n. 21, p. 16-30, 2003.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1998. (Ensaios Latino-americanos I).

CARLOS BATISTA. Entrevistado por Vanildo Mousinho Marinho. Jacaré de São Domingos (Distrito), Marcação-PB, 04 mar. 2006. Gravação em MD.

CARLSON, Marvin A. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CARMO, Raiana Alves Maciel Leal do. **Políticas culturais para as culturas populares em Januária-MG**: inter-relações na contemporaneidade. 2015. 248 f. Tese (Doutorado em Música - Área de concentração: Etnomusicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

CAXIMBINHO; GERALDO MOUZINHO. **Caximbinho & Geraldo Mouzinho**. [S.l.: s.n., s.d.]. 1 CD – GRN-009. (Os grandes repentistas do Nordeste – Emboladores). Remasterização do LP “De volta na embolada e côco” (1993).

CEGUINHAS DE CAMPINA GRANDE. **A pessoa é para o que nasce**. [S.l.]: TV Zero/Luni Produções, 2005. 2 CDs (duplo) – BF8390-13.

CHICO SENA; TOINHO DA MULATINHA. **Desafios e emboladas**. Recife: Cactus, [s.d.]. 1 LP – 223003.

CLEMENTE, Marta Sanchis. **Aprendendo música como Tupinambá**: estudo sobre os processos de transmissão musical numa Tribo Indígena Carnavalesca no bairro Mandacaru de João Pessoa. 2013. 159 f. Dissertação (Mestrado em Música - Área de concentração: Etnomusicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

CURIÓ DE BELA ROSA (Armando Avelino Menezes). Entrevistado por Vanildo Mousinho Marinho. Fazenda Bela Rosa, Pedras de Fogo-PB, 17 fev. 2006. Gravação em MD.

CURIÓ DE BELA ROSA; BARRA MANSA. **Improviso** [Ô baiana Sulá]. In: _____. Apresentação na praia de Tambaú. Gravação realizada por Vanildo Mousinho Marinho, 18 jan. 2006, João Pessoa. Gravação em MD. Evento produzido pela Prefeitura Municipal de João Pessoa.

CURIÓ DE BELA ROSA; ZEZINHO DA BORBOREMA. **Pandeiros e Coquistas**. [S.l.: s.n., s.d.]. 1 CD. Produção independente.

- DANTAS, Audálio. Manezinho Araújo. **A música brasileira deste século por seus autores e seus intérpretes**, 2, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/mpb/mpb2/marauso.htm>>. Acesso em: 26 de set. 2003.
- DAWSEY, John C. O teatro dos “bóias-frias”: repensando a antropologia da performance. **Horizontes Antropológicos**, v. 11, n. 24, p. 15–34, dez. 2005.
- _____. Sismologia da performance: ritual, drama e play na teoria antropológica. **Revista de Antropologia**, v. 50, n. 2, p. 527–570, 1 dez. 2007.
- _____. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas. **CAMPOS - Revista de Antropologia Social**, v. 7, n. 2, 2006. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/campos/article/view/7322>>. Acesso em: 2 nov. 2015.
- DIVERSIDADE de ritmos marca Festa das Neves neste domingo. **Noembalo**: o novo jeito de fazer cultura, jul. 2010. Disponível em: <http://www.noembalo.com.br/diversidade_de ritmos_marca_festa_das_neves_neste_domingo_1434.html>. Acesso em: 28 fev. 2011.
- ELLINGSOM, Ter. Transcription. In: MYERS, Helen (Ed.). **Ethnomusicology**: an introduction. New York: W.W. Norton e Company, 1992.
- FERREIRA, Francirosy. Pensar/fazer: uma antropologia da performance. **Conceição Conception**, USP, Campinas, v. 1, n. 1, 18 dez. 2012. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/55>>. Acesso em: 5 out. 2014.
- FIGUEIRA, Áurea Andrade; TONI, Ana Amélia (Ed.). **A missão de pesquisas folclóricas**: do Departamento de Cultura. Pesquisa e texto de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Divisão de Difusão Cultural e Centro Cultural São Paulo, [1984?].
- FINNEGAN, Ruth. **The hidden musicians: music-making in an english town**. Middletown: Wesleyan University Press, 1989.
- GEERTZ, Clifford. **Local Knowledge**: further essays in interpretive anthropology. New York: Basic Books, 2008.
- _____. **The Interpretation of Cultures**: selected essays. New York: Basic Books, 1973.
- GERALDO MOUSINHO; CACHIMBINHO. **Côcos**. São Paulo: Continental, 1975. 1 LP – 1-04-405-104.
- GERALDO MOUSINHO; TOINHO DA MULATINHA. **Côco pra todo lado**. Recife: Cactus, [s.d.]. 1 LP – CA-995.
- GERALDO MOUZINHO. **A tigela do Burguês**. [S.l.]: Info Estúdio, 2005. 1 CD. Produção Independente.

GERALDO MOUZINHO (Geraldo Jorge Mouzinho). Entrevistado por Vanildo Mousinho Marinho. Sítio Roncador, Jacaraú-PB, 28 jan. 2006. Gravação em MD.

GERALDO MOZINHO; CACHIMBINHO. **Tudo hoje alevantou**. Rio de Janeiro: Polydisc, 1987. 1 LP – 992587-1.

GOFFMAN, Erving. **The presentation of self in everyday life**. Harmondsworth: Penguin, 1990.

GREEN, Lucy. **How popular musician learn**: a way ahead for music education. London: Ashgate Publishing Limited, 2001.

HERNDON, Marcia. Review of performance practice: ethnomusicological perspectives, Gerard Béhague. **Ethnomusicology**, v. 30, n. 2, p. 346–347, 1986.

HOOD, Mantle. **The ethnomusicologist**. Nova York: McGraw-Hill, 1971.

_____. Training and Research Methods in Ethnomusicology. **Ethnomusicology**, Champaign, Illinois, v. 1, n. 11, p. 2-8, set. 1957. Disponível em: <<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/282/190>>. Acesso em: 22 dez. 2016.

HYMES, Dell. Breakthrough into performance. In: BEM-AMOS, Dan; GOLDSTEIN, Kenneth S. **Folklore**: performance and communication. The Hague, The Netherlands: Mouton, 1975. p. 11-74.

IRMÃO TOMÁS (Ex-Caximbinho). **Você venha como está**. [S.l.: s.n., s.d.]. 1 CD.

LACERDA, Marcos Branda (Curad.). **Missão de Pesquisas Folclóricas**: Música tradicional do Norte e Nordeste, 1938. Seleção musical de Marcos Branda Lacerda e Rosa Maria Zamith. São Paulo: SESC São Paulo e Prefeitura da Cidade de São Paulo (Secretaria Municipal de Cultura e Centro Cultural São Paulo), 2006. 6 CDs. (Caixa com 6 CDs e 4 livretos com ilustrações e fotografias; textos de Marcos Branda Lacerda, Flávia Camargo Toni, Jorge Coli, Carlos Augusto Calil e Danilo Santos de Miranda).

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. **Antropologia em primeira mão**, Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, UFSC, p. 5-26, 2007.

LAVANDEIRA DO NORTE (José Maria Gomes de Arruda). Entrevistado por Vanildo Mousinho Marinho. Ingá-PB, 07 mar. 2006. Gravação em MD.

LIBÂNEO, José Carlos. **Pedagogia e pedagogos, para quê?** 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

LIMA JÚNIOR, Félix. **As emboladas do Chico Barbeiro**. Maceió: Fundação Teatro Deodoro, 1981.

LINDALVA (Lindalva Dantas Lucena). Entrevistada por Vanildo Mousinho Marinho. Várzea Nova (Distrito), Santa Rita-PB, 22 fev. 2006. Gravação em MD.

LINDALVA; BARRA MANSA. **Improviso** [Duvido você cantar coco melhor do que eu]. In: _____. Apresentação na praia de Tambaú. Gravação realizada por Vanildo Mousinho Marinho, 18 jan. 2006, João Pessoa. Gravação em MD. Evento produzido pela Prefeitura Municipal de João Pessoa.

LINDALVA; LAVANDEIRA DO NORTE. **Os Feras da embolada**. Recife: WMV, [s.d.]. 1 CD. Produção independente.

LUA NOVA (João Vital da Silva). Entrevistado por Vanildo Mousinho Marinho. Campina Grande-PB, 22 fev. 2006. Gravação em MD.

LUBISCO, Nídia Maria Lienert; VIEIRA, Sônia Chagas. **Manual de estilo acadêmico: trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses**. 5. ed. Salvador : EDUFBA, 2013. 145 p., il.

LUCAS, Maria Elizabeth; ARROYO, Margarete; STEIN, Marília; PRASS, Luciana. Entre congadeiros e sambistas: etnopedagogias musicais em contextos populares de tradição afro-brasiliense. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, n. 3, p. 4-20, 2003.

LUCENA, Ivone Tavares de; OLIVEIRA, Maria Angélica de; BARBOSA, Rosemary Evaristo (Org.). **Análise do discurso**: das movâncias de sentido às nuances do (re)dizer. João Pessoa: Idéia, 2004.

MANEZINHO ARAÚJO. **Cuidado com o coco**. In: _____. *Cuma é o nome dele?* Curitiba: Revivendo, [s.d.]. 1 CD – RVCD-109. Remasterizado em digital. Faixa 9. Gravação original de 1935.

MANOEL BATISTA; JOSÉ BATISTA. **Desafio malcriado**. Rio de Janeiro: Itamaraty, 1981. 1 LP – ITAM 2059.

MARINHO, Vanildo Mousinho. Emboladas da Paraíba: buscando uma caracterização dessa manifestação musical. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 15., 2005, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPPOM, 2005. p. 1040-1048. Disponível em: <http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao18/vanildo_marinho.pdf>. Acesso em: 10 out. 2015.

MELO, Sara. O Ambiente cantado e contado pelos brincantes de coco de roda e ciranda da Paraíba. 2011. 295 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

MERRIAM, Alan P. **The anthropology of music**. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.

MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS. **Aleixo Criança**. 1938. 1 fotografia, p&b. Foto que faz parte do acervo da Missão, sob a guarda do Centro Cultural São Paulo.

MORÍN, José R. López. **The Legacy of Américo Paredes**. Colege Station: Texas A&M University Press, 2006.

MOTA, Leonardo. **Cantadores**: poesia e linguagem do sertão cearense. 4. ed. Rio de Janeiro; Brasília: Ed. Cátedra; MEC, 1976.

MYERS, Helen (Ed.). **Ethnomusicology**: an introduction. New York: W.W. Norton e Company, 1992.

NÁDER, Alexandre Milne-Jones. **Transmissão e Performance na Barca Santa Maria João Pessoa - PB**. 2008. Dissertação (Mestrado em Música - Área de concentração: Etnomusicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

NASCIMENTO, Hermes. **Nau Catarineta de Cabedelo**. Edição facsimilar org por Maria Ignez Novais Ayala, Esmeraldo Marques Pergentino Filho e Kalyne Vieira.. Campina Grande: Ed. Bagagem, 2004.

NETTL, Bruno. Ethnomusicology and the teaching of world music. In: LEES, Heath. **Music education**: sharing musics of the world. Seoul: ISME, 1992. P. 3-8.

_____. Music Education and Ethnomusicology: A (usually) Harmonious Relationship. **Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online**, Ramat-Gan, Israel, v. 8, n. 1, p. 1-9, 2010. Disponível em: <<http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/index.htm>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

_____. **Theory and method in ethnomusicology**. New York: The Free Press, 1964.

_____. **The study of ethnomusicology**: twenty-nine issues and concepts. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1983.

_____. **The study of ethnomusicology**: twenty-nine issues and concepts. 2. ed. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 2005.

NETTL, Bruno et al. **Excursion in world music**. 2. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1997.

OMOLO-ONGATI, Rose A. Prospects and challenges of teaching and learning musics of the world's cultures: an African perspective, **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 21, p. 7-14, 2009.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise do discurso**: princípios e procedimentos. 4. ed. Campinas: Pontes, 2002.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. **O coco praieiro**: uma dança de umbigada. 2. ed. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 1978.

PIMENTEL, Danieli dos Santos; FARES, Josebel Akel. A performance em Paul Zumthor. In: Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-graduação – SEPesq, 10., 2014, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: UniRitter, 2014. p. 1-8. Disponível em: <https://www.uniritter.edu.br/uploads/eventos/sepesq/x_sepesq/arquivos_trabalhos/2968/251/233.pdf>. Acesso em: 10 out. 2015.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma Antropologia Sonora. **Revista de Antropologia**, USP, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001.

PRASS, Luciana. **Saberes musicais em uma bateria de escola de samba**. Porto Alegre: FAURGS, 2004.

PROGRAMA DIVERSIDADE. **As ceguinhas de Campina Grande**. 2009. Vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=F8VA7-9GVw4>>. Acesso em: 07 mar. 2011.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. **Ritmo e poesia no nordeste brasileiro**: confluências da embolada e do rap. 2002. 159 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) – Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, Bahia, 2002.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, n. 10, p. 99-107, 2004.

_____. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos, **Opus**, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, 2010.

_____. Escola, cultura, diversidade e educação musical: diálogos da contemporaneidade. **InterMeio**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFMS, Campo Grande, v. 19, n. 37, p. 95-124, 2013.

_____. **Performance musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros**. 2005. 236 f. Tese (Doutorado em Música - Área de concentração: Etnomusicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. **Performance musical na cultura popular contemporânea de João Pessoa/PB**. 406 f. 2016. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, UFPB, João Pessoa, 2016. (Em elaboração para ser defendida em 2017).

ROYCE, Anya Peterson. **Anthropology of the Performing Arts**: Artistry, Virtuosity, and Interpretation in Cross-Cultural Perspective. New York: Rowman Altamira, 2004.

SANDRONI, Carlos. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 373-388, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142010000200023&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 15 dez. 2016.

SANTOS. Eurides de Souza; BARBOSA, Katiusca Lamara dos Santos. “Canta quem sabe cantar”: processos performativos na arte da embolada. **Música em Perspectiva**, Curitiba, v. 7, n. 2, p. 61-83, 2014. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/musica/article/view/41504/25459>>. Acesso em: 7 dez. 2015.

SÃO PAULO (SP). Centro Cultural São Paulo. Divisão de Bibliotecas. Discoteca Oneyda Alvarenga. **Acervo de pesquisas folclóricas Mário de Andrade 1935-1938**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2000.

SÃO PAULO (SP). Centro Cultural São Paulo. Divisão de Bibliotecas. Discoteca Oneyda Alvarenga. **Catálogo Histórico-Fonográfico**. Coordenação, pesquisa e elaboração de Álvaro Luiz Ribeiro da Silva Carlini e Egle Alonso Leite. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1993. (Série Catálogo Acervo Histórico, 1).

SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo. **A poética do improviso**: prática e habilidade no repente nordestino. 2009. 214 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SCHECHNER, Richard. **Between theater and anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

_____. **Performance studies**: an introduction. 2. ed. New York: Routledge, 2006.

_____. **Performance theory**. New York: Routledge, 2003.

_____. **The future of ritual**. New York: Routledge, 1995.

_____. What is Performance Studies. **Rupkatha Journal** - on Interdisciplinary Studies in Humanities (Special Issue on Performance Studies). Calcutá, India, v. V, n. 2, p. 2-11, 2013.

SEGER, Anthony. **Por que cantam os Kisêdjê**. São Paulo: Cosac Nayf, 2015.

SILVA, José Nilton da. Informações orais concedidas a Vanildo Mousinho Marinho. João Pessoa-PB. 2004.

SILVA, Rubens Alves da. Entre “artes” e “ciências”: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. **Horizontes Antropológicos**, v. 11, n. 24, p. 35–65, dez. 2005.

SINGER, Milton. **Traditional India**: Structure & Change. Philadelphia: American Folklore Society, 1959.

SOUZA, Laércio Queiroz de. **Mulheres repentistas**: cantadoras, emboladoras e mestra de maracatu de baque solto. 2014. 165 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

TEREZINHA; LINDALVA. **Olha o palavrão!!!**, [S.l.]: Somarj Gravadora Ltda., [s.d.]. 1 CD.

TOINHO DA MULATINHA (Antônio Patrício de Souza). Entrevistado por Vanildo Mousinho Marinho. Campina Grande-PB, 22 fev. 2006. Gravação em MD.

TOINHO DA MULATINHA; DEDÉ DA MULATINHA. **O avião brasileiro**. Campina Grande, 1985. 1 Gravação de áudio. Gravação realizada por Elizabeth Travassos.

TRAVASSOS, Elizabeth. "O avião brasileiro": análise de uma embolada. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org.). **Ao encontro da palavra cantada**: poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. p. 89-103.

TRAVASSOS, Elizabeth. Palavras que consomem: contribuição à análise dos cocos-de-embolada. *Revista IEB: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, USP, São Paulo, n. 51, p. 13-40, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34658>>. Acesso em: 20 set. 2016.

TUGNY, Rosângela Pereira de. A educação musical nas escolas regulares e os mestres das culturas tradicionais negras e indígenas. *Música e Cultura: Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, Salvador, v. 9, p. 1-15, 2014. Disponível em: <<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/index.php/revista/article/view/282/190>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

TUGNY, Rosângela Pereira de; ROSSE, L. P.; GUIMARAES, P. C. Escolas de música e interculturalidade: professores Maxakali na UFMG. In: Encontro dos Antropólogos do Norte e Nordeste, 8., 2003, São Luís do Maranhão. *Anais...* São Luís do Maranhão: ABANNE, UFMA, 2003.

TURINO, Thomas. **Moving away from silence**: music of the peruvian altiplano and the experience of urban migration. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

_____. **Music as social life**: The Politics of Participation. Chicago: University of Chicago Press, 2008a.

_____. **Music in the Andes**: experiencing music, expressing culture. New York, Oxford: Oxford University Press, 2008b.

_____. **Nationalists, cosmopolitans, and popular music in Zimbabwe**. Chicago: University of Chicago Press, 2008c.

TURNER, Victor W. **From ritual to theatre**: the human seriousness of play. New York: PAJ Publ., 1982.

_____. **From ritual to theatre**: the human seriousness of play. 1. ed., 3. impr., New York: PAJ Publ., 1996.

_____. **The anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1988.

_____. **The ritual process**: Structure and Anti-Structure. New York: Transaction Publishers, 2009.

TURNER, Victor W.; BRUNER, Edward M. **The anthropology of experience**. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1986.

VACCARI, Pedro Razzante. **José Siqueira e o coco de embolada erudito**: por uma performance etnomusicológica contemporânea. 2013. 97 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2013.

VICENTE FILHO, Antônio. **É tempo de embolada**: Cachimbinho e Mousinho retomam a carreira que divulgou o gênero. [S.l.: s.n., s.d.]. Matéria de jornal.

VOLPE, Maria Alice. O legado de Gerard Béhague (1937-2005). **Revista Brasileira de Música**, PPGM/UFRJ, v. 23, n. 1, p. 167-173, 2010.

ZEZINHO BATISTA (José Barbosa do Nascimento). Entrevistado por Vanildo Mousinho Marinho. Mamanguape-PB, 20 fev. 2006a. Gravação em MD.

_____. Entrevistado por Vanildo Mousinho Marinho. Jacaré de São Domingos (Distrito), Marcação-PB, 04 mar. 2006b. Gravação em MD.

ZEZINHO BATISTA; CARLOS BATISTA. **O pau grosso de Mané**. In: _____. Apresentação na Comunidade São Domingos, nas proximidades de Rio Tinto-PB. Gravação realizada por Vanildo Mousinho Marinho, 04 mar. 2006, Rio Tinto-PB. Gravação em MD.

ZEZINHO DA BORBOREMA (José Cosmo Ferreira). Entrevistado por Vanildo Mousinho Marinho. Guarabira-PB, 24 fev. 2006. Gravação em MD.

ZEZINHO DA BORBOREMA; CACHIMBINHO. **Zezinho da Borborema & Cachimbinho na embolada**. [S.l.: s.n., s.d.]. 1 CD. Produção independente.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.

ANEXOS

ANEXO A – Letras das emboladas.

1 - Letra de embolada 1 (CD – Faixa 17):

Improviso¹ [Ô baiana Sulá]

Performance: *Curió de Bela Rosa e Barra Mansa*

Ô baiana Sulá (Refrão)
 bota água na mangueira
 baiana agôa a roseira
 que é pra rosa não murchar

C – Barra Mansa camarada
 a canturia [= cantoria] é agora
 o cantador num demora
 é abrir a boca e mandar

B – Cantador que faz na hora
 cantano [= cantando] de improviso
 que desse povo eu preciso
 e de você pra me ajudar

C – Eu me responsabilizo
 para cantar embolada
 de noite ou de madrugada
 e aonde o cabra butá [= botar]

B – Numa noite enluarada
 e a gente canta repente
 nosso Pais [= Pai] onipotente
 é quem manda pra eu soltar

C – E eu quero é cantar contente
 pro pessoal que escuta
 cantar coco é minha luta
 e até Jesus me chamar

B – Eu como da mesma fruta
 da árvore da natureza
 venho fazendo essa defesa
 e até Jesus me levar

C – Veja aí essa beleza
 e a cultura nordestina
 que o cantador se combina
 pra cantar coco e agradar

¹ Embolada improvisada durante apresentação em evento realizado pela Prefeitura Municipal de João Pessoa, na Praia de Tambaú, no dia 18 de fevereiro de 2006 (CURIÓ DE BELA ROSA; BARRA MANSA, 2006).

B – Se eu errar Jesus me ensina
de pareia [= parelha] Curió
e a gente nasceu do pó
e do pó nós tem que voltar

C – É Barra Mansa e Curió
e cantando coco na praça
canta coco e mostra a raça
e é a coisa melhor que há

B – Canta verso e ganha a taça
cantano [= cantando] de imbolada
pra mais de um camarada
que chegou pra escutar

[...]

C – Essa turma tão amiga
que gosta de canturia
e é hoje, traga a famia [= família]
sem ela querer miar

[...]

B – Para quem não escutou
e a cantiga de embolada
por isso a rapaziada
e os meninos veio olhar

C – E João Pessoa me agrada
que hoje eu pude ir em João Pessoa
e aqui ou na Lagoa
canto em qualquer lugar

[...]

C – Vanildo é legal
que ele faz sua pesquisa
e a gente que improvisa
tem que nele aqui falar

B – Na cultura que precisa
tem o cavalo marinho
de tudo eu sei um pouquinho
como eu vi doutor falar

C – E babau meu amiguinho
que eu conheço o babau
eu digo na capital
que é cultura pra mostrar

B – O brinquedo do babau
e hoje aqui a gente manda
e o brinquedo de ciranda
também tem nesse lugar

C – Tem babau e tem ciranda
e também coco de roda
que a gente vê essa moda
pra nunca se acabar

[...]

C – E eu quero cantar na praça
bem aqui pertin [= pertinho] da praia
que cantador num desmaia
quando vem para cantar

[...]

2 - Letra de embolada 2 (CD – Faixa 18):

Improviso²
[Duvido você cantar coco melhor do que eu]

Performance: *Lindalva e Barra Mansa*

Duvido você cantar (Refrão)
coco melhor do que eu

L – Sou Lindalva do pandeiro
que trato, que mentalizo
caso com caso, batizo
conheço o Brasil inteiro
tenho ido até o estrangeiro
você pra mim já morreu
o corpo a terra comeu
a caveira eu vou enterrar
quero ver você cantar
coco melhor do que eu

Quero ver você cantar (Refrão)
coco melhor do que eu

B – Eu viajei o mundo inteiro
não é brincadeira não
e com o pandeiro na mão
renasci meu brasileiro
pois é, cantei maneiro
pelo que aconteceu
se o seu nome cresceu
mai [= mas] o meu cresceu também
no mundo ainda não tem
um coiquista como eu

² Embolada improvisada durante apresentação em evento realizado pela Prefeitura Municipal de João pessoa, na Praia de Tambaú, no dia 18 de fevereiro de 2006 (LINDALVA; BARRA MANSA, 2006).

Quero ver você cantar
coco melhor do que eu (Refrão)

L – Barra Mansa com Lindalva
canta coco e mentaliza
casa, confessa, batiza
nasci na terra da fava
cantando comungava
você desapareceu
o dom que Deus me deu
cantor num pode tomar
quero ver você cantar
coco melhor do que eu

Quero ver você cantar
coco melhor do que eu (Refrão)

B – Eu já cantei com Curió
agora eu vou com Lindalva
nasceu na terra da fava
e onde canta o ruxinó [= rouxinol]
minina bota pó
se o seu nome se vendeu
se outro desapareceu
e eu também quero lembrar
duvido você cantar
coco melhor do que eu

Duvido você cantar
coco melhor do que eu (Refrão)

L – Sou a quina sou o lado
sou o lado sou a quina
sou o ouro, sou a [lina]
sou vendido, sou comprado
vou cantar um bocado
grande eu conheço é Deu [= Deus]
você desapareceu
brinque que eu quero brincar
quero ver você cantar
coco melhor do que eu

Quero ver você cantar
coco melhor do que eu (Refrão)

B – Bora a cantiga pra frente
venha de qualquer maneira
num digo num tem barreira
riacho nem enchente
num vá morder de dente
pelo que aconteceu
seu carro não tem pneu
mai [= mas] eu vou mandar butar [= botar]
duvido você cantar
coco melhor do que eu

Duvido você cantar (Refrão)
coco melhor do que eu

3 - Letra de embolada 3 (CD – Faixa 19):

**Trocado³
[Improvisto]**

Performance: *Zezinho da Borborema e Cachimbinho*

Tá tá tá (Refrão)
dê de lá que eu dou daqui

Tá tá tá (Refrão)
dê daqui que eu dou de lá

Tá tá tá (Refrão)
dê de lá que eu dou daqui
e tanto faz daqui prali [= para ali]
e como faz de lá pra cá

Tá tá tá

C – (E) Ô Zezim [= Zezinho] meu companheiro
vamo [= vamos] cantar um trocado
pra ficar mais animado
pro [= para o] Nordeste admirar

Z – E você que é [bom] preparado
vamo cantar com afão [= afã]
e você que é campeão
e o coco vai melhorar

C – E nós samu [= somos] da profissão
e desse coco que é cultura
ca [= que a] poesia é bravura
que todo mundo num [= não] dá

Z – E que tem a literatura
cantar coco de improviso
e eu me responsabilizo
na maneira de cantar

C – Pra o sujeito ter juízo
que quem canta inda [= ainda] num presta
mas é bom nossa palestra
o estilo e o pensar

³ Embolada improvisada, gravada no CD *Zezinho da Borborema e Cachimbinho na embolada*, faixa 8 (ZEZINHO DA BORBOREMA; CACHIMBINHO, [s.d.]).

Z – E eu tem [= tenho] que fazer a festa
 cantar coco de embolada
 bem cedo ou de madrugada
 o coco vai melhorar

C – Depois me prega umar [= umas] lapada
 para ver se eu canto ou não
 você me dê um biliscão [= beliscão]
 e deixa a poeira rolar

Z – E você diz que é campeão
 e jogue pa [= pra] cima de mim
 eu sou madeira que cupim
 teve medo de furar

C – E escute [= escute] poi [= pois] seu pantim
 e se quiser cantiga venha
 traga seu carro de lenha
 que eu quero descarregar

Z – E prepare lá sua senha
 que eu vou fazer a viagem
 e prepare a sua bagagem
 que eu estou doido pra cantar

C – Você deixe de pabulagem
 comigo você num [= não] zomba
 que eu pego na sua tromba
 relo [= ralo] pra lá e pra cá

Z – E você deixe de [maromba]
 que eu já estou manifestado
 e você diz que é preparado
 e lá vai eu improvisar

C – E cala boca seu safado
 vagabundo, adesordeiro [= desordeiro]
 sem vergonha, maconheiro
 baú de guardar azar

Z – E você é bom no pandeiro
 que você num [= não] canta nada
 você só tem é zuada [= zoada]
 e nada de saber rimar

C – E escute meu camarada
 e escute meu cidadão
 infrego-lhe [= esfrego-lhe] a cara no cão
 e relo [= ralo] pra lá e pra cá

Z – Imposse [= impossível] gato ladrão
 e você num [= não] canta repente
 vou rebentá [= arrebentar] os seus dente [= dentes]
 pra tu aprender cantar

C – E você pra mim é duente [= doente]
 você pula, você pia
 é hoje ca [= que a] gata mia
 sem ela querer miar

[...]

Z – E você num [= não] tem instrumento
 você num [= não] canta nadinha
 você só deita a galinha
 antes do galo chegar

C – E coidado [= cuidado] camaradinha
 sei que vô [arreabá] tudo
 na família de chifrudo
 tira em premero [= primeiro] lugar

Z – E você diz que é graúdo
 mas você num [= não] canta não
 fi [= filho] de gato ladrão
 peraí [= espere aí] que eu digo já

C – E que é da minha obrigação
 eu vou dizer que você tem
 carrapato no [sedem]
 dá dezoito cassuá

Z – Você num [= não] canta pra ninguém
 a sua cantiga é safada
 você num [= não] canta embolada
 pra que vei [= veio] me aperriar [= aperrear]

C – Eu vou lhe dar umar [= umas] lapada
 Ali de cima [nem macula]
 o que eu dé [= der] você ingula [= engula]
 calado sem conversar

Z – E comigo você num [= não] bula
 que eu já estou manifestando
 e o fogo tá isquentano [= esquentando]
 e o [fuó] qué [= quer] derramar

C – Você tá manifestando
 você tá manifestado
 com sprito [= espírito] de viado
 [quem me] mora no Pará

Z – E Cachimbim [= Cachimbinho] que é preparado
 mas você num [= não] canta aqui
 nem ali no Cariri
 e nem aqui nem aculá [= lá]

[...]

4 - Letra de embolada 4 (CD – Faixa 20):

Namoro de hoje em dia⁴

Performance: *Lindalva e Lavandeira do Norte*

L – Namorar é muito bom
 mai [= mas] casamento não é
 car [= com as] moça de hoje em dia
 tenha cuidado [= cuidado] Mané

LN – Namorar é muito bom
 mai [= mas] casamento não é
 car [= com as] moça de hoje em dia
 toma cuidado Mané

L – (Oia [= olha]) as moça de hoje em dia
 (e) é muito maliducada [= mal educada]
 namorar um só rapaz
 pra ela não vale nada
 quer viver solta no mundo
 paquerando um vagabundo
 e correño [= correndo] pelas istrada [= estrada]

LN – Namorar é muito bom
 mai [= mas] casamento não é
 com moça de hoje em dia
 toma cuidado Mané

L – Toda moça tem direito
 de amar um só rapaz
 mas tem mocinha fingida
 virada no satanás
 é um namorado na frente
 e cinco, seis, paquera atrás

LN – Namorar é muito bom
 mai [= mas] casamento não é
 com moça de hoje em dia
 toma cuidado Mané

L – Na calçada da igreja
 a gentevê um Coiô
 agarrada cum [= com um] negão
 o corpo chega dâ nó
 o baton fai [= faz] parafuso
 na manga do palitô

LN – Namorar é muito bom
 mai [= mas] casamento não é
 com moça de hoje em dia
 toma cuidado Mané

⁴ Embolada de Lindalva e Lavandeira do Norte, gravada no CD *Os feras da embolada*, faixa 2 ([s.d.]).

L – As moça de hoje em dia
 namora com cinco ou sei [= seis]
 um aperta, o outro arrocha
 um tem chance, outro tem vei [= vez]
 quando aparece um minino [= menino]
 ela num sabe quem fei [= fez]

LN – Namorar é muito bom (Refrão)
 mai [= mas] casamento não é
 com moça de hoje em dia
 toma cuidado Mané

L – (Oia) As moça de hoje em dia
 é mitida [= metida] a namoradeira
 cum [= com] quatro mês de namoro
 ingorda [= engorda] a dianeira
 vai ter que comprar consolo
 comprar fralda e mamadeira

LN – Namorar é muito bom (Refrão)
 mai [= mas] casamento não é
 com moça de hoje em dia
 toma cuidado Mané

L – (Oia) Eu cunheço [= conheço] Margarida
 namorou com Aristeu
 o peste foi embora
 para Senador Pompeu
 ela disse: aquele maldito
 depoi [= depois] que furou o [dito]
 nunca mais apareceu

LN – Namorar é muito bom (Refrão)
 mai [= mas] casamento não é
 com moça de hoje em dia
 toma cuidado Mané

L – (Oia) As moça de hoje em dia
 num [= não] namora den'de [= dentro de] casa
 se arranja um namorado
 bota dibaixo [= debaixo] da asa
 e ela arrasta pro [= para o] escuro [= escuro]
 tira a calça e manda brasa

LN – Namorar é muito bom (Refrão)
 mai [= mas] casamento não é
 com moça de hoje em dia
 toma cuidado Mané

L – O dirmantelo [= desmantelo] já vem
 de gente de [atistudo]
 mulher veste saia fina
 já vem mostrando tudo
 já cum [= com o] cachimbo de fora
 quem quiser bote canudo

LN – Namorar é muito bom
 mai [= mas] casamento não é
 com moça de hoje em dia
 toma cuidado Mané

(Refrão)

L – Eu me lembrei de tua mãe
 Dona Maria Rodela
 tinha um cachimbo grande
 sentou na minha janela
 de longe eu fiquei olhano [= olhando]
 vi um vei [= velho] impurrrando [= empurrando]
 fumo no cachimbo dela

LN – Namorar é muito bom
 mai [= mas] casamento não é
 car moça de hoje em dia
 toma cuidado Mané

(Refrão)

[...]

5 - Letra de embolada 5 (CD – Faixa 21):

Coco do trava língua⁵

Performance: *Cachimbinho e Geraldo Mouzinho*

Duvido você dizer
 rara, Lara, loura, lisa

(Refrão)

C – Rapa, ripa, rapa, rampa
 rampa, rampa, ripa, rapa
 campa, campa, capa, capa
 capa, capa, campa, campa
 tapa, distampa e distampa [= destampa]
 sacuda, machuca e pisa
 visão, avisou, avisa
 para diga entender
 duvido você dizer
 rara, Lara, loura, lisa

Duvido você dizer
 rara, Lara, loura, lisa

(Refrão)

G – É puxa a pena, arranca o toco
 mergulha na pororoca
 faz um risco, deixa a broca
 dá mais, dá menos, dá pouco
 pega a palha, tira o coco
 vista a calça e a camisa

⁵ Embolada de Cachimbinho e Geraldo Mouzinho, gravada no LP *Cocos e emboladas* (1991).

é chuva, é sol e a brisa
o A, o B e o C
duvido você dizer
rara, Lara, loura, lisa

Duvido você dizer
rara, Lara, loura, lisa

(Refrão)

C – Gravador, gravo e gravura
se você disser eu pago
gringo, grilo, grego, gago
gaveta, gato e gordura
carreta, caricatura
balança, peso e balisa
recebe, paga, indeniza
plante depoi [= depois] de culhê [= colher]
duvido você dizer
rara, Lara, loura, lisa

Duvido você dizer
rara, Lara, loura, lisa

(Refrão)

G – É dedo, é munheca, é mão
vapor, vagão, V de vela
isca, anzol, peixe e badela
fígado, bofe, coração
é sul, é norte, é sertão
é Ana, Maria, Gilza
Paula, Paulina e Geniza
É mesa, é prato, é cumê [= comer]
duvido você dizer
rara, Lara, loura, lisa

Duvido você dizer
rara, Lara, loura, lisa

(Refrão)

C – Vi um ralo velho relano [= ralando]
com a sua reladera [= raladeira]
um relógio regulano [= regulando]
com a sua reguladera [= reguladeira]
gato vei [= velho] na carrera [= carreira]
que quando corre desliza
cantador leva uma pisa
se num suber [= souber] entender
duvido você dizer
rara, Lara, loura, lisa

Duvido você dizer
rara, Lara, loura, lisa

(Refrão)

G – É lado, é banda, é costa, é frente
é frente, é banda, é costa, é lado
casa, bangalô, sobrado
coco, galope, repente
é nariz, é boca, é dente

cantador que improvisa
poeta que analisa
que canta pra dá prazer
duvido você dizer
rara, Lara, loura, lisa

Duvido você dizer
rara, Lara, loura, lisa

(Refrão)

C – Gorguleja [= gargareja?], [aurega], língua
vega, vagão, V de vela
garganta, goloso [= guloso], guela
taquara e Taquaritinga
a minha força num [= não] [cominga]
o sapato, a lui [= luz], [implica]
me disse Maria Liza
cante pro povo entender
duvido você dizer
rara, Lara, loura, lisa

Duvido você dizer
rara, Lara, loura, lisa

(Refrão)

Duvido você dizer
rara, Lara, loura, lisa

(Refrão)

6 - Letra de embolada 6 (CD – Faixa 22):

O nego que pegou o boi do bode⁶

Performance: *Manoel Batista e José Batista (Zezinho Batista)*

M = (Ah) Vem cá hỏi Chinês (Refrão)

J – É boi dá
Boi chinês venha cá

M – É boi dá
Venha cá baleô

J – Garrote piedoso
Que é dengoso de Jaiá

M/I-Ê boi dá

M – Eu vou conta uma história
de um garrote raceado
nasceu e num [= não] foi pegado
na fazenda do Limá

⁶ Embolada de Manoel Batista e José Batista (Zezinho Batista), gravada no LP *Desafio malcriado* (1981).

J – Ô meu boi dá (Resposta/Refrão)

M – O nome do fazendeiro
era Severino Malheiro
um rico de admirar

J – Ah meu boi dá

M – (Ah) Gostava de um gado grande
mas seu gado era comum
ele queria um meno [= ao menos] um
de bela raça Malabar

J – Ah meu boi dá

M – Um vaqueiro da fazenda
por nome Pedro Contenda
foi um dia procurar

J – Ah meu boi dá

M – Aí comprou uma garrota
firmou essa luvioita
bem pertim [= pertinho] do Ceará

J – Ah meu boi dá

M – (Olha) A garrota era lavrada
já vinha bem amojada
e um dia hai [= há] de disfrutá [= desfutar]

J – Ah meu boi dá

[...]

7 - Letra de embolada 7 (CD – faixa 5):

O mundo pegando fôgo⁷

Performance: *Geraldo Mousinho e Toinho da Mulatinha*

G – Veja bem como é que está (Refrão)
do passado pu [= pra o] presente
o povo de cabeça quente
sem saber pra onde vá

T – Veja bem como é que está (Refrão)
do passado pa [= pra] o presente
gente de cabeça quente
sem saber pra onde vá

⁷ Embolada gravada no LP *Coco pra todo lado*, de Geraldo Mousinho e Toinho da Mulatinha ([s.d.]).

G – Esse tal de toples
 que apareceu agora
 as mundanha [= mundana] andam na rua
 com a barriga de fora
 não usam mias sutião [= sutiã]
 e é tão grande a corrução [= corrupção]
 e que até o diabo ignora

T – Veja bem como é que está (Refrão)
 do passado pa [= pra] o presente
 todo mundo diferente
 sem saber pra onde vá

G – Essas mocinha de hoje
 toda no [busum] muderno [= moderno]
 mulher casada chifrera
 lúcifer tem no caderno
 o satanás tá bem perto
 quem está certo é Roberto
 manda tudo pro inferno

T – Veja bem como é que está (Refrão)
 do passado pa [= pra] o presente
 gente de cabeça quente
 sem saber pra onde vá

G – Virou Sodoma e Gamorra [Gomorra]
 tá tudo dismantelado [= desmantelado]
 se o pai briga cum [= com] a filha
 ela conta ao namorado
 diz meu noivo é uma brasa
 cum [= com] seis mês volta pra casa
 com o buchão impinado [= empinado]

T – Veja bem como é que está (Refrão)
 do passado pa [= pra] o presente
 gente de cabeça quente
 sem saber pra onde vá

G – É quando o velho se zanga
 bate a mão uma pexera [= peixeira]
 a velha diz para o velho
 ela num [= não] é a primera [= primeira]
 fica o velho conformado
 é como diz o ditado
 toda velha é cuvitera [= alcoviteira]

T – Veja bem como é que está (Refrão)
 do passado pa [= pra] o presente
 tudo de cabeça quente
 sem saber pra onde vá

G – Ela deixa o filho em casa
 e vai pro Rio de Janeiro
 de lá escreve pros [= para os] pai

me casei cum [= com um] engenhero [= engenheiro]
 ô que mintira [= mentira] danada
 ela tá amancebada
 lá na Teixeira Rebero [= Ribeiro]

T – Veja bem como é que está (Refrão)
 do passado pa [= pra] o presente
 povo de cabeça quente
 sem saber pra onde vá

G – Lá se ajunta [= junta] cum [= com um] mineiro [= mineiro]
 manda dizer que vai bem
 papai eu aqui no Rio
 nada falta tudo tem
 e o tempo vão se passando
 e os velho cá esperando
 e ela num [= não] manda um vintém

T – Veja bem como é que está (Refrão)
 do passado pa [= pra] o presente
 gente de cabeça quente
 sem saber pra onde vá

G – É para o Rio e São Paulo
 que os nordestino vão
 lá trabalha a vida inteira
 e num [= não] ajunta [= junta] um tustão [= tostão]
 e muitos que não dão sorte
 e outros num [= não] vem no Norte
 por que num [= não] tem condição

T – Veja bem como é que está (Refrão)
 do passado pa [= pra] o presente
 povo de cabeça quente
 sem saber pra onde vá

G – Veja bem como é que está
 do passado po [= pra o] presente
 o povo de cabeça quente
 sem saber pra onde vá

[...]

8 - Letra de embolada 8 (CD – faixa 1):

O casamento do bode⁸

Performance: *Caximbinho e Geraldo Mouzinho*

C – Pu [= pra o] casamento do bode (Refrão)
 todos bicho tava lá

⁸ Embolada gravada no CD *Caximbinho & Geraldo Mousinho*, de Caximbinho e Geraldo Mouzinho ([s.d.]), uma remasterização do LP *De volta na embolada e côco*, de Caximbinho e Geraldo Mouzinho (1993).

pu [= pra o] casamento do bode
todos bicho tava lá

G – Pro [= pra o] casamento do bode (Refrão)
todos bicho tava lá
pro [= pra o] casamento do bode
todos bicho tava lá

C – Eu vou contar uma história
Que um sujeito me contou
Que o bode mais a cabra
um certos tempo casou
E todos bicho do mato
Pro casamento chegou

G – Pro [= pra o] casamento do bode (Refrão)
todos bicho tava lá
pro [= pra o] casamento do bode
todos bicho tava lá

C – Só ia pro casamento
quem possuísse um cartão
ou por outra um convite
mandado do rei leão
ou senão do mestre bode
que eles dois era o mandão

G – Pro [= pra o] casamento do bode (Refrão)
todos bicho tava lá
pro [= pra o] casamento do bode
todos bicho tava lá

C – a tistimunha [= testemunha] do casório
só foi bicho de primeira
foi a onça e a raposa
e a ema corredeira
foi o peba e o tatu
e o tamanduá bandeira

G – Pro [= pra o] casamento do bode (Refrão)
todos bicho tava lá
pro [= pra o] casamento do bode
todos bicho tava lá

C – E os bicho principal
que era de confiança
foi o boi e o cavalo
e a vaca que era mansa
papagaio era o vigia
o jumento, a ordenança

G – Pro [= pra o] casamento do bode (Refrão)
todos bicho tava lá

pro [= pra o] casamento do bode
todos bicho tava lá

[...]

9 - Letra de embolada 9 (CD – Faixa 13):

Viagem à lua⁹

Performance: *Chico Sena e Toinho da Mulatinha*

T – Ô lindo o luar
ô lua como está linda
(Refrão)
T/C – tua beleza só finda
quando Deus mandar chamar

C – Ô lu [= lua], ô luar

T – Eu uvino [= ouvindo] alguém dizer[-lhe]
que a lua é um país
de um povo bom e feliz
e deu-me corage [= coragem] e prazer
de ir lá pra conhecer
se era verdade ou não
um grandioso avião
calmamente eu fabriquei
e para a lua viajei
e cheio de satisfação

C – Ô lu, ô luar
(Resposta/Refrão)

T – Muito infadado [= enfadado] eu cheguei
e naquela bondosa rua
na casa da mãe da lua
o resto da noite passei
bem cedo me levantei
haja a olhar a bunitaça [= boniteza]
ô que terra, ô que beleza
ô país maravilhado
quase que fico abismado
quando vi tanta riqueza

C – Ô lu, ô luar

T – Lá o feijão mulatinho
quando naisce [= nasce] é temperado
com sal e carne de gado
colorau, alho e cuminho [= cominho]
vem com cibola [= cebola] e toucinho
se come sem ter vontade

⁹ Embolada de Chico Sena e Toinho da Mulatinha, gravada no LP *Desafios e emboladas*, vol. 2 ([s.d.]).

além de toda a bondade
 doença lá não existe
 lá num [= não] se vê gente triste
 e tudo goza mucidade [= mocidade]

C – Ô lu, ô luar

T – Lá tem um tanque sagrado
 que um velho mesmo duente [= doente]
 entra nele e certamente
 quando sai do outro lado
 vem gordo, novo e corado
 haja a gozar à vontade
 vem com outra mucidade [= mocidade]
 outra força e outros pranos [= planos]
 entra com noventa anos
 e sai com vinte de idade

C – Ô lu, ô luar

T – Lá, prata, rubi e ouro
 é sobrando, o mudo é cheio
 setenta quilos e meio
 pesa a urelha [= orelha] de um touro
 lá num [= não] há grito e choro
 e aquilo é que ser lugar
 fai [= faz] gosto a gente morar
 e a viajem continua
 que nos açude da lua
 fai [= faz] gosto a gente pescar

C – Ô lu, ô luar

T – Num é brincadeira não
 e lá na lua meu irmão
 e merece a gente falar

C – Ô lu, ô luar

T – Lá um chapéu é três mil réis
 de massa é ispcial [= especial]
 seis peça de tropical
 se compra por dois mil réi [= réis]
 lá uma rede é cem réi
 um tustão [= tostão] se compra um sapato
 tudo é bom, num [= não] é buato [= boato]
 todo mundo anda decente
 mas quando a lua é crescente
 tudo é bom e barato

C – Ô lu, ô luar

T – Mas quando a lua é minguante
 até o céu é minguado
 terra, gente, açude e gado

míngua tudo num [= em um] instante
 eu vi um elefante
 ficar tamãe [= do tamanho] dum [= de um] preá

e vi um tamanduá
 ficar tamãe dum mosquito [= mosquito]
 um boi tamãe dum cabrito
 e um trem tamãe dum juá

[...]

10 - Letra de embolada 10 (CD – Faixa 23):

Baiana Sulá¹⁰

Performance: *Lindalva e Terezinha*

L – (Ah) Ô baiana Sulá
 bota água na mangueira
 baiana agôa a roseira
 que é pra rosa num [= não] murchar

(Refrão)

T – (Ah) Ô baiana Sulá
 bota água na mangueira
 baiana agôa a roseira
 que é pra rosa num [= não] murchar

(Refrão)

Baiana Sulá

L – Ô Terezinha minha amiga
 se você tá preparada
 vamo [= vamos] cantar imbolada [= embolada]
 eu daqui, você de lá

T – Ô Lindalva pode cantá
 e me chamou, eu tô pegada
 que in [= em] coco de imbolada [= embolada]
 eu já mordi [bem uma pá]

L – É de manhã, de madrugada
 se tiver cantiga bote
 distampe [= destampe] a boca do pote
 e lá vai mandioca pra lá

T – Eu tem [= tenho] cantiga de magote
 pode vim [= vir] como tu queira
 que eu tô de ri [= rio] a barreira
 eu canto tudo que mandar

L – Eu canto na praça e na [feira]
 eu sei que tu num [= não] canta nada

¹⁰ Embolada em desafio, gravada no CD *Olha o palavrão!!!*, de Terezinha e Lindalva ([s.d.]).

cara de puta safada
 bicha veia [= velha] fragelada [= flagelada]
 pinico [= penico] de vó mijar

T – (Ai) Num [= Não] queira me maltratar
 (e) que eu num [= não] tô lhe maltratano [= maltratando]
 é o fumo que tá entrano [= entrando]
 e você vai deixar entrar

L – É data, dia, mês e ano
 vai entrar na tua mãe
 que a veia [= velha] nem toma bãe [= banho]
 nem lava o maracujá

T – E eu num [= não] rô [= vou] inguinorá [= ignorar]
 e num [= não] fale da minha mãe
 que a sua só toma bãe [= banho]
 quando o negão vai lá

L – É pa [= para] acabar de compretá [= completar]
 sua mãe tem um defeito
 é maga [= magra], só tem um peito
 mas é fora do lugar

T – Mai [= Mas] eu quero é cantar direito
 num [= não] fale [de] mamãe querida
 tesouro da minha vida
 e zeladora do meu lar

L – É cara de mulé [= mulher] da vida
 eu sei que tu num [= não] canta nada
 bicha, puta relaxada
 foi a véia [= velha] mai [= mais] safada
 do forró do meu lugar

T – (Ai) Num [= Não] venha me maltratar
 (e) que eu num [= não] tô lhe maltratano [= maltratando]
 é o fumo que tá entrano [= entrando]
 e você vai deixar entrar

L – É data, dia, mês e ano
 que você num canta nada
 cara de mulher safada
 pinico [= penico] de vó mijar

T – (Ai) Num [= Não] queira me maltratar
 e você tá na Guanabara
 nojenta, pau de arara
 essa puta pa [= pra] levar vara
 tá no primeiro lugar

L – Oi eu vou quebrar sua cara
 você é uma matuta
 coidado [= cuidado] filha da puta

num [= não] [vai ser] de vara curta
só de paímo e mei [= palmo e meio] pra lá

T – (Ai) Num [= Não] queira me maltratar
e tenha cuidado na vida
ou vai, ou ficou, arriba
peraí [= espere aí] vou te ajeitar

L – E tá certo, pode cantar
pode subir, pode descer
pode sartá [= saltar], pode gemer
que eu vou butá [= botar] pa te fuder
que eu quero ver o fumo entrar

[...]

11 - Letra de embolada 11 (CD – Faixa 24):

O pau grosso de Mané¹¹

Performance: *Zezinho Batista e Carlos Batista*

C – Não sei dizer porque é
não sei dizer porque é
todo mundo quer subir
no pau grosso de Mané [= Manoel] (Refrão)

Z – Não sei dizer porque é
não sei dizer porque é
todo mundo quer subir
no pau grosso de Mané (Refrão)

C – Não sei dizer porque é
não sei dizer porque é
Z – todo mundo quer subir
no pau grosso de Mané (Refrão)

C – Seu Mané Bento era um velho
que em toda diversão
levava seu pau de sebo
que era seu ganha pão
ia até pro Canindé
tirava léguas a pé
arrastando o pau no chão

Z – Não sei dizer porque é
não sei dizer porque é
C – todo mundo quer subir
no pau grosso de Mané (Refrão)

¹¹ Embolada com Zezinho Batista e Carlos Batista, em apresentação na Comunidade São Domingos, nas proximidades de Rio Tinto-PB, no dia 04 de março de 2006.

Z – Seu Mané Bento era um velho
que em toda região

levava o pau de sebo
numa noite de São João
fecharam o evangelho
pra subir no pau do velho
vem gente que só o cão

C – Não sei dizer porque é
não sei dizer porque é

Z – todo mundo quer subir
no pau grosso de Mané

C – Seu Mané passava sebo
na vara diariamente
na vara tinha um letrero [= letreiro]
quem subir ganha um presente
no canto que chegava
o pau do velho ficava
arrudiado [= arrodeado] de gente

Z – Não sei dizer porque é
não sei dizer porque é

C – todo mundo quer subir
no pau grosso de Mané

Z – Seu Mané Bento era um velho
vou dizer, preste atenção
cum [= com] toda [gagameia]
[coruruca], meu irmão
carregava o pau de sebo
numa noite de São João

C – Não sei dizer porque é
não sei dizer porque é

Z – todo mundo quer subir
no pau grosso de Mané

C – Uma veia [= velha] inxirida [= enxerida]
segurou com todo gai [=gás]
no mei [= meio] do pau do velho
deslizou, caiu pra trai [= trás]
e disse: Mané lhe aviso
subi em muito pau liso
mas esse seu é demai [= demais]

Z – Não sei dizer porque é
não sei dizer porque é

C – todo mundo quer subir
no pau grosso de Mané

12 - Letra de embolada 12 (CD – Faixa 25):

Casamento de Bodoquinha e Tributino¹²

Performance: *Zezinho da Borborema e Cachimbinho*

Z – Barabadá (Refrão)

barabadá, barabadá
(pra fazer) barabadá
barabadá, barabadá

Z/C – (pra fazer) barabadá
barabadá, barabadá

C – E o povo diz umas coisas
e eu num [= não] vi num acrelito
[mas é zeu conto de sete]
de um casamento bunito [= bonito]
do viúvo e da viúva
Bodoquinha Papa Uva
e Tributino Sibito

Z – (pra fazer) Barabadá
barabadá, barabadá

C – E um vei cum [= com] oitenta ano [= anos]
lascado pelo amô [= amor]
velha cum [= com] setenta e nove
virada no istopô [= estupor]
os dois atrais [= atrás] de casar
inventaro [= inventaram] de namorar
(e) por que três doido ajeitô [= ajeitou]

Z – (pra fazer) Barabadá
barabadá, barabadá

C – E namorava toda noite
os dois morrendo de ri [= rir]
cum [= com as] umas cunversa [= conversa] tão feia
que ninguém podia ouvi [= ouvir]
começaro [= começaram] no Natá [= Natal]
e trataro [= trataram] pra se ingrampá [= engrampar]
(e) no dia três de abri [= abril]

Z – (pra fazer) Barabadá
barabadá, barabadá

C – E Tributino deu um lindo
sutião [= sutiã] à Bodoquinha
quando ela foi vestir
num [= não] deu certo, coitadinha
de raiva, quase se lasca

¹² Embolada gravada no CD *Zezinho da Borborema e Cachimbinho na embolada*, de Zezinho da Borborema e Cachimbinho ([s.d.]).

que o sitião [= sutiã] tinha casca
mas o miolo não tinha

Z – (pra fazer) Barabadá
barabadá, barabadá

C – E [poder] dá [= dar] [...] da velha
um [sungá] de pano azul
o [...] lado da frente
o lado do mucumbú
e disse pro [= pra o] [sunga] dela
num [= não] quero você sem ela
eu quero ela sem tu

Z – (pra fazer) Barabadá
barabadá, barabadá

C – E comprou uma rede grande
do jeito que as outra é
disse à velha; é pra nois doi [= dois]
ela disse: é ou num [= não] é
quero que compre uma cama
pra gente rasgar o drama
da nossa lua de mé [= mel]

Z – (pra fazer) Barabadá
barabadá, barabadá

C – E ele comprou uma cama
e botou numa sala vaga
disse: velha num [= não] tem nada
que tu peça que eu num [= não] traga
disse isso e deu um cheiro
isso custou tanto dinheiro
mai [= mas] de noite tu me paga

Z – (pra fazer) Barabadá
barabadá, barabadá

[...]

13 - Letra de embolada 13 (CD – Faixa 26):

Velho moleza¹³

Performance: *Geraldo Mozinho e Cachimbinho*

C – Sou muito mole
meu senhor sou muito mole
e você veja
a moleza como é (Refrão)

¹³ Embolada de Geraldo Mozinho e Cachimbinho, gravada no LP *Tudo hoje alevantou* (1987).

Sou muito mole
 meu senhor sou muito mole
 assim dizia
 o velho à sua mulher

G – O velho João
 pois quando era rapaz
 ele era mole demais
 nuca vi tão mole assim
 ele dizia
 eu sou um velho direito [= direito]
 pois sou mole dum [= de um] jeito
 que mingau perde pra mim

C – Sou muito mole (Refrão)
 meu senhor sou muito mole
 e você veja
 a moleza como é
 Sou muito mole
 meu senhor sou muito mole
 assim dizia
 o velho à sua mulher

G – O velho João
 preparou uma escada
 pra fazer uma latada
 porém não pode subir
 a velha disse
 você quando era rapaz
 você subia demais
 mas hoje só fai [= faz] cair

C – Sou muito mole (Refrão)
 meu senhor sou muito mole
 e você veja
 a moleza como é
 Sou muito mole
 meu senhor sou muito mole
 assim dizia
 o velho à sua mulher

G – Ele dizia:
 no tempo que eu era moço
 quando o pé de jaca [rosso]
 eu subia era surrindo [= sorrindo]
 e hoje em dia
 minha vista é muito fraca
 passo a mão no pé de jaca
 pois é pro mode [= para] ir caindo

C – Sou muito mole (Refrão)
 meu senhor sou muito mole
 e você veja
 a moleza como é
 Sou muito mole

meu senhor sou muito mole
assim dizia
o velho à sua mulher

G – Um certo dia
arrumei uma namorada
depois ela foi casada
cum [= com um] tal de José Pompeu
e amigou-se
cum [= com um] tal de Zé Severino
a nega teve um menino
e disseram que era meu

C – Sou muito mole
meu senhor sou muito mole
e você veja
a moleza como é
Sou muito mole
meu senhor sou muito mole
assim dizia
o velho à sua mulher

(Refrão)

G – Eu fui um baile
na casa de Chico Bento
arrumei um casamento
a noiva disse meu bem
saí com ela
às quatro da madrugada
quando peguei na papada [= parte da frente do pescoço]
era outro macho também

C – Sou muito mole
meu senhor sou muito mole
e você veja
a moleza como é
Sou muito mole
meu senhor sou muito mole
assim dizia
o velho à sua mulher

(Refrão)

14 - Letra de embolada 14 (CD – Faixa 27):

Jesus, São Pedro e o ladrão¹⁴

Performance: *Curió de Bela Rosa e Zezinho da Borborema*

Bunito [= bonito] se olhar
pra quem tem navi [= navio] e canoa
quem anda em cima da proa
vê a onda lá e cá

(Refrão)

¹⁴ Embolada gravada no CD *Pandeiros e coquistas*, de Curió de Bela Rosa e Zezinho da Borborema ([s.d.]).

É bunito se olhar
 pra quem tem navi e canoa
 quem anda em cima da proa
 vê a onda lá e cá

Z – Vô [= vou] cantar um trabalho
 você me preste atenção
 um trabalho agora eu canto
 pa [= pra] toda a população
 o trabalho que agora
 Jesus, São Pedro e o ladrão

C – (Ah) É bunito se olhar (Refrão/Resposta)

Z – Jesus Cristo andou no mundo
 ensinando os malfeiteiros
 com exemplos e milagres
 convertendo os traidores
 no fim, inda [= ainda] deu a vida
 em favor dos pecadores

C – É bunito se olhar

Z – Esse exemplo nos chegam
 através de sua glória [= glória]
 onde muitos malfeiteiros
 inda [= ainda] alcançaro [= alcançaram] vitória
 como esse que eu conto
 nessa pequena história

C – (Ah) É bunito se olhar

Z – Jesus fez uma viage [= viagem]
 com São Pedro certo dia
 por necessidade [= necessidade] entraro [= entraram]
 numa grande trevissia [= travessia]
 para salvar um ladrão
 que só para o mal vivia

C – (Ah) É bunito se olhar

Z – Mas São Pedro inguinorava [= ignorava]
 o que ia acontecer
 mas Jesus nada lhe disse
 para ele num [= não] temer
 no mei [= meio] da incruzilhada
 começou iscuricer [= escurecer]

C – É bunito se olhar

Z – São Pedro disse: Senhor
 eu estou morrendo de fome
 muito cansado e cum [= com] sede
 só o medo me consome

se num [= não] surgir uma casa
hoje a onça me come

C – (Ah) É bunito se olhar

Z – Jesus disse tua fome
muito breve terá fim
ô homi [= homem] de pouca fé
tu que és tão fraco assim
que tais [= estás] tom [= tão] desanimado
e por que num tem fé em mim

C – (Ah) É bunito se olhar

Z – Mais adiante eles viro [= viram]
uma casinha surgir
São Pedro disse: eu num [= não] posso
assim pa [= para] frente seguir
vou ficar naquela casa
para comer e durmir [= dormir]

C – É bunito se olhar

Z – Jesus disse: eu vou também
e para a casinha marcharo [= marcharam]
lá foro [= foram] bem recebido
boas comida jantaro [= jantaram]
depoi [= depois] em boas rede
todos os doi [= dois] se agasalharo [= agasalharam]

C – É bunito se olhar

[...]

15 - Letra de embolada 15 (CD – Faixa 28):

Você venha como está¹⁵

Performance: Irmão Tomás (Ex-Caximbinho) [e coro]

I – Só não peque pecador
que Jesus vai lhe salvar (Refrão)

C – Só não peque pecador
que Jesus vai lhe salvar

Só não peque pecador
que Jesus vai lhe salvar

I – E Jesus Cristo disse assim:
você venha como está
não precisa violência

¹⁵ Embolada gravada no CD *Você venha como está*, de Irmão Tomás (Ex-Caximbinho) ([s.d.]).

pra você me aceitar
se você se arrepender
eu garanto perdoar

C – Só não peque pecador (Refrão)
[...]

I – E o crente é como o bambu
que começa a balançar
se enverga, mas num [= não] se quebra
permanece no lugar
mesmo assim é o crente
que em Cristo confiar

C – Só não peque pecador (Refrão)
[...]

I – E o crente é uma pedra rocha
adepoi [= depois] que se firmar
num [= não] faz castelo de areia
pa [= para] a água num [= não] levar
num [= não] existe tempestade
que possa lhe dirrubar [= derrubar]

C – Só não peque pecador (Refrão)
[...]

I – E mas inxiste [= existe] dois caminho
é um certo e o outro errado
o largo é do inimigo
o estreito é abençoado
quem crê [= crer] vai para o céu
e quem num [= não] crê [= crer] é condenado

C – Só não peque pecador (Refrão)
[...]

I – Houve um homem no mundo
que ele se acorvardô [= acovardou]
foi Judas Cariota [= Escariotes]
face de Cristo beijô [= beijou]
bateu na porta do céu
e morreu e num [= não] se sarvô [= salvou]

C – Só não peque pecador (Refrão)
[...]

I – O crente que é crente
nunca anda inguniado [= agoniado]
anda com Ispírito [= Espírito] Santo
e o anjo do outro lado
quem pensar que o céu é perto
morre dibaixo [= debaixo] istirado [= estirado]

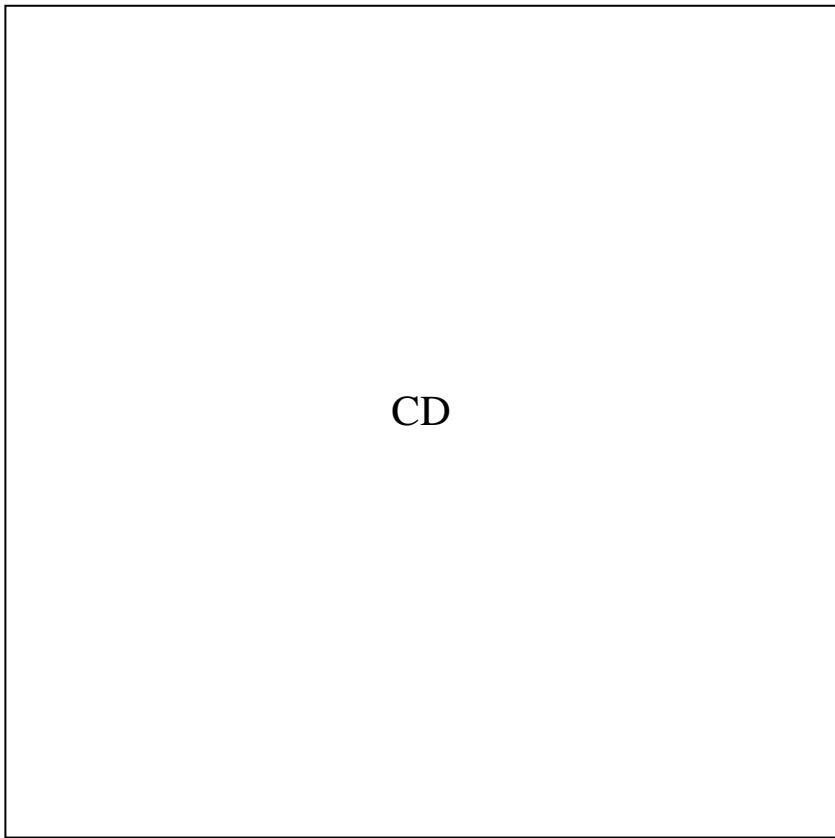
C – Só não peque pecador
que Jesus vai lhe salvar

(Refrão)

[...]

ANEXO B – Lista das emboladas gravadas no CD.

- Faixa 1 - O casamento do bode - Caximbinho e Geraldo Mouzinho
- Faixa 2 - O avião brasileiro - Toinho da Mulatinha e Dedé da Mulatinha
- Faixa 3 - A limpeza Deus amou - Aleixo Criança
- Faixa 4 - A diferença entre o pobre e o rico - Chico Sena e Toinho da Mulatinha
- Faixa 5 - O mundo pegando fôgo - Geraldo Mousinho e Toinho da Mulatinha
- Faixa 6 - São Pedro visita a terra - Geraldo Mozinho e Caximbinho
- Faixa 7 - Vamos cantar embolada - Caju e Castanha
- Faixa 8 - Cuidado com o coco - Manezinho Araújo
- Faixa 9 - As peças do carro - Cachimbinho e Geraldo Mouzinho
- Faixa 10 - Largado e sofrido - Geraldo Mouzinho
- Faixa 11 - Vida de pobre é assim - Geraldo Mozinho e Cachimbinho
- Faixa 12 - Desafio em embolada - Chico Sena e Toinho da Mulatinha
- Faixa 13 - Viagem à lua - Chico Sena e Toinho da Mulatinha
- Faixa 14 - O gato da Gabriela - Geraldo Mozinho e Cachuimbinho
- Faixa 15 - Côco em desafio - Geraldo Mousinho e Toinho da Mulatinha
- Faixa 16 - Mel de tubiba - Cachimbinho e Geraldo Mouzinho
- Faixa 17 - Ô Baiana Sulá - Curió de Bela Rosa e Barra Mansa
- Faixa 18 - Duvido você cantar coco melhor do que eu - Lindalva e Barra Mansa
- Faixa 19 - Trocado - Zezinho da Borborema e Cachimbinho
- Faixa 20 - Namoro de hoje em dia - Lindalva e Lavandeira do Norte
- Faixa 21 - Coco do trava língua (Rara Lara loura lisa) - Cachimbinho e Geraldo Mouzinho
- Faixa 22 - O nego que pegou o boi do bode - Manoel Batista e José Batista (Zezinho Batista)
- Faixa 23 - Baiana Sulá - Lindalva e Terezinha
- Faixa 24 - O pau grosso de Mané - Zezinho Batista e Carlos Batista
- Faixa 25 - Casamento de Bodoquinha e Tributino - Zezinho da Borborema e Cachimbinho
- Faixa 26 - Velho moleza - Geraldo Mouzinho e Cachimbinho
- Faixa 27 – Jesus, São Pedro e o ladrão - Curió de Bela Rosa e Zezinho da Borborema
- Faixa 28 - Você venha como está - Irmão Tomás (Ex-Caximbinho)

ANEXO C – CD: áudio das emboladas.

CD