

“ONTEM EU SONHEI QUE’RA TAMBÔ”: POÉTICA E PERFORMANCE NO COCO DANÇADO E CANDOMBE MINEIRO¹

Ridalvo Felix de ARAUJO
Universidade Federal de Minas Gerais
E-mail: rivuscrato@yahoo.com.br
Sônia QUEIROZ
E-mail: queirozsonia@yahoo.com.br

Resumo: O seguinte ensaio apresenta duas culturas orais de cantos dançados encontradas no nordeste e sudeste do país: a primeira, o coco dançado, localizada no Cariri cearense; a segunda, o candombe mineiro da comunidade de Lapinha, Lagoa Santa (MG). Considerando que as duas tradições são oriundas dos constructos civilizacionais de matrizes africanas transplantados no Brasil, nosso trabalho analisa alguns procedimentos poéticos e performáticos através de dois cantos. Além disso, expomos alguns depoimentos e narrativas de capitães, mestres e mestras sobre a origem dessas expressões e como elas são fundamentos para a elaboração de atos poéticos, tradicionalmente, praticados no cotidiano dessas comunidades.

Palavras-chave: poética/performance; coco dançado; candombe.

1. “Foi no tempo do cativêro/ Nêgo pulava de alegria”

Conceber como se revelam as manifestações da cultura, elas de cunho sagrado ou profano, na região do Cariri, localizada no sul do Ceará, em algumas cidades e distritos mineiros, e em áreas adjacentes, na região metropolitana de Belo Horizonte, é adentrar universos que estão entrelaçados por matrizes indígenas, africanas e europeias. A contextura desses universos representativos na cultura brasileira é configurada por matizes e preceitos simbólicos. Segundo Leda Martins, o termo *encruzilhada* define essa tessitura cultural, enquanto operador conceitual, da seguinte maneira:

A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos preceitos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. (MARTINS, 2002, p. 73)

Sob essa perspectiva, uma reflexão contundente sobre as culturas em nossa sociedade não pode prescindir da demarcação das matrizes que as impõem. Os sistemas socioculturais e simbólicos são constituídos, no Brasil, por identidades, representações, linguagens e manifestações indígenas, africanas e europeias. Porém, é importante ressaltar que as convergências e trocas culturais, porque originárias de diferentes agrupamentos e referências étnico-linguísticas, realizadas ao longo de nossa história, estão marcadas por conflitos e negociações e, muitas delas, manifestam-se a partir de diferentes tentativas de diálogo nem sempre amistosas.

¹ Artigo retirado de dissertação (em andamento) do autor. Ridalvo Felix de Araujo é mestrando em Teoria da Literatura e Bolsista Internacional da Fundação Ford.

No tocante às tradições provenientes dos povos africanos e indígenas em grande parte do nosso país, é perceptível o quanto ainda são marginalizadas. Isso porque ainda é recorrente o estigma que foi configurado pelo sistema escravagista e cristalizado sobre as diversas formas de expressões culturais e religiosas e, também, sobre os grupos comunidades protagonistas dessas manifestações e práticas cotidianas.

Nosso ensaio ambienta-se nos estudos da oralidade de comunidades religiosas, em indivíduos e grupos tradicionais, por entendermos que elas possam fornecer dados em que transparecem elementos significativos relacionados à poética, à história, à religiosidade, ao sistema de vida e de trabalho, às manifestações culturais e à visão de mundo desses grupos, ou seja, sua cosmologia de vida. Dessa maneira, a partir da análise de um ponto – do candombe mineiro – e um canto – do coco dançado cearense –, procuramos explicitar como se constitui a poética dos cantos registrados e a relação entre o tema dessas músicas e o contexto sócio-histórico cultural das comunidades pesquisadas. Para isso, também recorreremos aos estudos de performance, trazendo para o “palco” das vocalidades poéticas e corporais algumas reflexões sobre as duas tradições.

Apresentando, de forma resumida, aquilo em que consistem os cocos, Maria Ignez Novais Ayala afirma sobre essas manifestações de origem afro-brasileira:

Os cocos assumem várias funções, podendo se configurar como canto, acompanhado apenas por palmas e batidas dos pés; canto com acompanhamento de pandeiro ou ganzá; só texto escrito, quando integra a literatura de folhetos; dança acompanhada de versos cantados ou som de bumbos, ganzás e outros instrumentos de percussão; cantos integrados a cultos religiosos afro-brasileiros. (AYALA; AYALA, 2000, p. 13)

No caso do candombe, tradição afro-católica, Edimilson Pereira define como sendo: um ritual de canto e dança originalmente religiosos, q ocorre em Minas Gerais e se completa com a presença de instrumentos sagrados (três tambores; uma puíta – espécie de cuíca; e um guaiá – chocalho de cipó trançado sobre cabaça, contendo lágrimas de Nossa Senhora ou sementes similares). Os cantos são enigmáticos, construídos segundo uma linguagem simbólica que remete aos mistérios sagrados, além de fazer uma crônica dos acontecimentos em determinados grupos.

A dança consiste em movimentos da pessoa que está conduzindo o canto naquele instante. Não há formação especial dos acompan para indicar uma coreografia coletiva. Vez por outra, dois dançantes contracenam diante dos tambores. Os gestos se tornam circunstanciais dependendo da criatividade do dançante e das evocações do canto, cujas palavras o corpo reduplica ou não. Pode-se dizer mesmo que o candombeiro dança para os tambores, movendo-se em direção a eles, ora aproximando-se, ora recuando; o corpo se contorce em direção ao chão e se eleva, alternadamente – essa é a linha motriz, geral, da dança no Candombe. O ritual é, nesse sentido, uma dança comandada pelos tambores a eles dirigida. (PEREIRA, 2005, p. 16-17)

A expressão poética do coco dançado e do candombe nos revela determinados procedimentos poéticos como conotação, jogos simétricos, repetições, exploração do rendimento da forma em que esse tipo de poesia popular oral apresenta o princípio básico de compor denominado *variação*. Demonstramos como se manifesta essa capacidade de produção poética do povo, que não se restringe somente ao conteúdo tratado, mas se realiza principalmente na utilização de elementos formais e estéticos de composição frequentes na poética dos cantos de grupos tradicionais e no imaginário popular. Dessa forma, percebemos que a riqueza poética complexa dos cantos dançados realizados no cotidiano de comunidades

e grupos, de acordo com suas experiências e vivências, não está limitada a expressões já conhecidas como o repente e o cordel, por exemplo. O coco de roda é, nesse sentido, mais uma riqueza que precisa ser desmarginalizada, na região do Cariri, e o candombe corroborado pela sua importância como “pai” de outras tradições afro-católicas como os grupos de moçambique e congado.²

A verificação da poética, através de uma comparação dos cantos de dança que envolve essas duas tradições, possibilita entender como essas manifestações culturais e religiosas, que congregam poesia, canto e dança, estão inseridas nas diversas comunidades afro-brasileiras pesquisadas em Crato e região metropolitana de Belo Horizonte, e que estão em constante dinâmica de transformação. Não fizemos apenas um registro da poesia oral do coco dançado e do candombe, mas buscamos traçar os elementos que constituem essa manifestação como uma prática da cultura negra com fortes reminiscências estético-poéticas e performativas, além de cosmologias ressemantizadas dos povos banto. Dessa forma, queremos contribuir com um desejável esvaziamento da marginalização que as manifestações culturais e religiosas populares de origem negra sofrem, uma vez que são minorias discriminadas por sua origem étnica, pela situação econômica, pelo nível de escolar e pelas profissões estigmatizadas que exercem na sociedade, lugar em que encontramos domésticas, copeiras de escolas, agricultores e trabalhadores informais, além de aposentados.

2. “Eu vim o coco cantá/ Eu sô o coco cantano”

O coco de roda é uma das tradições encontrada em quase todo o nordeste. Neste ensaio abordaremos o Grupo de Coco Amigas do Saber, situado n Cariri (CE), em sua grande parte constituída por mulheres, pois a presença masculina se apresenta somente no corpo instrumental. A segunda linguagem ritualística é o candombe mineiro, expressão de cunho afro-religioso que sobrevive fortemente no estado de Minas is. O grupo de candombe a ser trabalhado está situado na comunidade de Lapinha, distrito de Lagoa Santa (MG).

Como grande parte das tradições de danças cantadas brasileiras, o coco de roda assume narrativas estruturantes (o que de certo modo justificam ou denotam suas formas de existência/sobrevivência no decorrer do tempo). Segundo os relatos colhidos com a mestre dirigente do grupo (Figura 1), Dona Maria da Santa, acerca do surgimento da tradição do coco, lembra que:

essa brincadêra que hoje nós tamo brincano é através d nossos pais, nossos avós, né... Naquela época, quando ia se construir uma casa de taipa, aí sa convidando as pessoas prá naquela tapação de casa, quando era pa, pa fazê o aterro, aí convidavam as pessoa prá brincá a dança do o. Eu era ainda muito, eu era criança, mas me rescordo muito, né, os canto, as coisa.³

Ainda fui informado que, no dia da construção de uma casa, homens e mulheres reuniam-se como protagonistas de uma atividade cujas funções eram diferenciadas. Aos homens, cabia o cavar do barro no terreiro da casa, o qual era logo pisado pelas mulheres para tampar as paredes estruturadas com madeira fina. Nesse contexto, cabe também aos homens o manejo dos instrumentos musicais improvisados, tais como o ganzá, produzido artesanalmente com pedrinhas ou caroços de milho dentro de uma lata pequena de alumínio, e o tambor, percussão fundamental feita, muitas vezes, com uma lata de tinta ou de álcool, logo depois substituído pelo bumbo. Noutros casos, esse último instrumento era feito com tronco

² Em visitas realizadas nas cidades e distritos da região metropolitana de Belo Horizonte, os candombeiros sempre relatam nos mitos fundadores dessas tradições – congado e moçambique –, que o candombe é o “pai” desta últimas, pois é o que vem primeiro e que origina, portanto, as outras expressões.

³ Essas informações fazem parte da coleta de campo que venho realizando sobre a tradição dos cocos dançados com o grupo de coco Amigas do Saber, localizado no Sítio Quebra, Crato (CE). A entrevista foi concedida em 21/01/2012, na casa da Mestre de Coco Dona Maria da Santa.

de árvore recebendo também o nome de “ingono”. A perpetuação do coco enquanto um ritual preconiza a inserção de sujeitos/participantes da comunidade os quais são autorizados para a execução das tarefas distribuídas entre os mesmos e, assim, de geração em geração. O repertório musical era seguido com muitas danças, acompanhado da cachaça, em ritmo celebrativo pelo trabalho executado.



Figura 1: Grupo de coco Amigas do Saber. À frente, com ganzá na mão, destaque para mestra Dona Maria da Santa.
Foto: Rafael Vilarouca.

Antes de realizarmos uma breve apresentação dos gêneros e modalidades de coco vejamos outras assertivas que enunciam acerca da origem dessa modalidade dançada. Em sua narrativa, a mestra pernambucana Cila do Coco apresenta uma evidência que justifica o nome do canto dançado concedido a essa expressão. Ela conjuga o trabalho com o aspecto poético e musical improvisado pelos africanos escravizados para se referir à origem da tradição:

Os escravos descascando coco nas senzala, nas fazenda e começaram a pegá o ritmo. E como eles lamentavam muito que apanhavam, ficavam nos canaviais trabalhando. Quando vinham prá, saíam dos cafezais, dos canaviais, os feitores machucando eles. Então eles chegando num canto, eles começaram, quando tinha festa na casa grande os senhores lá, com as senhora lá na casa grande dançava com as sinhazinha, é, se oras e eles lá na senzala batucava, e o coco, descascando o coco, aí surgiu aquela pancada.⁴

No caso da narrativa proferida pelo coquista Wilson Bispo dos Santos, mais conhecido como mestre Ferrugem e também de Pernambuco como a mestra Cila, encontramos elementos imbricados nas explicações anteriores e a outras, que tecem caminhos ainda a serem revelados. As experiências musicais citadas a seguir são referências das variedades de cocos dançados em todo o nordeste brasileiro, contudo ramificados em um mesmo motivo necessário aos africanos impedidos, em condições adversas desse país – “louvá aos santo que queria”, como ratifica o mestre:

Agora como foi que nasceu, porque os negro foi impatado de quê, de cantá, de dançava. Mas os negro tão sabido, tão sabido que mesmo assim ele impatando, eles sabiam louvá aos santo que eles queria através da palma, aqueles que tava partindo o coco batia no compasso, aquela, aquela ota quano se levantava, quano, quano num tinha o que fazê batia no, no, no, uma

⁴ *O coco – da senzala ao palco*. Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=sR3ntcSXZuY>>. Acesso em: 01 ago. 2011.

quenga na outra, a outra num, num tinha uma quenga, mas pegava, tirava os tamanco e batia no tamanco. Tá entendendo como é que é?⁵

Assim, alcançamos rastros necessários que demarcam formas tão específicas de expressão de cocos dançados, alguns, transmutados, diante dessa inicial e necessária relação com a religiosidade, outros, ainda com tessituras que determinam sua linguagem de cantos de louvor. Alguns fatores, detalhados no decorrer das apreciações dos cantos, evidenciam a pluralidade de cocos dançados que ainda conservam traços semelhantes nos acervos das expressões e nas formas de composição poética dançada, recompondo uma grande família de cocos cujos parentes de outras tradições estão sendo reencontrados. Portanto, nas análises das expressões de culturas orais, “que os portugueses chamaram sempre genericamente de batuques não configurava um baile ou um folguedo, em si” (TINHORÃO, 1972, p. 55), apesar de outrora apontadas como perturbantes e subversoras dos costumes que a elite brasileira pretendia impor aos africanos e seus descendentes, eram e continuam sendo modos, que vividos com grande diversidade de cantos dançados, praticam seu entretenimento/religiosidade, rituais e trabalho.

Em algumas partes do nordeste, a dança do coco recebe nomenclaturas variantes. Os nomes mais encontrados são: *samba de coco*, *samba de roda*, *pagode*, *coco de Zambê*, *coco de praia*, *samba de pareia*, entre outros. Numa representação acerca do surgimento deste canto dançado, está relacionada diretamente à atividade extrativista do coco. Segundo informações colhidas e cedidas por José Aloísio Vivela a Câmara Cascudo, o surgimento da tradição do coco cantado e dançado é, assim, declarado:

Vivela crê ter sido dos negros de Palmares, ocupados em quebrar o côco, horas e horas, e decorrentemente uma cantiga de trabalho, ritmada pela cadência das pedras partindo os frutos das palmeiras pindobas. Êsses primeiros cantos deixaram rasto. Eram os côco soltos, sem glossas: / Êh bango, banga êh!/ Caxinguelê, / Come côco no cocá. (CASCUDO, 1962, p. 225)

Nesse registro, percebemos que o aspecto coletivo do trabalho ritualizado em grupo permanece como estruturante na tradição. O nome atribuído à dança se origina da tarefa de quebrar o coco, ritmando o movimento do corpo que bate na mesma sintonia, vocalizando, muitas vezes cantos improvisados, curtos e repetitivos. O elemento sonoro percutido no ato de quebrar o coco é reelaborado por grupos que não querem perder o vínculo com o passado. O mesmo acontece com a sonorização produzida por quem pisa no barro ou aterra o chão. Assim, alguns grupos utilizam sandálias (tamancos) de madeira que remetem à poética sonorizada dos trabalhos com coco e o ato de pisar o barro ou “pilar”, como também chamam os coquistas. O que se torna presente em todas essas variações é a marca rítmica do “quebrar”, sincopando a poética assumida em várias comunidades de cocos dançados.

O nome diferente para uma mesma tradição está relacionado com as formas singulares de procedência contextual grafada pelos grupos de africanos e seus descendentes nas diversas regiões nordestinas. Além disso, o tema tratado nas letras do coco pode ser mais uma causa para tipificá-lo ou vice-versa, como ocorreu, por exemplo, com o coco de usina, em que se tem como assunto o trabalho nas usinas do agreste pernambucano. Durante muito tempo, cantavam-se cocos dentro das usinas. Outro exemplo é o coco dançado denominado de *Zambê* ou *Zambê-do-pau-furado*, praticado em Tibau do Sul (RN). Recebe a denominação de *Zambê* porque, provavelmente, é uma variação ou corruptela de *Zumbi*, remetendo a uma possível

⁵ *Coco do Amaro Branco*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=bmZuN3Jf5uI>>. Acesso em: 01 agos. 2011.

existência de quilombo na região.⁶ Yeda Pessoa de Castro registra o verbete *zambê* como uma “espécie de atabaque pequeno” e de procedência banto (CASTRO, 2005, p. 354). Essa constatação pode ser mais uma explicação para a origem da prática, tão recorrente nas expressões de matriz africana, em identificar uma dada manifestação pelo nome de um dos instrumentos, tais como *caxambu* e *candombe*.

3. “Vamo candombeiro, vamo!/ Vamos todos viajá”

As tradições culturais e religiosas de matrizes negro-africanas na região do Estado de Minas Gerais têm como incisão fortemente demarcante em suas (re)constituições o diálogo, em grande parte, entre a filosofia dos povos bantos e a fé católica. No cerne desta formação intergrupal e multilinguista, em meio a condições adversas, elas se reestruturaram para manutenção de suas crenças, culturas, políticas, valores e valores civilizatórios. Essas complexas reelaborações originaram outras formas de diálogo, como afirma Leda Martins:

A cultura negra nas Américas é de dupla face, de dupla voz e expressa nos seus modos constitutivos fundacionais, a disjunção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam. Nessa operação de equilíbrio assimétrico, o deslocamento, a metamorfose e o recobrimento são alguns dos princípios e táticas [...] de formação cultural afro-americana [...]. (MARTINS, 2002, p. 71)

Portanto, formas de culto, louvação e manutenção de práticas tradicionais convergiram na representação ritualística a partir de outros elementos (como santos católicos), para a sobrevivência de cosmologias africanas nas Américas. O capitão David, responsável pelo candombe da comunidade de Lapinha, ao discorrer sobre essa tradição se constitui no Brasil, analisa primeiramente a condição dos africanos escravizados. Segundo seu depoimento,

eles tinham medo de converter ao catolicismo e ser punidos por seus deuses, e se eles não praticasse o catolicismo seriam punidos pelos seus senhores, os donos dos escravos. Então eles ficaram numa situação, então [...] teve a necessidade do sincretismo. Eles tinham que praticar o catolicismo, mas não queriam ou não podiam abandonar a sua religiosidade. Então esse é o sincretismo: disfarçar os seus deuses, os seus orixás em santos da fé católica.⁷

Dessa forma, apreendemos que o candombe, ritual afro-religioso de matriz banto, assim como, em Minas Gerais, os reinados de Nossa Senhora do Rosário, mais conhecidos como congados, são rituais de canto dançados que mantêm um sistema religioso cristão (devoção aos santos católicos: Santa Efigênia, São Benedito, Nossa Senhora do Rosário) em diálogo, ou melhor dizendo, camuflando concepções metafísicas, concepções estéticas ritualísticas de manutenção do culto aos ancestrais ou antepassados. O candombe tem uma narrativa mito-poética que explicita a origem da tradição mascarada por elementos que eram sócio-religiosamente aceitáveis no período escravocrata. Aqui, temos uma síntese que sugere a origem do candombe.

⁶ *Danças brasileiras – coco de Zambê*. Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=MeQD96ZgqXg>>. Acesso em: 26 jul. 2011.

⁷ Estas informações fazem parte da coleta de campo que estamos realizando sobre tradição de candombe com o grupo de Lapinha, distrito de Lagoa Santa (MG). Essa reflexão sobre sincretismo religioso está de acordo com as vivências do Capitão David, que foram colhidas em 29/10/2011.

Na época da escravidão uma imagem de Nossa Senhora do Rosário apareceu no mar. Os escravos viram a santa nas águas, com uma coroa cujo brilho ofuscava o sol. Eles chamaram o dono da fazenda e lhe pediram que os deixasse retirar a senhora das águas. O fazendeiro não permitiu, mas lhes ordenou que construísse uma capela para ela e a enfeitassem muito. Depois de construída a capela, o Sinhô reuniu seus pares brancos, retiraram a imagem do mar e a colocaram em um altar. No dia seguinte, a capela estava vazia e a santa boiava de novo nas águas. Após várias tentativas frustradas de manter a divindade na capela, o branco permitiu que os escravos tentassem resgatá-la. Os primeiros escravos que se dirigiram ao mar era um grupo de Congo. Eles se enfeitaram de cores vistosas e, com suas danças ligeiras, tentaram cativar a santa. Ela achou seus cânticos e danças muito bonitos, ergueu-se das águas, mas não os acompanhou. Os escravos mais velhos, então, muito pobres, foram às matas, cortaram madeira, fizeram tambores com os troncos e os recobriram com folhas de inhame. Formaram um grupo de candombes e entraram nas águas. Com seu ritmo sincopado, surdo, com sua dança telúrica e cânticos de timbres africanos cativaram a santa que se sentou em um de seus tambores e os acompanhou até à capela, onde todos os negros cantaram e dançaram para celebrá-la. (MARTINS, 2002, p. 75)

O aparecimento e desaparecimento da santa é um elemento estruturante na narrativa, pois comprova a fundação da tradição. A santa retirada ao som dos tambores (Figura 2) representa como os valores cognitivos de culto aos antepassados se reconfiguraram na imagem de uma santa católica e permanecem até hoje. Apesar da estigmatização que os tambores ganham no processo de colonização e catequese nas Áfricas e Américas, para as civilizações bantas e iorubanas assim como nos grupos candombes nas Américas, continuam conservando o respeito e significados que figura sua mística linguagem de evocação e louvação aos antepassados. Na tradição banto-católica do candombe e dos reinados, Nossa Senhora do Rosário é um antepassado travestido de santo católico que passa a ser louvado. São através dos sons dos tambores que os cantos dançados sacralizam uma aliança entre os ancestrais, os atuais e os que virão, sendo os primeiros realocados em diferentes locais.



Figura 2: Da esquerda para a direita, os instrumentos: puíta, santana, santa maria, chama e o crivo.

Foto: Ridalvo Felix

Portanto, considerando as sínteses das narrativas estruturantes de fundação dos cocos dançados e do candombe, percebemos que o significado grupal preservado nos mitos é mantido pelas regras e costumes concernentes a cada grupo. Os mitos se refazem na tradição entre as gerações, no espaço cartografado pelos rituais na religião, no trabalho e no cotidiano das pessoas. Dessa forma, o mito agrega novos sentidos na dinâmica espaço-temporal que circula no movimento dessas vidas coletivas. A relação que sobrevive nas comunidades

tradicionalis afro-brasileiras entre os antigos e os atuais é mantida pelos valores simbólicos e pelos signos estético-filosóficos que corpos cantantes e dançantes podem revelar.

4. “Uma coisa puxa a ôtra/ Diz assim a tradição”

A análise dos cantos dançados será, ao mesmo tempo, interpolada por rumos das teorias poéticas, performáticas e instrumental dos grupos como integrantes da grande família do *ngoma* designação em quimbundu para tambor ou “*ngomba* ou *angomba*, do Congo, *angomba* dos Lundas” (RAMOS, 1971, p.179). Para isso, consideramos os instrumentos utilizados, a maneira como se canta-dança e as cosmologias comungadas nas comunidades orais do coco dançado e do candombe.

Por se tratar de manifestações que mantêm como aspecto fundamental o “tripé orquístico” (ANDRADE, 2002, p. 346), conceito que agrega concomitantemente poesia oral, música e dança, a análise poética dos cantos exige, para tanto, diálogos que envolvam os universos da performance, estudos sobre oralidade, constituição das culturas tradicionais afro-brasileiras, assim como dos processos concernentes à reconfiguração sócio-histórica de culturas africanas a partir do fenômeno diaspórico. A diversidade de teorias entrecruzadas e necessárias ao estudo aqui proposto tem como função ser o aporte referencial acadêmico fundamental para a análise dos cantos. Todavia, a nossa pretensão excede o que geralmente tem sido recursivo no discurso etnológico acerca das culturas orais “cujo objeto é mais um discurso sobre a tradição, sobre a obra da voz, do que a tradição e a voz que a transmite” como adverte Paul Zumthor (ZUMTHOR, 2010, p. 42). Assim, as considerações teóricas sobre as duas expressões protagonistas desse trabalho – o coco dançado e o candombe – são também referendadas pelos saberes provenientes das vozes dos cantadores e cantadoras dançantes, da maneira como vivem cotidianamente e formulam a *poiesis* na “arte” de versejar a vida e simbolizar crenças e costumes no ritmo do canto dançado.

O caráter figurativo da palavra cantada e dançada nas comunidades é transmitido oralmente. Por excelência, o corpo é, nas duas tradições, o elemento que essencialmente acarreta significados. Portanto, sem a dinâmica que a corporeidade presentifica pela performance dos cantos dançados, seria impossível que os aprendizados fossem perpetuados no grupo.

Além da palavra em uso cantado, o corpo é tecido por adereços, ornamentando e compondo um dos sistemas de linguagens a ser considerado. Assomados ao canto dançado, o conjunto de instrumentos com sua comunicação própria sonoriza os conhecimentos talhados pelo contexto sócio-histórico e ritualístico anelando as cosmogonias e convenções intragrupais contínuas nas comunidades. Nessa perspectiva, estamos considerando a poética do coco dançado e do candombe como uma arte codificada pelos sistemas da voz e do corpo insurgentes na “performance que faz de uma comunicação oral um objeto poético, conferindo-lhe a identidade social, em razão daquilo que se percebe e declara como tal” (ZUMTHOR, 2010, p. 85), além do sistema rítmico e comunicativo dos instrumentos.

A cadência e as maneiras específicas de conduzir os cantos dançados de determinados grupos são fontes de saberes que coligem linguagens próprias com funções determinadas pelo propósito da ação e que dependem do contexto da performance. Em se tratando de percussão como uma tessitura sonora nas culturas orais do coco dançado e do candombe, podemos afirmar, de acordo com Zumthor, que ela “constitui, estruturalmente, uma linguagem poética” (ZUMTHOR, 2010, p. 189). O autor ratifica nossa posição ao corroborar que:

a batida do tambor acompanha em contraponto a voz que pronuncia frases, sustentando-lhe a existência. O tambor marca o ritmo básico da voz, mantém-lhe o movimento das síncopes, dos contratempos, provocando e regando as palmas, os passos de dança, o jogo gestual, suscitando figuras recorrentes de linguagem: por tudo isso ele é parte constitutiva do “monumento” poético oral. (ZUMTHOR, 2010, p. 188)

Sob essa perspectiva, a força rítmica que cadencia o dialogismo entre o tocado, o dançado e o cantado e, para além disso, entre as formas singulares de linguagens que se cruzam poeticamente, é reinventada e mantida no Brasil como nas ancestrais Áfricas negras. Ruth Finnegan no artigo “Linguagem do tambor e literatura”, a partir de uma co de estudiosos em culturas africanas e negras, reflete e apresenta alguns exemplos de como é fundamentada a linguagem do tambor nos povos Kelé da área de Stanleyville no Congo, também em Camarões e entre alguns povos Ashanti ou Iorubá. A pesquisadora expõe que existe uma poética na “linguagem do tambor” cuja função, na prática, é comunicativa entre os seres humanos e a manutenção da relação desses com seus antepassados. Na codificação da “linguagem do tambor” a poética é estruturada por chamados, pronunciamentos, provérbios e nomes que, na maioria dos casos, é somente entendida pelos componentes de determinado povoado. A autora ressalta que nem sempre a cognição dos significados das palavras se realiza pela emissão fonética, pois alguns padrões rít exigem que determinados termos e expressões frasais sejam concebidos pela transmissão tonal dos tambores. “Essa expressão de palavras através de instrumentos apoia-se no fato de que as línguas africanas envolvidas são predominantemente tonais” (FINNEGAN, 1970, p. 482).⁸

Na análise que Finnegan incidiu sobre essa comunicação transmitida pelos tambores, foi detectado que ela pode ocorrer por meio de dois tipos, a saber:

O primeiro é através de um código convencional em que pré-estabelecidos representam uma determinada mensagem; nesse tipo não existem bases linguísticas de forma direta para a comunicação. No segundo tipo, aquele usado para a literatura africana de tambor e a forma que está sendo considerada aqui, os instrumentos comunicam através da representação direta da própria linguagem falada, simulando o tom e ritmo da fala. Os próprios instrumentos são considerados como falantes e suas mensagens consistem de palavras. Tal comunicação, diferentemente daquela realizada através de sinais convencionais, tem a função de uma comunicação linguística; ela só pode ser totalmente apreciada por da tradução em palavras, e quaisquer efeitos musicais são puramente eventuais. (FINNEGAN, 1970, p. 481)

A partir da constatação de compósitos sonoros comunicativos, refletimos que a experiência poética dinamizada pela “linguagem do tambor reverbera funções sociocomunicativas ritualmente praticadas e apreendidas no cerne dos povos africanos registrados. O conhecimento atrelado a ritos cuja poética percutida nos agrupamentos de tambor muitas vezes é somente adquirido conforme o ato à delimitações de faixa etária, e em alguns casos, que envolvem questões de gênero.⁹ Assim, para inserção na “linguagem do tambor” deve-se cumprir ritos que alinhavam a filosofia da comunicação através dos instrumentos. O alicerce para sistematização de um tipo de linguagem como esta se efetiva por meios e modos de produção restritos inicialmente à ordem do sensível: visível, audível e tangível. Porém, é importante destacar que esses últimos “não são somente as ferramentas de registro, são órgãos de conhecimento. Ora todo conhecimento está a serviço do vivo, a quem ele permite preservar no seu ser” (ZUMTHOR, 2007, p. 83). Portanto, nossos sentidos são propiciadores dos fazeres poéticos comunicantes de crenças, eventos, cultos, fatos cotidianos e formas de vidas das culturas orais.

⁸ As citações de Ruth Finnegan são traduções de responsabilidade nossa.

⁹ No Brasil, por exemplo, nas comunidades/terreiros de candomblé, há uma prerrogativa de que os tambores sejam somente tamborilados por homens. Entretanto, existem alguns terreiros onde podemos encontrar mulheres manuseando e conduzindo a linguagem ritual do conjunto de tambores. Registramos esse fato há alguns anos durante visita de campo no terreiro Abaça de Yansã, nação Angola, em Missão Velha (CE).

Ao considerarmos que a decantação diaspórica de civilizações africanas milenares pelas Américas encontrou no unísono basilar do instrumento, da voz e do corpo a simbiose que garantiu o *continuum* de muitas expressões, mesmo que recriadas, algumas tradições e crenças foram transplantadas em terras distantes. O tambor, além do som percutido para embalar os cantos dançados, também funcionou durante a escravidão dos africanos como “elemento significativo que restituía a lembrança, a memória e a história do sujeito africano, forçadamente exilado de sua pátria” (MARTINS, 1997, p. 39). Dessa forma, tanto no coco dançado como no candombe, a linguagem dos instrumentos se insere como um dos meios de comunicação da experiência da tradição. Sabendo que o conjunto instrumental se compõe de formas bem distintas, alguns cantos dançados das culturas cearenses e mineiras denotam a correlação necessária nas formas de composição poética dos cantos. Vejamos como os instrumentos condicionam e extrapolam as fronteiras do que aparentemente seria da ordem ritmo para o canto, acompanhando primeiramente o canto de candombe e em seguida o de coco:

Parte 1:

Oi, chama chamô
E o crivo repico
O santana respondeu
Foi o santa Maria que mandô
No palácio da rainha
A puíta do Congo roncô

Parte 2:

Ô, chora guaiá
Ôi, chora guaiá
Oi, chora guaiá
Quero vê a puíta ronca¹⁰

A divisão do canto em duas partes é necessária na tentativa de apresentar como ele foi, na performance, tocado, cantado e dançado. Assim, temos uma “aproximação” maior com as ações circunscritas durante o ato de emissão do canto. Segundo capitão David, os versos acima são cantados quando um dos instrumentos sai do ritmo em execução ou é iniciado de forma “truncada”, ou seja, desordenada.

Proferido pelo capitão David, registramos o mesmo canto em duas situações distintas. Na primeira, o capitão, depois de cantar sozinho, nos explicou que o referido canto tem a função de chamar a atenção dos instrumentistas em relação à desarmonia que eventualmente se estabelece entre eles. Essa constatação, muitas vezes despercebida pelos tocadores, é sentida pelo dirigente do grupo. Ela ocorre porque é inerente ao fazer poético do canto dançado se fundamentar impreterivelmente na linguagem dos “tambus”. Nesse sentido, quando o desequilíbrio dos instrumentos se instaura, tanto a dança como o canto em execução, seja ele improvisado ou não, compromete o desempenho do sujeito, uma vez que é na cadência dos “tambus” que se constitui a poética dos versos, ritmando a separação das estrofes entre solo e coro.

A forma de incidir com um alerta sobre o desajuste repentino entre a linguagem dos “tambus” e a performance do canto dançado através do canto também foi presenciado por Glaura Lucas. Durante suas vivências nos festejos do rosário de Maria a pesquisadora ouviu a

¹⁰ O primeiro registro deste canto foi realizado durante conversa filmada com capitão David, em 29/08/2011, no Centro de Recepção ao Turista da comunidade de Lapinha, distrito de Lagoa Santa. A segunda ocasião ocorreu em 01/05/2012, data em que o candombe da Lapinha realizou sua festa anual oficial para os festejos do Rosário, que se encerram em outubro. Alguns grupos iniciam suas atividades no mês de março. Essa data foi programada para prestar uma homenagem ao falecido Bité que, se estivesse vivo neste dia, completaria cem anos.

expressão “Ô, ingoma!” sendo utilizada para “pedir maior unidade na execução, quando a resposta coral está desequilibrada musicalmente, ou quando algum caixeiro perde o fluxo” (LUCAS, 2002, p. 87). Desta forma, codificada a mensagem emitida pelo capitão, os instrumentistas buscam a harmonia exigida para que o ritual continue. Depois de reestabelecido o equilíbrio musical, o capitão entoava a segunda parte confirmando, portanto, que sua vontade foi atendida e os cantos e danças novamente têm na compreensão da linguagem sistematizada pelos “tambus” o meio necessário para que os versos sejam vocalizados e o corpo continue a dançar. A segunda estrofe do canto intensifica a satisfação do capitão e sua performance evolui ao chacoalhar do guaiá que parece “chorar” mais fortemente.

Na segunda ocasião, o canto proferido pelo terno de candombe teve como função saudar e, ao mesmo tempo, se despedir do rei e rainha do ano, visitantes do grupo. Foi notório no ato do canto dançado que não havia desarmonia entre o conjunto instrumental. Segundo o capitão David, durante sua performance, foi o canto que ele conseguiu “puxar” da memória para saudar a rainha e o rei junto aos instrumentos. Nesse caso, somente a primeira estrofe foi proferida sendo, em seguida, repetida pelo coro formado por cinco vozes, dialogando por três vezes. Antes da finalização desse canto de despedida, o rei e a rainha passaram durante três vezes em frente aos instrumentos, seguindo a orientação do capitão do terno. Todas as voltas realizadas foram em sentido anti-horário e, no final, cumprimentaram o capitão com o gesto ritual típico dos ritos e festejos do rosário de Maria em Minas Gerais. O referido aceno é composto da seguinte forma: duas pessoas adeptas da irmandade negra do Rosário ditam uma para outra “Salve Maria!”, acompanhado do sinal da cruz em que as duas pessoas, com as mãos direitas juntas e uma de frente para a outra, deslizam o formato da cruz junto aos seus corpos, cada um em sua vez. Esse sinal da cruz, sabido por nós, codifica a trindade de base cristã, conhecida por Pai, Filho e Espírito Santo. Nas comunidades tradicionais do rosário de Maria, o sinal da cruz feito em ato duplo, e não indiv como no catolicismo, tem outra representação, significando, conforme explicações do capitão David, a “trindade do negro” formada, respectivamente, pelo mandamento, fundamento e sacramento.

Uma vez que o universo de possibilidades de pesquisas torno das tradições de cantos dançados pode envolver áreas afins que não estão aqui contempladas, fica aberta a proposição de estudos teórico-musicais que possivelmente suscitará traços de africanidades ainda desconhecidas em nosso país. Essa observação se ao fato de que, ao tratarmos do aspecto musical, resolvemos nos restringir somente aos indícios da poética da linguagem instrumental encontrados nas letras dos cantos. A vivência nas comunidades do coco dançado e do candombe nos permitiu inferir que o aporte instrumental incide também como constitutivo da poética oral dos cantos. O exemplo seguinte mostra como a composição dos versos é mantida pelo ritmo, contratempos e síncopes dos instrumentos, também sentido no corpo. A dança e as insígnias emoldurantes de corpos dançantes nas duas tradições são elementos fundamentais para a constituição e análise que se processa a poética. Assim, mostraremos em outros exemplos como a tessitura corporal se inscreve poética dos cantos, revelando que na dinâmica das tradições orais a dança o resultado normal da audição poética” (ZUMTHOR, 2007, p. 33.), ou seja, a expressão do que o corpo escuta sentindo e a performance fala dançando.

Solo:

A festa da exposição
É uma festa populá
Por'isso eu vim cantá o coco
Eu vim o coco cantá
Canto coco e canto verso
Até o dia raiá

Coro:
Eu vim o coco cantá

Solo:
A festa da exposição
É uma festa populá
Por'isso eu vim cantá o coco
Eu vim o coco cantá
Canto coco e canto verso
Até o dia raiá

Coro: refrão

Solo:
Eu vim o coco cantá
Eu sô o coco cantano
Canto o coco e canto verso
Até o dia raiano

Coro: refrão

Solo:
A festa da exposição
É uma festa populá
Por'isso eu vim cantá o coco
Eu vim o coco cantá
Canto coco e canto verso
Até o dia raiá

Coro: refrão

Solo:
Eu vim o coco cantá
Eu sô o coco cantano
Canto o coco e canto verso
Até o dia raiano

Coro: refrão

Solo:
Olhe, veja pessoal
O que eu vô lhe dizê
É qu'eu vim cantá o coco
Não prá mim, mas prá você

Coro: refrão

Solo: Eu vim o coco cantá

Coro: refrão

Solo: iuuu!¹¹

¹¹ O registro deste canto foi realizado durante festa popular na cidade de Crato (CE) em 12 de jul. 2011.

Nesse exemplo, temos uma estrutura de interpolação idêntica ao proferir do solo/coro, estilo já demarcado no canto do candombe e característico da “música negra nas Américas” (TINHORÃO, 1972, p. 149-150). Apesar de possuírem uma quantidade de versos díspares, as duas expressões não apresentam, como é comum no sistema de transmissão oral, uma forma fixa que determina a quantidade de versos, mais recorrente na tradição poesia escrita. Assim, nós encontramos cantos longos e curtos tanto em uma expressão como na outra, lembrando que, mesmo com alguns cantos já fixos na memória dos grupos, ocorre nos seus repertórios a variação de versos ou até de estrofes inteiras. Outro artifício poético utilizado pelo cantador(a) dançante é a capacidade de munir o deslocamento dos versos de um canto para outro sem que haja perda, prejuízo rítmico ou desgaste na rima. Há casos em que a reestruturação de versos ou de estrofes completas de um canto exige do performer a capacidade de, no ato dançado, improvisar outros canto nos confirmando, a partir desse ato poético, que “a improvisação, constituindo outra faceta importante na música africana, vem a ser sem dúvida uma das sobrevivências mais fortes na música dos negros americanos” (MARTINS, 2002, p. 123-124).

No coco (canto) acima, temos uma amostra da marca do compósito instrumental na elaboração poética, que entrelaça nos versos o ritmo dançado, a voz coletiva que profere o canto e para quem este se dirige. “Tirada” a primeira pelo solo da mestra Maria da Santa, visualizamos o verso resposta do coro que servirá de base para o diálogo com a mestra. O refrão “eu vim o coco cantá” demarca uma concessão de tempo para que o solo improvise os versos seguintes, além de manter a cadência do canto dançado, ressoando um proceder poético, como se fosse “infinito”, de elaboração de versos em que as estrofes são paradas quando a mestra encerra seu improviso. Assim, temos reafirmados “dois traços básicos da musicalidade africana, a saber, a repetição e a improvisação” (SODRÉ, 1988, p. 131). O canto que estamos tratando foi “tirado” durante uma festa po na cidade de Crato. Ao usar esse evento como mote para o canto, o grupo rememora fatos outrora vivenciados quando o coco dançado era a força motriz para realizações cotidianas na comunidade. Essa propriedade de resgatar o que foi vivido pela memória inscrita no/pelo corpo tem na oralidade não apenas uma forma de transmissão, mas também “uma maneira de conceber a prática discursiva de uma cultura e de um pensamento” (DERIVE, 2010, p. 19) através da palavra cantada. Assim, Richard Schechner reforça nossa consideração a partir do que foi enunciado, na forma como o canto foi proferido e gestualmente esculpido pelos voleios da dança, ao afirmar que as performances:

são feitas de pedaços de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente das demais. Primeiramente, pedaços de comportamento podem ser recombinados em variações infinitas. Segundo, nenhum evento pode copiar, exatamente, um outro. Não apenas o comportamento em si mesmo – nuances de humor, inflexão vocal, linguagem corporal e etc, mas também o contexto e a ocasião propriamente ditos, tornam cada instância diferente. (SCHECHNER, 2003, p. 28)

Na primeira estrofe os dois primeiros versos aludem so o evento, porém, em quase todo o restante do canto, a voz coletiva representada na figura da mestra versa acerca da tradição do coco. Inicialmente, as coquistas assumem com qual propósito estão ali cantando, depois o que cantam, metaforicamente personalizando a própria tradição em suas vozes: “eu sô o coco cantano”, “suscitando figuras recorrentes de linguagem” (ZUMTHOR, 2010, p. 188) sustentadas pelo som dos instrumentos, da pisada sincopada da dança acompanhada pelas batidas de palmas. Em seguida, o mesmo coco que assume os sinônimos de tradição, de mulheres cantadoras e o ritmo que demarca o tempo “na batida do coco”, profere uma continuidade da tradição situada na conjugação do tempo verbal no gerúndio “até o dia *raiano*” reativando, naquele momento, experiências ancestrais desconhecidas pelo

público. Ao estar no gerúndio, o verbo semanticamente denota a ininterrupção da experiência que vem de antes em relação ao que agora acontece, mas que se reatualiza no instante da apresentação, se projetando no amanhã “até o dia raiá”. Essa dinamicidade de fatos e vivências grupais (re)ativadas na lírica dos cantares, tradicionalmente comprometida com a realidade dos grupos e comunidades, fulgura aspectos e formas poéticas transmitidas oralmente pelas pessoas mais velhas. Além disso, é no corpo que as de registro de saberes e conhecimentos são propagados. Leda Martins cunha um operador conceitual, *oralitura*, que define melhor o que estamos querendo concluir acerca do que se matiza pelo canto e pelo corpo. Segundo a autora, temos na *oralitura*:

a singular inscrição do registro oral que, como *littera*, letra, grafa o sujeito no território narratário e enunciativo de uma nação, imprimindo ainda, no neologismo, seu valor de *littura*, rasura da linguagem, alteração significativa, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas. (MARTINS, 1997, p. 21, grifos do original)

Assim, essa reiteração notificada no canto proferido em um evento distante da realidade do grupo em relação à sua própria comunidade, mas percebida por nós e propiciada pelas vivências de campo e depoimentos colhidos, é, através do canto responsorial e versos repetidos, uma forma de “reificar” o vivido (MARTINS, 1997, p. 64).

5. “Vô fazê minha despedida”

A forma de localização instrumental e da orquestra corporal nos espaços que abarcam e compõem as duas tradições – coco de roda e candombe – se move pela constante e precisa relação dialógica entre ambientes que provocam rotações corporais, simbólicas e filosóficas. A performance ritual de cada uma das expressões analisadas – considerando-as como poéticas orais que não se separam da dança – se processa por vocalidades em que corpo e voz emitem não somente cantos e movimentos, mas silêncios e paradas como significantes inscritos na memória da voz e corporeidade ancestral. Os instrumentos são uma representação vivificadora da voz do ritual. O capitão tem o poder de silenciar e dar novamente voz aos tambores, assim como o chacoalhar do ganzá marcado pelo ir e voltar frenético da mestra, indica o tempo cantado do grupo.

Entre os constructos civilizacionais de matriz africana no Brasil, muitos permaneceram como formas de resistência travestidas e com marcas reconfiguradas, outros foram efêmeros, mas ambos necessários para as culturas africanas transplantadas no país. Essas ligações e reconfigurações de novas culturas na dinâmica do contexto brasileiro incidem no que conhecemos como coco de roda e candombe, desvelando-se em tradições que sobreviveram como resistência aos típicos processos inter e intracultural, característicos de sociedades colonizadas. As práticas performáticas destas expressões nos revelam conhecimentos, saberes e memórias que recuperam signif corporais e cantos tradicionais em constante ressignificação. A poética que emana de cada uma das expressões incide em aspectos que revelam poeticamente parentescos inscritos na memória e pela memória. Os corpos e vozes atuam nos cantos dançados inscrevendo saberes, crenças, valores e cosmologias, configurando, portanto, enunciados que m ao som dos sistemas de vidas ancestralmente negras.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. 2. ed. Organização e notas de Oneyda Alavarenga. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

AYALA, Maria Ignez Novais. Os cocos: uma manifestação em três momentos do século XX. In: AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN (Editora UFRN), 2000. p. 21-40.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962.

CASTRO, Yeda Pessoa. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

DERIVE, Jean. Literarização da oralidade, oralização da literatura nas culturas africanas. Trad. Neide Freitas; Revisão da trad. Sônia Queiroz. In: DERIVE, Jean. *Oralidade, literarização e oralização da literatura*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010. p. 7-26. (Cadernos Viva Voz)

FINNEGAN, Ruth. O significado da literatura em culturas orais. Trad. Ana Elisa Ribeiro. In: FINNEGAN, Ruth. *Drum language and literature*. In: *Oral literature in Africa*. London and New York: Oxford University Press, 1970. p. 481-499.

LUCAS, Glauro. *Os sons do rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do rosário no Jatobá*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciella; ARBEX, Márcia (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: POSLIT/UFMG, 2002. p. 69-91.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Os tambores estão frios: herança cultural e sincretismo religioso no ritual de candombe*. Juiz de Fora/Belo Hor Funalfa Edições/ Mazza Edições, 2005.

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

SCHECHNER, Richard. O que é performance. Trad. Dandara. *Estudos da performance*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003. ano 11, n 12, p. 25-50.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular de índios, negros e mestiços*. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia, Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

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

Vídeos

ARAÚJO, Ridalvo Felix de (Dir.). *Na pisada do coco na batida do ganzá*. Crato: Projeto Verde Vida, 2010.

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

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

O coco – da senzala ao palco. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=sR3ntcSXZuY>>. Acesso em: 01 ago. 2011.