



Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música
Mestrado em Etnomusicologia

Na *brincadeira*, me perdi!:
Zambê e outras práticas musicais no ambiente familiar
de *seu* Geraldo Cosme, em Cabeceira – RN

Jaildo Gurgel da Costa

João Pessoa
Maio de 2011



Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música
Mestrado em Etnomusicologia

Na *brincadeira*, me perdi!:
Zambê e outras práticas musicais no ambiente familiar
de seu Geraldo Cosme, em Cabeceira – RN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração em Etnomusicologia.

Jaildo Gurgel da Costa

Orientador: Dr. Carlos Sandroni

João Pessoa
Maio de 2011

C837n Costa, Jaildo Gurgel da.

Na brincadeira, me perdi!: Zambê e outras práticas musicais no ambiente familiar de seu Geraldo Cosme, em Cabaceira-RN/ Jaildo Gurgel da Costa.- João Pessoa, 2011.
138f. : il.

Orientador: Carlos Sandroni

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA

1. Música. 2. Etnografia. 3. Práticas musicais. 4. Música Popular.
5. Coco de roda. 6. Zambê. 7. Tradição oral.

UFPB/BC

CDU: 78(043)



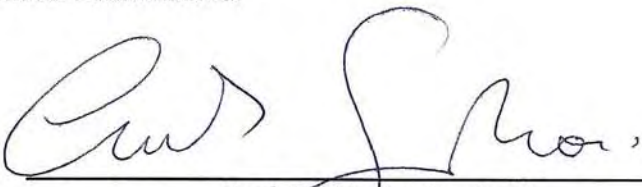
**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

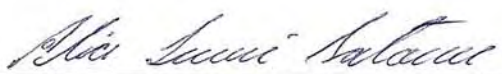
Título da Dissertação: **"Na brincadeira, me perdi !: Zambê e outras práticas musicais no ambiente familiar de seu Geraldo Cosme, em Cabeceira-RN"**

Mestrando: **Jaildo Gurgel da Costa**

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:



Prof. Dr. Carlos Sandroni
Orientador/UFPB



Prof.ª Dr.ª Alice Lumi Satomi
Membro/UFPB



Prof. Dr. Edmundo Marcelo Mendes Pereira
Membro/UFRN

João Pessoa, 19 de maio de 2011.

*Aos queridos, Tainá, Luí e Genézia Alencar,
e a Josemar Gurgel,
pelo incentivo, amor, carinho e companheirismo,
a mim, proporcionados.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente a *seu* Geraldo Cosme, e família, por terem me recebido com simplicidade e cordialidade, permitindo assim a minha convivência em vosso contexto, sempre que precisei, durante o processo investigativo desta pesquisa. Pessoas tão diferentes de mim e do meu cotidiano, que me proporcionaram amizade, confiança e revelaram-me muito de seus anseios e particularidades. Com isto, este trabalho tomou forma, do contrário não haveria pesquisa – de coração, obrigado! Sou imensamente grato a todos que fazem o PPGMUS/UFPB, especialmente à Dr. Luís Ricardo, que a cada instante me tratou com presteza, atenção e respeito, e aos colegas de turma, com quem dividi amizade e conhecimento. À professora Dra. Eurides Santos, pelos ensinamentos e apreço. À CAPES, que me concedeu uma bolsa de estudos durante um dos dois anos de curso. Ao professor, meu orientador, Dr. Carlos Sandroni, que com paciência e sabedoria orientou-me cuidadosamente, meu sincero OBRIGADO! Aos professores examinadores deste trabalho: Dra. Alice Lumi e Dr. Edmundo Pereira, a quem devo pelas conversas e dicas enriquecedoras. À professora Germanna Cunha, pelos valiosos preceitos. À Dr. Agostinho Lima pela orientação do meu estágio docência. À Derivaldo Santos, pela honesta amizade, incentivo, dicas e provocações enaltecidas. A Roderick Fonseca, companheiro de estrada e de bons papos; Aos amigos Ed Lincoln Freitas, Anderson Mariano e Paulo Marcelo (obrigado pelas análises das *poesias*), por retribuírem companheirismo, admiração e respeito. Ao velho amigo Renato Maia, pela mão solidária de sempre. Aos companheiros de música, e de trabalho, do IFPE – Campus Belo Jardim, em especial a Flávio Lima, pelas transcrições, e a Hudson Marques, pela cuidadosa revisão de português e ABNT. Aos amigos que a música e a vida me proporcionaram: Gilberto Cabral e Inês Latorraca (obrigado por tudo, queridões!); Manoca Barreto, incansável incentivador; Sérgio Groove; Ronaldo Freire; Ricardo Baya; Zé Fontes; Sami Tarik e Cleber Moreira. De modo muito especial, agradeço aos meus pais, *seu* Chico e *dona* Mimosa, que depositaram em mim confiança, carinho e sabedoria, e que da melhor maneira, me estimularam e proporcionaram educação. Ao querido irmão Josemar Gurgel, meu incentivador maior, que desde cedo percebeu em mim o perfil e a vontade acadêmica. Além do mais, foi sempre companheiro e cordial, nos momentos mais críticos por que passei – jamais esquecerei de ti, irmão! A minha linda, companheira e amorosa família, que esteve ao meu lado, sempre, nos mais diferentes momentos – de tudo que aprendi, vocês me ensinaram muito mais – OBRIGADO queridos LUÍ, TAINÁ e GENÉZIA, meus eternos Alencares!!!

RESUMO

O presente trabalho é resultante de uma investigação etnográfica sobre o zambê e demais práticas musicais existentes no ambiente familiar de *seu* Geraldo Cosme. O campo empírico situa-se na comunidade de Cabeceira, município de Tibau do Sul, no Rio Grande do Norte. Nesta cidade, os destaques econômicos são a carcinicultura, a produção açucareira e o turismo. No que se refere a expressões culturais, têm obtido destaque manifestações como o coco de roda e, sobretudo, o zambê – tipo de música e dança coletiva, com canto responsorial e acompanhamento percussivo, pertencente à tradição oral. Esta investigação tem por objetivo identificar, analisar e discutir os fazeres musicais, atuais, da família em questão. Para tanto, considera-se que a paisagem sonora local é tensionada por dois segmentos distintos, porém dialógicos: o da tradição oral e o da música popular, ambos organicamente interligados e amplamente comungados, quer seja em forma de veiculação, desses repertórios, nos aparelhos eletrônicos em geral ou através de performances musicais locais. O processo investigativo contemplou pesquisa bibliográfica e documental, pesquisa de campo, com ênfase na observação participante de diversas situações de performance, e abarcou também análises de fotografias, de registros de áudio e vídeo produzidos e vivenciados *in loco*, tanto quanto fora dele. Contudo, incluiu a análise da história oral como uma das principais ferramentas norteadoras desta pesquisa. Verificou-se, através das investigações, que nesta localidade existe um número expressivo e diverso de práticas musicais de cunho tradicional (a exemplo do zambê) e popular (gêneros midiaticizados em geral). Percebeu-se ainda que a dança do zambê atende basicamente à demanda externa, através de apresentações pagas, enquanto que a música popular é vivenciada internamente, voluntariamente, como forma de entretenimento. Diante de tantos gêneros musicais distintos, presentes e partilhados, num mesmo espaço, pelo mesmo público, músicos e momentos, conclui-se que as práticas sonoras em suas diferentes expressões, com usos e funções particularmente definidos, no contexto familiar em questão, são capazes de dialogar e apresentar especificidades de cada fazer musical.

Palavras-chave: Coco; Zambê; Tradição Oral; Música Popular; Espetacularização.

ABSTRACT

This paper presents the results from an ethnographic investigation about zambê and other musical practices present in *Sir Geraldo Cosme's* family. The empirical field is located in the community of Cabeceira, municipality of Tibau do Sul, in the state of Rio Grande do Norte. In this town, economy is based on shrimp, sugar production and tourism. On the cultural expressions area, manifestations like coco de roda and, mainly, zambê – kind of group music and dance, with responsorial singing and percussion accompaniment, originated from oral tradition – have been highlighted. This investigation aims to identify, analyze and discuss the nowadays musical practices of the family studied. For that, it is considered that the local sonorous scenery is tensioned by two different segments, however dialogical: oral tradition and popular music, both organically interlinked and broadly communed, whether the divulgation of the repertoires from electronics in general or through the local musical performances. The investigation process included bibliographical and documental research, field research, focusing on participant observation of several performances situations, and also covered analysis of photos, audio and video produced and lived on spot, as well as outside there. However, it includes the analysis of oral history as one of the main tools to guide this research. It was verified, through investigations, that in that place there is a significant and diverse number of traditional (such as zambê) and popular (genres produced by media) musical practices. It was also noticed that zambê dance attends basically to external demand, through paid presentations, while popular music is lived internally, voluntarily, as a way of entertainment. Before so many different musical genres present and shared in the same space, by the same public, musicians and moments, it was concluded that the sonorous practices in their different expressions, with uses and functions particularly defined, in the familiar context studied, are capable to dialogue and present specificities of each musical practice.

Keywords: Coco; Zambê; Oral Tradition; Popular Music; Espetacularization.

LISTA DE FIGURAS

Capítulo 1

1. Localização de Tibau do Sul no RN e no Brasil	15
2. Vias de acesso a Tibau do Sul.....	16
3. Placa de indicação do distrito de Cabeceira.....	18
4. Imagem dos viveiros de camarão no entorno da lagoa de Guaraíras.....	26
5. Por do sol sobre a lagoa de Guaraíras	27
6. Entorno da casa de <i>seu</i> Geraldo Cosme e família.....	37
7. <i>Seu</i> Geraldo Cosme.....	39

Capítulo 2

8. Bordão em graus conjuntos descendentes.....	55
9. Ritmos e frases do bumbo do coco de roda	59

Capítulo 3

10. Motivo rítmico inicial do tambor <i>zambê</i>	68
Tabela 1- Ordem de entrada de elementos do <i>zambê</i>	68
11. Lenha para fogueira de aquecer os tambores do <i>zambê</i>	76
12. Djalma Cosme, tocador de <i>lata</i>	80
13. Instrumentos <i>zambê</i> , <i>lata</i> e <i>chama</i> , do grupo de <i>zambê</i> de <i>seu</i> Geraldo	82
14. Instrumento <i>zambê</i>	84
15. Parte superior e inferior do instrumento <i>zambê</i>	85
16. Instrumento <i>chama</i>	87
17. Parte inferior do instrumento <i>chama</i>	88
18. Instrumentos <i>lata</i> e baquetas.....	89
19. Ritmos da <i>lata</i>	94
20. Ritmos da <i>chama</i>	94
21. Ritmos do tambor <i>zambê</i>	95
22. Frases rítmicas do tambor <i>zambê</i>	96
23. Ritmos das <i>palmas</i>	97
24. Padrão das <i>Palmas</i> do respondente <i>Tintin</i>	97
25. Trecho do coco “Boa noite que Deus deu”	105

26. Trecho do coco “Ô Helena”	105
27. Melodia do coco “Boa noite que Deus deu”	109
28. Melodia do coco “Boa noite que Deus deu”, bi-modal	109
29. Academia no quintal da casa de <i>Miã</i> o (Damião)	121

LISTA DE ANEXOS

1. Transcrição da música “Filho natural desta terra”	132
2. Transcrição da música “Nasci na pulênga”	134
3. Texto literário (letra) do coco de zambê “Ô Helena”	136
4. <i>DVD-ROM</i> (fotos; áudios e vídeos: zambê, <i>poesias</i> e <i>serestas</i>).....	138

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – DESCREVENDO O UNIVERSO DA PESQUISA	15
1.1 O município de Tibau do Sul	15
1.1.1 O distrito de Cabeceira	17
1.2 A escolha do tema e os procedimentos metodológicos.....	28
1.3 A família de seu Geraldo Cosme	36
CAPÍTULO 2 – O ZAMBÊ E OUTRAS PRÁTICAS MUSICAIS	42
2.1 Literatura prévia sobre o coco de zambê	42
2.1.1 Zambê; coco e coco de zambê	47
2.1.2 Pau furado	49
2.2 Práticas musicais em Cabeceira na atualidade	50
2.2.1 A seresta	53
2.2.2 A poesia	54
2.2.3 O coco de roda	56
2.2.4 O zambê	59
CAPÍTULO 3 – OBSERVANDO A BRINCADEIRA	67
3.1 Descrevendo a brincadeira	67
3.1.1 Lugares.....	68
3.1.2 Hora da brincadeira	72
3.1.3 Tempo de duração da brincadeira	73
3.2 Processos de performance	74
3.2.1 Aquecendo os tambores	74
3.2.2 A roupa.....	77
3.2.3 A bebida alcoólica.....	78
3.3 Os tocadores e suas funções	79

3.4 Os instrumentos musicais.....	80
3.4.1 Processos de fabricação	82
3.4.2 Desempenho dos instrumentos musicais	89
3.5 O ritmo.....	92
3.6 Afinação dos tambores	98
3.7 Canto; repertório, autoria, texto, estrutura modal.....	100
3.8 Aspectos da dança.....	110
 CONCLUSÃO.....	 124
 REFERÊNCIAS	 126
 ANEXOS	 132

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, debruçei-me a estudar as práticas musicais da família de *seu*¹ Geraldo Cosme, residente no distrito de Cabeceira, em Tibau do Sul, no Rio Grande do Norte, nordeste do Brasil. Entre os anos de 2009 e 2011, inseri-me etnograficamente no ambiente de investigação, com o seguinte tema de pesquisa: a performance musical do zambê. Um tipo de *brincadeira* da tradição oral que inclui música e dança, existente no respectivo contexto.

Sem, em princípio, ter maiores preocupações quanto à definição dos “motes” norteadores de minha investigação, optei por descobrir empiricamente quais seriam realmente os elementos fundamentais que iriam guiar-me; qual o problema de pesquisa e quais os pressupostos teóricos que me seriam úteis. Até então, era-me familiar, apenas, a informação de que se tratava de uma importante família “tradicional”, a qual tinha como ícone a resistência e a manutenção de uma prática musical peculiar no âmbito da tradição oral, no estado do RN – o zambê. Em campo, deparei-me com um abundante universo sonoro, sobremaneira de “música popular”², sendo tocadas, eletronicamente, através dos aparelhos sonoros ou sob a forma de práticas musicais, em detrimento de fenômenos da cultura popular (e do zambê), que somente aos poucos, e timidamente, foram sendo revelados.

Não tardiamente, surge então a pergunta central desta investigação: Quais as práticas musicais presentes no ambiente familiar de *seu* Geraldo Cosme? Além dessa questão, interessou-me saber também em que momento acontece tais fazeres, de que maneira se inter-relacionam e qual a importância de cada um deles para as próprias pessoas envolvidas no evento³ musical.

Estudos da etnomusicologia, da antropologia e de outras áreas afins, foram centrais durante todo processo investigativo. Apropriei-me sobremaneira de temas etnomusicológicos pensados numa linha mais “humanística” (ARAÚJO, 1999), por assim dizer, nas palavras de Titon (1991; 1994), que focam nas “pessoas fazendo música”. Autores como Nettl (1997; 2001; 2005) e Seeger (1988), que têm discutido sistematicamente performances musicais de diferentes contextos, foram-me benéficos à medida que necessitei ponderar o caráter poli musical e multi-instrumental das pessoas e do ambiente musical ao qual elas pertencem. A

¹ Sempre que a palavra “*seu*” indicar corruptela de senhor, aparecerá em itálico, para diferir do pronome possessivo “seu”.

² Definimo-la aqui como música “comercial”, “midiática”, “de consumo”, ou “de massa” (ver DE SURMONT, 2008; MIDDLETON, 1990).

³ De acordo com Behágue (2004), a palavra “evento” designa performance musical, vista enquanto processo, a qual une elementos sonoros a outros não musicais, conforme veremos no tópico 2.2.4.1.

antropologia cultural foi bastante contributiva a este trabalho, principalmente quando questões como identidade, indústria cultural, globalização, entre outros temas, vieram à tona e necessitaram ser mais bem entendidos e discutidos. A antropologia, segundo Geertz, lança olhar sobre contextos culturais de maneira interpretativa. Quando esse autor afirma, “agora somos todos nativos” (GEERTZ, 1998, p. 30), indica que há um caminho de mão dupla, necessário, em termos interpretativos da cultura, que decorre da interação cultural. Sendo assim, segundo o autor, é “ver-nos como os outros nos veem” (GEERTZ, 1998, p. 30). Considera-se que o olhar interpretativo sobre o contexto aqui investigado foi a maneira pela qual se tornou possível abordar e discutir o fenômeno em questão.

O presente trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro deles vem situar a família de *seu* Geraldo Cosme. Contextualiza-a geograficamente, fornece os indicadores econômicos e socioculturais do município de Tibau do Sul, no qual a família pesquisada se insere. Neste tópico, o tema de pesquisa é discutido, ao passo que os procedimentos metodológicos são também apresentados. Detalhes da inserção no campo empírico são evidenciados e, por fim, a família de Geraldo Cosme é apresentada. As pessoas e as atividades profissionais e de entretenimento são igualmente dimensionadas. Peculiaridades como costumes, entre outras características que configuram a estrutura familiar em questão, são, não somente aqui, mas ao longo do texto, discutidas.

O segundo capítulo revela as práticas musicais atuais do respectivo contexto. Através de uma revisão de literatura prévia sobre o fenômeno zambê, foi possível situá-lo historicamente e dimensionar espaços, momentos e pessoas as quais participam dos processos musicais. Outras práticas sonoras, verificadas no atual contexto de investigação, foram analisadas e descritas, muito embora sucintamente. Para finalizar este capítulo, é apresentada uma conceituação (categoria local) de *brincadeira*, de zambê e performance musical, sendo este último termo definido sob os parâmetros da etnomusicologia.

O terceiro capítulo apresenta uma descrição e análise pormenorizada dos elementos constitutivos da performance musical do zambê. Discute os lugares de ocorrência (e fornece algumas de suas características) e os processos da performance. Mostra os instrumentos musicais e seus aspectos organológicos e os músicos participantes. Traz análise dos aspectos do canto e da dança.

Por fim, constata-se que as práticas musicais de *seu* Geraldo Cosme são muitas e servem a diferentes propósitos. Conforme veremos, ao longo do texto, alguns fenômenos musicais servem ao consumo e ao entretenimento interno, outros são direcionados e atendem a uma, embora ínfima, demanda externa e do entretenimento pago. Conclui-se que todas as

etapas deste trabalho foram determinantes para que se tivesse uma análise contextual e detalhada dos fenômenos musicais presentes no respectivo ambiente familiar em questão.

CAPÍTULO 1

DESCREVENDO O UNIVERSO DA PESQUISA

1.1. O município de Tibau do Sul

Tibau do Sul é um município situado no litoral sul do Rio Grande do Norte, distante cerca de 80 km da capital estadual, Natal. A oeste, Tibau faz divisa com a cidade de Goianinha; ao norte, encontra-se com a lagoa de Guaraíras; ao leste, situa-se o oceano Atlântico e ao sul, extrema-se com os municípios de Vila Flor e Canguaretama. Tibau do Sul, que antes pertencera à cidade de Goianinha, ganha emancipação política a partir de 1963⁴. Ocupa uma área de 101,793 Km² e contabiliza um total de dez distritos. São eles: Umari, Piau, Bela Vista, Manimbu, Munim, Cabeceira, Pernambuquinho, Tibau do Sul (centro), Pipa e Sibaúma. De acordo com os dados do IBGE⁵, em 2010, a estimativa populacional desse município atinge a marca de 11.402 pessoas.



FIGURA 01 – Localização de Tibau do Sul no Rio Grande do Norte e no Brasil⁶.

⁴ De acordo com o decreto-lei estadual nº 2.863 de 03/04/1963; Data de instalação: 13 de abril de 1963; Primeiro prefeito nomeado: Ulisses Galvão Tavares (GALVÃO, 2006, p. 330).

⁵ Dados obtidos no site oficial do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2010): <<http://www.ibge.gov.br/>>

⁶ Fonte ao Site: <<http://www.idema.rn.gov.br/>>

As principais vias de acesso à cidade de Tibau do Sul são: a rodovia RN 003, a partir da cidade de Goianinha; ou, seguindo pela orla desde a praia de Malembá, no sentido litoral sul do Estado, a travessia de barco/balsa sobre a Boca da Barra, aportando em Tibau do Sul (centro); por meio de balsa, sobre o Rio Catú, desde a Barra do Cunhaú, e permite-nos chegar ao distrito de Sibaúma. Sendo estas duas últimas rotas utilizadas sobremaneira pelos turistas que frequentam a região, particularmente, através dos passeios de *buggy*.



FIGURA 02 - Vias de acesso a Tibau do Sul⁷.

Dos dez distritos que compõem o município, sete deles margeiam a lagoa de Guarairas e os demais estão situados no litoral: Tibau do Sul (centro), Pipa e Sibaúma. Esses três últimos lugares, juntos, compõem o *segundo* destino turístico do RN⁸, após a cidade de Natal que é a mais frequentada por esses visitantes. Prestarei, a seguir, algumas informações adicionais a respeito das localidades que acabo de mencionar:

Tibau do Sul (centro) é uma praia, sede do município, onde fica localizado o poder público municipal. Conta com uma unidade mista de saúde (maternidade e pronto socorro), além de escolas, bancos, correios etc. É a porta de entrada do destino turístico municipal. Sendo o maior dos distritos, em termos populacionais, contabiliza mais de seis mil moradores.

⁷ Mapa disponível em: <<http://www.der.rn.gov.br/imagens/Mapa%20Novo%20do%20RN.pdf>> Acesso em: 28/08/2010.

⁸ Depoimento oral realizado por Carlos Gomes, secretário adjunto de turismo do município de Tibau do Sul, no seu gabinete, dia 27 de abril de 2010.

A praia de Pipa está entre os mais importantes cartões postais do Estado, tem notoriedade internacional e é frequentada por pessoas de diversas partes do mundo. A preocupação e a decorrente implantação de uma estrutura voltada para atender à demanda turística, ver modificar, a cada dia, os costumes e a paisagem do lugar. O secretário adjunto de turismo do município, Carlos Gomes, é quem nos informa:

Como já mencionei, estamos melhorando a estrutura de apoio. A estrutura dos hotéis e pousadas é muito boa, contudo eles precisam de clientes, para pagarem suas contas. Acredito que vamos transformar o destino Tibau do Sul num destino de excelência, com bons e excelentes hotéis e pousadas, com estrutura de apoio: como sinalização adequada, mapas avançados, transporte de qualidade e vídeo monitoramento (CARLOS GOMES, 2010)⁹.

A praia de Sibaúma, derradeira delas no sentido sul do respectivo município, “é apresentada pelas agências de turismo como um lugar de paisagem natural exuberante, marcada por falésias, dunas, rios e extensos coqueirais” (LINS, 2009, p. 10). No entanto, sem que os visitantes percebam, ou deem atenção, esse lugar consiste de uma comunidade remanescente de quilombo marcada por disputas em torno dos direitos a terra, acrescenta Lins (2009).

1.1.1. O distrito de Cabeceira

1.1.1.1. Aspectos geográficos

O distrito de Cabeceira, que se espalha à margem da lagoa de Guaraíras, está situado na RN 003, distante cerca de quinze quilômetros do município de Goianinha e a três quilômetros de Tibau do Sul (centro). Essa localidade se encontra a aproximadamente 35 metros de altitude em relação ao nível do mar. Seus limites são a lagoa de Guaraíras ao noroeste; o distrito de Munim ao oeste; Pernambuquinho ao norte; uma pequena reserva de mata atlântica ao leste e as praias de Pipa e Sibaúma ao sul.

Na chegada ao povoado, encontramos uma placa de indicação do distrito. Nela está escrito uma sucinta etimologia do nome Cabeceira: “cabeceira de um rio, lugar de onde nascem suas águas”. Além desta explicação, consta também a informação de que aquele lugar consiste em uma Área de Preservação Ambiental¹⁰ (APA).

⁹ Entrevista concedida, via e-mail, dia 20 de junho de 2010.

¹⁰ De acordo com a Lei estadual nº 6950 de 20/08/1996.

Provavelmente, como ilustrou Hélió Galvão, “[...] do fato de estar a localidade sobre as cabeceiras de uma nascente” (GALVÃO, 2006, p. 339), o distrito é subdividido em duas partes: Cabeceira Alta ou Carcará (representando a parte mais alta) e Cabeceira (representando a parte mais baixa). O segundo caso demarca nosso campo empírico, por ser a comunidade onde reside a família de *seu*¹¹ Geraldo Cosme.



FIGURA 03 - Placa de indicação do distrito de Cabeceira.

Doze anos atrás, quando estive em Cabeceira pela primeira vez, a localidade não passava de um pequeno povoado onde residiam pessoas, em geral, de famílias que por gerações perduravam naqueles espaços: a família do finado José Cosme de Barros (pai de Geraldo Cosme); a família de Antônio Luís de Barros (pai de dona Iracema Barros, esposa de *seu* Geraldo Cosme); parentes de Zé Mamede (pai do escritor Hélió Galvão e avô de dona Iracema Barros); a família de João Gomes da Silva (João *Biquinha*¹²) e de seu irmão *seu* Conrado. Em geral, pessoas que se dedicaram à agricultura familiar, a pesca, a caça às aves e animais, entre outras atividades de subsistência.

Lembro-me que além da pequena quantidade de casas dispostas à margem da pista, existia um número, menor ainda, dessas residências distribuídas entre as árvores (dentre as quais destacaria algumas espécies da mata atlântica, além dos pés de mangueiras e dos

¹¹ No respectivo contexto onde reside ele atende pelo termo *seu* Geraldo Cosme, que é uma forma bastante familiar e costumeira de chamá-lo. No desenrolar deste trabalho, para amenizar o cansaço e a redundância da escrita, usarei outros modos para designá-lo, como: Geraldo, Geraldo Cosme, *seu* Geraldo, Mestre Geraldo ou Geraldo do zambê.

¹² João Gomes da Silva - foi o primeiro tocador de *Chama* do grupo de zambê de Geraldo Cosme.

coqueirais, colina acima e abaixo), sem pavimentação, sem saneamento básico ou qualquer ordenamento urbano. Portanto, era uma comunidade com características rurais.

Cabeceira, assim como outros distritos circunvizinhos, atualmente vive um momento crescente no tocante a negócios imobiliários, o que tem mudado significativamente sua “paisagem”. Com isso, muitos moradores precedentes estão vendendo ou já venderam suas terras, casas, para outrem.

A emigração vivida, em particular, por Tibau do Sul (centro) e pela praia de Pipa, nas últimas décadas, vem cedendo espaço para imigrantes mais abastados financeiramente advindos de outros contextos. Esse efeito tem conduzido as pessoas “do lugar” para outras localidades – lugares esses que estejam, ainda, em condições mais favoráveis a recebê-los. Essa “transferência” espacial vem contribuindo, e muito, para mudanças de ordem econômica e sociocultural nesses distritos e, por que não, no município como um todo.

A cada dia, pessoas de várias partes do mundo ancoram na região de Tibau do Sul, por curiosidade, em busca de aventura, sossego ou até mesmo almejando realização profissional e sucesso econômico. Estes protagonistas, sob total apoio e incentivo dos gestores municipais e estaduais, aquecem a economia local e transformam o lugar. *Neca*¹³ contou-me que “só tinha a gente por aqui. Chamavam-nos de raposa, agora olha aí... só tem casarões, com muro alto, gente de fora” (JOILSON COSME DE BARROS, 2010)¹⁴. Do mesmo modo, observa João *Biquinha*, ao dizer que “o meio de vida aqui mudou muito. Gente de fora, de longe vem morar aqui” (JOÃO BIQUINHA, 2010)¹⁵.

Cabeceira aparece, portanto, como um dos lugares, daquela região, dos mais procurados por populações migrantes, que estão deixando suas localidades e ali encontram o lugar “ideal”. Com a especulação no setor de imóveis, o metro quadrado de terra e/ou de área construída, bem como os preços de aluguéis de moradias, já não são dos mais atrativos, porém, torna-se uma “boa” opção, sobretudo, para aqueles que escolhem um lugar “tranquilo”, perto do trabalho, e que não seja o mais caro.

No entorno de Cabeceira, além da rodovia RN 003, existem várias ruas, dessas a maioria não é pavimentada e somente duas delas o são, as quais dão acesso à vila onde se estabelece a família de *seu* Geraldo Cosme. Uma delas se chama Rua José Cosme - uma homenagem ao pai do referido Geraldo. Observo ainda alguns condomínios de chalés postos a aluguéis, bem como percebo que imóveis de pequeno e médio porte vêm sendo construídos a

¹³ Joilson Cosme de Barros, nascido em 1979, é o filho mais novo de *seu* Geraldo. Teve paralisia infantil e não participa do zambê.

¹⁴ Depoimento oral realizado, na casa de seu pai, no dia 15/05/2010.

¹⁵ Depoimento oral realizado, em sua casa, no dia 14/09/2010.

cada dia, somando-se ao montante que compõe o atual cenário de edificações naquela comunidade.

De acordo com os dados fornecidos pela Secretaria de Saúde do Município, via agentes de saúde do Programa Saúde da Família (PSF), o distrito de Cabeceira tem hoje em torno de 1.760 pessoas, pertencentes a 440 famílias cadastradas nesse programa¹⁶. A localidade conta apenas com a escola municipal Joaquim Delvito que, por sua vez, atende unicamente ao ensino fundamental I (do ensino infantil ao quinto ano). Neste mesmo local, à noite, funciona o Programa Brasil Alfabetizado – curso, criado pelo MEC, voltado para a alfabetização de jovens, adultos e idosos fora da faixa etária escolar. Três dos filhos de *seu* Geraldo Cosme frequentam esse curso: Denilson Cosme da Silva; Damião Cosme de Barros e Josenilson Cosme de Barros.

1.1.1.2. Dados socioculturais e econômicos

O distrito de Cabeceira, cotidianamente, apresenta marcas de um “passado” tradicional e rural por um lado, ao passo que se mantém conectado e, em certa medida, estimulado ao consumo por outro. No momento presente, a comunidade vive transformações de diversas ordens, das quais aspectos socioculturais e econômicos são velozmente afetados. Porém, estabelecendo um viés frente à contemporaneidade, deparamo-nos com costumes “tradicionais”, os quais são parte da vida cotidiana do respectivo contexto, como por exemplo: o jogo do bicho, o fogão à lenha, o transporte de água potável a galão¹⁷, o caminhar descalço, a pé, a cavalo ou de bicicleta, a porta sem fechadura, o dormir ao relento, as *brincadeiras* em geral (musicais, ou não) etc.

As casas, envolta do ambiente familiar de *seu* Geraldo Cosme, ainda costumam permanecer entreabertas, mesmo quando as pessoas saem dessas e vão trabalhar ou passear etc. Hábito que aos poucos começa a ser mudado, pois ultimamente se verificam pequenas ondas de furtos na Comunidade: ouvi comentários e reclamações de pequenos roubos por lá. Em geral, são produtos de baixo valor comercial: como bicicletas, galinhas, cereais entre outros.

Na casa de dona Iracema Barros, somente há pouco tempo adquiriu-se uma geladeira. Até então, tomava-se água de pote; tem fogão a gás, porém, ela nunca o utiliza, no entanto, só

¹⁶ Informação concedida por Felipe de Oliveira Marinho, funcionário da secretaria de saúde do município de Tibau do Sul, via telefone, dia 30/08/2010.

¹⁷ Galão é um tipo de transporte, normalmente de água, que utiliza duas latas penduradas por cordas ou correntes a um varão (este cruza o ombro de quem o carrega).

cozinha no fogão à lenha, por temer explosões. A cozinha, na qual ela passa boa parte do dia, fazendo comida, é um pequeno espaço isolado da casa principal. Essa fora feito de taipa e chão de barro batido e configura-se como um importante lugar de sociabilidade, haja vista que em meio a tanta fumaça, produzida pela queima da lenha do fogão, as pessoas frequentam esse ambiente, para tomar café, conversar ou fazer suas refeições diárias, e dividem espaço com gatos, cachorros e galinhas (que não são poucos!). A família Cosme não expressa preocupação alguma com essa condição, ao contrário até cuidam em alimentar os animais e aves que os rodeiam.

A lenha utilizada para cozinhar é extraída da única reserva de mata atlântica existente no município de Tibau do Sul, que fica detrás (ao sul) de Cabeceira. A referida floresta está enquadrada como Área de Proteção Ambiental (APA) e por isso resiste ao tempo. Aos nativos, tanto quanto a outrem, resta tão somente aproveitar a madeira seca caída ao chão. Alguns dos filhos e netos de dona Iracema Barros, especialmente Djalma, são quem abastecem o fogão com lenha.

Assíduo jogador do bicho, Geraldo faz apostas quase todos os dias. Há pouco acertou o prêmio por três vezes consecutivas e, dias após, ganhou novamente, em torno de cento e oitenta reais de uma única vez. Segundo ele, deu para pagar as contas de água e luz do mês e ainda fazer uma feira. O cambista Pedro, a quem a comunidade credita seus palpites, é apontado por Geraldo Cosme como um exímio dançador de zambê. Por várias vezes, ele descreveu em detalhes a forma como o bicheiro dança. Em um desses momentos, pude tomar nota:

Aquilo é dançar zambê! [...] dançava pelo meio do mundo; se abaixa, gira o corpo para um lado e para o outro, levanta, joga a perna para o alto, cumprimenta o zambê, vai encontrar o companheiro, dar umbigada e sai da roda. Hoje em dia não brinca mais, não tem mais tempo! (GERALDO COSME, 2010)¹⁸.

Ainda é hábito comum entre os moradores, sobretudo aqueles de mais idade, de aparência superior aos trinta anos, cumprimentar as pessoas ao se cruzarem pelas ruas. Percebi que essa prática é pouco recorrente entre os mais jovens e entre os novos moradores (aqueles advindos de outros espaços).

Na localidade, não existe ciberespaços. Sequer percebi alguma casa com computador. No entanto, no ambiente familiar de *seu* Geraldo, ninguém demonstra interesse pelo mundo virtual. Soube através de Carlos Alberto, proprietário de um mercadinho local, que quando os

¹⁸ Depoimento oral registrado, em sua casa, no dia 25/08/2010.

adolescentes e jovens em geral querem ter acesso à internet vão às *lan houses* em Tibau do Sul (centro). Para isso, pegam carona nos ônibus que fazem o transporte escolar do município, ou então seguem de transporte opcional, que custa um real, até seus destinos.

Os sons eletrônicos das casas, em Cabeceira, quando ligados, são ouvidos em alto volume e normalmente reproduzidos o dia inteiro. Dentre os repertórios que se ouvem, há forte predominância de músicas midiáticas de sucesso, a incluir-se o gênero *gospel*. As emissoras preferidas são as estações de rádio FM (em particular, as de Natal). Outra incidência na paisagem sonora local são os CDs piratas, também, de música popular.

Nos finais de semana, bem como nos feriados, é bastante comum depararmos com grupos de pessoas reunidas, que se juntam na casa de um ou de outro para ouvir música popular, tomar bebida alcoólica e comer, durante horas ao longo do dia (por vezes, estendendo-se até a noite), em festa. Ao que parecem, manifestações musicais da tradição oral são bastante familiares às pessoas de Cabeceira, porém, não é verificável a prática dessas (enquanto hábito espontâneo¹⁹), presente no cotidiano do referido contexto.

O índice de alcoolismo é altíssimo em Cabeceira. É evidente que apenas uma pequena parcela dos que bebem chegou a estágios mais comprometedores, porém, muitos jovens estão em processo de alcoolismo, o que o número se eleva mais e mais. Em geral, as pessoas que percebi que bebem em excesso, na comunidade de Cabeceira, são indivíduos predominantemente da classe subalterna e sem perspectivas de melhorias de sobrevivência. São ex-pescadores, agricultores, pedreiros, entre outros trabalhadores que, sem exercer suas atividades profissionais (ou por fazerem-na em condições precárias), encontram-se inclinados ao consumo exagerado de bebida alcoólica e à ociosidade.

Indicadores mostram que a prostituição, tráfico e consumo de drogas ilícitas na praia de Pipa é, no momento presente, bastante elevado. Os próprios moradores do Município, tanto quanto alguns visitantes, denunciam o fato. O principal acesso à Pipa é a RN 003, portanto, as drogas ilícitas e o sexo pago cruzam caminho por Cabeceira. Se não por isso, mas é fato que aos poucos a participação dos moradores nesse processo é crescente, e tal proliferação começa a atingir também os distritos circunvizinhos pertencentes ao município de Tibau do Sul como um todo.

Carlos Alberto (2010), morador de Cabeceira, denuncia que os números da violência têm aumentado significativamente nos últimos meses, por causa do tráfico e do consumo de

¹⁹ Temos ciência do quanto esta palavra é problemática, sobretudo, do ponto de vista antropológico, por mostrar-se demasiada heterogênea. No entanto, o termo “espontâneo” é empregado aqui, não no sentido de indicar situações inesperadas ou arbitrárias, mas tão somente para contrapor a momentos de performances musicais programadas, articuladas, com o intuito de servir ou atender a alguém ou a um grupo específico de pessoas.

drogas. O informante ressalta que “a droga está acabando com Pipa! São assaltos, arrombamentos, acontecendo diariamente!” (CARLOS ALBERTO, 2010).²⁰ O que vem sendo amplamente consumido na região, inclusive pelas pessoas de baixa renda, é o craque. Há denúncias de que jovens e pescadores, entre outros, estão a cada dia se envolvendo mais no consumo de drogas.

Sendo a praia de Pipa considerada por muitos como um dos lugares mais cosmopolitas do Brasil, e onde se goza de uma “liberdade” inventada e fictícia, é de se esperar que seja farto também toda pluralidade de intenção e de fazeres, lícito ou ilícito. Apesar dos fatos, Carlos Alberto (2010) acredita que a prostituição, sobretudo a infantil, tem diminuído. Percebe que os jovens estão se ocupando cada vez mais com atividades profissionais, culturais, através de projetos sociais como o EDUCAPIPA²¹.

Em Cabeceira, raramente há festas com grupos musicais. Refiro-me a bandas de médio ou grande porte que, no entanto, chegam às cidades próximas, mas não exatamente até lá. Nesse ínterim, é verificável que habitualmente, em alguns dos pequenos bares locais, grupos de pessoas se reúnem para tocar seus instrumentos musicais e cantar, ainda que informalmente, pagodes, forró entre outras práticas musicais.

Anualmente, Carlos Alberto organiza, junto a amigos de sua localidade, o São João comunitário, que acontece nos dias santos das festas juninas. No evento, há apresentação de quadrilhas juninas locais, “tradicionais”, bem como apresentações de quadrilhas estilizadas de outros lugares da região. No repertório, além de música gravada, reproduzida eletronicamente, condizente com o período em festejo, pequenos grupos musicais, preferencialmente de forró, tocam ao vivo. Há grande mobilização e participação da população nesse evento. São crianças, jovens, pessoas de todas as idades que quebram suas rotinas e prestigiam a festa.

Além da pesca, é frequente ver pessoas indo ao mangue, pegar siri, caranguejos, ou seguindo até o mato em busca de frutas silvestres, encontradas na floresta. Outro costume bastante recorrente é o das pessoas irem tomar banho no mangue seco, localizado na lagoa de Guaraíras, ou no Galhardo, um pequeno rio nas proximidades de Cabeceira, no sentido sul. Moradores adjacentes frequentam-no para momentos de lazer. Em muitas das minhas idas a campo, as pessoas convidaram-me para ir a esses lugares. Promessa que, por falta de tempo hábil, ainda não foi cumprida.

²⁰ Depoimento oral registrado, em Cabeceira, dia 25/08/2010.

²¹ EDUCAPIPA - Entidade não lucrativa que tem por finalidade apoiar, promover e divulgar a cultura, a educação formal e não formal, as artes, os esportes e as comunicações no município de Tibau do Sul. Disponível em: <<http://www.pipaeventos.com/projetos/sociais.php>> Acesso em: 23/11/2010.

O futebol é uma prática esportiva bastante impregnada no cotidiano das pessoas de Cabeceira. Quase que diariamente, ao entardecer, jovens jogam bola no campo da localidade, próximo às casas da família Cosme. Os jogadores mantêm um time e participam de campeonatos existentes na região. Curiosamente, esse hábito não é observado entre os filhos de *seu* Geraldo. Ele e sua esposa, dona Iracema Barros, tem como programa preferido assistir aos programas de TV aberta, em especial às telenovelas. Veem a todas, diariamente, desde a da tarde até a da noite, às oito. Conforme Canclini (1997) observou, as interações comerciais das pessoas com a cidade e a recepção de informações através dos meios eletrônicos instalados em suas casas lhes conectam diariamente com as inovações globais. Uma das consequências apontadas é que as fronteiras, no caso, entre o rural e o urbano, entre o local e o global, estão cada vez mais borradas e difíceis de ser delimitadas.

A economia da cidade de Tibau do Sul é mantida por três segmentos básicos: o turismo, a carcinicultura e o cultivo da cana-de-açúcar. Todos esses ramos econômicos são considerados, pelos ambientalistas, potencialmente modificadores do meio ambiente.

O turismo representa, na atualidade, a principal atividade econômica do município. Como aponta Carlos Gomes, este setor “é efetivamente a economia primeira e quase única do município” (CARLOS GOMES, 2010)²². Há mais de vinte anos, o fluxo de visitação    região    crescente, haja vista que, segundo constata Cavalcanti Neto, “no início dos anos 1980, o Hotel ‘Marinas’, construído à margem da lagoa de Guaraíras, administrado pelo empresário Rogério Bivar Simonetti, tornou-se o marco do advento da atividade turística em *Tibau do Sul*” (CAVALCANTI NETO, 2004, p. 194). Muita gente da comunidade de Cabeceira    beneficiada por este segmento econômico. São síndicos, porteiros, jardineiros, recepcionistas de pousadas, vigias noturno, guias turísticos, *pizzaiolo*, entre outros profissionais, que residem naquele distrito. Fato que se deve à moradia mais barata e por ser um lugar menos agitado, em relação às praias do município.

A carcinicultura é um tipo de atividade econômica bastante intensa e envolve todo o entorno da lagoa de Guaraíras, desde as cidades de Georgino Avelino e Ar  s, no lado norte, até o município de Tibau do Sul, ao sul da lagoa. Em observação a imagens aéreas através do programa *Google Earth* pude perceber que mais de 60% da   rea²³ de manguezais pertencentes à Tibau do Sul foi transformada em viveiros²⁴ para criação de camarão. Ao todo, são mais de duzentas piscinas. Somente na área que pertence ao distrito de Cabeceira existe mais de trinta

²² Entrevista concedida, por e-mail, dia 20/06/2010.

²³ A   rea ocupada pelos carcinicultores, em 2008, foi de 426 hectares. Fonte: IBGE

²⁴ O mesmo que piscina, tanques (cativeiro) onde se cria camarão – carcinicultura.

delas. O ambientalista Mineiro (2010), ao discorrer sobre crimes ambientais ocorridos no estado do RN, nas últimas décadas, traz a seguinte denúncia:

Apesar de estarem protegidos pelo Decreto nº 750/93, os manguezais vêm sendo alvo de constantes devastações, motivadas pela poluição, corte da vegetação para fabricação de carvão vegetal e, agora, pela implementação da carcinicultura. [...] A cultura do camarão, enquanto atividade econômica, tem relevante importância para o desenvolvimento de nosso Estado e para o Brasil. [...] No entanto, é necessário que os produtores e criadores de camarão não precisem devastar mangues para instalar suas fazendas e criadouros (MINEIRO, 2010, p. 14 e 17)²⁵.

É pertinente acrescentar que não apenas o desmatamento, mas também os produtos químicos utilizados na despesca, a temperatura da água elevada e o alto grau de salinidade verificados nos viveiros depreciam o meio ambiente. O morador João *Biquinha* afirma que “a gente trabalhava fazendo os viveiros. Faz muito tempo que tem pescaria ai, tá...” (JOÃO BIQUEINHA, 2010)²⁶. Duas indagações importantes surgem a partir dessas informações: a) a atividade da pesca não representa nenhuma novidade para aquela comunidade, é um costume antigo; b) a situação econômica em que vivem seus moradores sugere (ou mais que isso, obriga-os), como medida de sobrevivência, a imparcialidade e a aceitação de qualquer trabalho/atividade remunerada, mesmo que esses sejam perigosos e gerem consequências drásticas ao meio ambiente no qual eles habitam.

Durante a minha empreitada de campo, pude constatar o quão escasso está a atividade da pesca naquela região. *Uzinho* e Antônio, que são pescadores profissionais e filhos de *seu* Geraldo Cosme, inúmeras vezes saíram para pescar e voltaram sem nada ou quase isso. Certa vez, Antônio e Eu, estávamos sentados sob a varanda da casa de seu pai e enquanto ele consertava uma tarrafa (rede de pesca) falou-me do prazer em pescar: “tendo peixe não preciso fazer outra coisa, com três quilos, que custa entre oito e nove reais cada, faço o dia. Desde criança gosto de pesca; eu tinha uma tarrafa pequena e acompanhava papai nas pescarias. [...] eu sei jogar a rede cara!” (ANTÔNIO COSME DE BARROS, 2010)²⁷.

Josivan, ex-dançarino do zambê de Geraldo Cosme, natural de Cabeceira, queixa-se ao perceber que “aqui tinha muito pássaro e peixe, mas os viveiros de camarão e a usina Estivas²⁸, com o desmatamento e o veneno, acabaram a biodiversidade, tudo tá escasso!”

²⁵ Para uma leitura mais detalhada sobre o assunto, confira o texto na íntegra. Disponível em: <<http://mineiro13666.com.br/media/uploads/publications/arq46be2cb169a5b.pdf>> Acesso em: 01/09/2010.

²⁶ Depoimento oral concedido, em sua casa, dia 14/09/2010.

²⁷ Depoimento oral concedido, na casa do seu pai, dia 19/06/2010.

²⁸ Indústria do setor açucareiro, instalada em Goianinha – RN.

(JOSIVAN GOMES DA SILVA, 2010)²⁹. A inibição nas atividades da pesca, na agricultura familiar, e em outros ofícios de subsistência, coloca a família Cosme num patamar de desigualdade econômica e social exorbitante.

Com base nas investigações dos fatos, podemos inferir que os próprios moradores participam no processo de edificação dos viveiros de camarão, cedendo mão de obra, ao passo que poucos têm emprego direto no setor. Em contrapartida, os efeitos decorrentes desse tipo de atividade têm intimidado e alterado a biodiversidade da região, e na mesma medida vem agravando a situação econômica e de sobrevivência de seus habitantes (ver FIGUEIREDO, ARAÚJO et al. 2006). Apesar desses dados, Santos (2010) adverte-nos que, “o homem que mora nas margens não vai ficar impune a essa destruição, vive com ela, participa dela, colabora (consciente ou não) com ela, mas também resiste. Cabe à ciência social, descobrir essas mediações, muitas vezes ocultas” (DERIBALDO SANTOS, 2010)³⁰.



FIGURA 04 – Imagem dos viveiros de camarão no entorno da lagoa de Guarairas³¹.

²⁹ Depoimento oral concedido, em sua pizzaria à margem da RN 003, em Cabeceira, dia 12/08/2010.

³⁰ Comentário prestado, através de e-mail, em 12/12/2010.

³¹ Imagem extraída a partir do programa *Google Earth* dia 07/07/2010.



FIGURA 05 – Pôr-do-sol sobre a lagoa de Guaraíras, de onde podemos observar alguns viveiros de camarão.

Lins (2009) assegura que a atividade da cana-de-açúcar é considerada a primeira economia do RN. Teve início nos fins do século XVII, na parte sudeste do Estado, região onde está localizado o vale do rio Cunhaú. Neste lugar, instalou-se o Engenho de Cunhaú - pioneiro nesse segmento, representou o maior deles e, também, o mais importante centro econômico da capitania do Rio Grande naquele período.

Hoje, apesar de o cultivo da cana-de-açúcar continuar em atividade de modo bastante intenso naquela região (mas que se estendeu para além dela), não ocupa posição de destaque no índice econômico do município de Tibau do Sul e, especificamente, no distrito de Cabeceira seu plantio é praticamente inexistente. Fato que se deve, entre outras razões, ao processo de industrialização do setor açucareiro e, conseqüentemente, ao monopólio proporcionado pela usina Estivas. Ao longo dos séculos e décadas passadas, os engenhos, onde se produzia açúcar preto, rapadura, mel, aguardente, entre outros derivados da cana-de-açúcar, foram se desestruturando, dando vez à produção de álcool e açúcar (branco), em larga escala, alcançado pelas grandes usinas.

Certa vez, *seu Conrado*³² enumerou três engenhos, que existiram entre as décadas de 1940 e 1950, em localidades próximas a Cabeceira: dois deles no distrito Piau (um de

³² Morador nativo de Cabeceira; irmão de João *Biquinha* e dono de um pequeno restaurante à margem da RN 003, naquele distrito. Depoimento oral concedido, em sua residência, em 2010.

propriedade de Miguel Mulicas, outro de Antônio Conrado) e um no distrito Sumaré (do proprietário Azaú Marinho). Produziam mel, rapadura e açúcar preto. *Seu* Geraldo Cosme³³, em outra ocasião, noticiou-me, também, de vários engenhos existentes na região de Tibau do Sul e adjacências, no mesmo período apontado pelo depoente anterior: um no Piau – fazia-se mel e açúcar; um no Sumaré (de Azaú Marinho); um em Paquetá (de nome Nossa Senhora de Nazaré); um em São José de Mipibu (de nome Cachaça olho d'água); um em Munim – produzia-se cachaça; um no Jucá - fabricava-se mel; e um em Catú (de propriedade do senhor Vivi) – especialista na produção de açúcar e mel. Os depoimentos prestados confirmam, portanto, a presença de vários engenhos em adjacências de Tibau do Sul, ainda em meados do século XX.

Não convém, no presente trabalho, elaborar um inventário dos engenhos de cana-de-açúcar existentes, ao longo dos séculos passados, em toda região do vale do Cunhaú, porém, encontramos na literatura (e conforme evidenciado nos relatos de moradores) a indicação de que a respectiva região hospedou grande parte da produção açucareira no RN, com início desde a época da Capitania do Rio Grande. Gilberto Freyre ressalta a importância dessa organização econômica e social, ao perceber que os

[...] engenhos de açúcar e casas-grandes, [...] com todos os seus defeitos de organização econômica ou social, foram a base menos precária da economia da sociedade e da cultura brasileiras do século XVI ao XIX; a principal condição para o desenvolvimento de característicos nacionais ou gerais no Brasil (FREYRE, 2003, p. 67)³⁴.

Dados do IBGE (2008) mostram que a área de plantio de cana-de-açúcar, no município de Tibau do Sul, foi de 1.748 hectares e o faturamento foi maior que três milhões de reais.

1.2. A escolha do tema e os procedimentos metodológicos

1.2.1. A escolha do tema

Minha opção em eleger a família de *seu* Geraldo Cosme e sua música como tema deste trabalho foi motivada, sobretudo, pela minha simpatia pela *brincadeira* do zambê (*a priori* pela música e dança). Com o tempo, minha curiosidade ampliou-se, suscitando

³³ Depoimento oral registrado, em campo, dia 28/07/2010.

³⁴ Em notas a Alberto Rangel, *Rumos e perspectivas*. Rio de Janeiro, 1914.

questionamentos que transcendiam os aspectos sonoros e corporais do zambê, e lancei-me a querer saber mais sobre as pessoas, o lugar e o dia-a-dia delas, bem como busquei investigar a presença de outras práticas musicais. Detalhes que não foram nem poderiam ser revelados através dos livros a que tive acesso, que verbalizam sobre zambê.

Refletindo sobre o “caráter dinâmico das tradições” (ver BORNHEIM, 1997), eu não poderia crer que as informações resultantes das etnografias construídas, por exemplo, por Mário de Andrade no fim dos anos 1920 e por Hélio Galvão a partir de meados do século XX, no que tange ao zambê, fossem condizentes com a prática atual dessa *brincadeira*, muito menos pudessem abarcar tantos outros repertórios atualmente partilhados no contexto de Cabeceira e, particularmente, da família de *seu* Geraldo Cosme. Conforme veremos ao longo deste texto, o espaço, o tempo e a intenção de se fazer esta música já é outro.

Meu primeiro contato com o Grupo de Zambê de *seu* Geraldo Cosme se deu nos idos dos anos noventa, na ocasião em que participaram de uma das edições da “Mostra de Cultura Popular do Rio Grande do Norte”, no teatro Alberto Maranhão, em Natal. Desde então, e sempre que possível, acompanhei-os de longe, apenas como um observador. Agora me foi oportunizado estudá-los sistematicamente, privilegiando não apenas o zambê, mas vários outros tipos musicais existentes no ambiente familiar em questão.

Ao realizar análise comparativa de diversos aspectos da performance do zambê entre grupos de pessoas, de lugares e épocas distintos, surgiu uma série de indagações. Esta investigação foi necessária para entendermos que cada grupo atende a propósitos substancialmente distintos e, portanto, contextuais.

Este estudo é tencionado a indagar tanto mudanças estruturais musicais, organizacionais e comportamentais, em torno do zambê, quanto se propõe a revelar a existência de outros fazeres sonoros. Buscaremos entender em que momento essas práticas musicais aparecem, qual o indicativo de contiguidade, e a que elas se destinam, melhor dizendo, quais os seus *usos e funções* (MERRIAM, 1964).

1.2.2. Instrumentos de coleta, organização e análise de dados

Foram vários os instrumentos de coleta, organização e análise de dados utilizados no desenrolar desta pesquisa. Em geral, todos os métodos utilizados atenderam de modo satisfatório ao propósito da investigação. A seguir, apresentarei os instrumentos utilizados em cada uma das fases;

1.2.2.1. Pesquisa bibliográfica

Esta etapa, que norteia todo o processo investigativo e apoia o pesquisador na consolidação do trabalho escrito, é de tamanha importância. Portanto, a partir de uma investigação minuciosa em estudos diversos os quais configuraram o referencial teórico deste trabalho e deram suporte à interpretação do fenômeno pesquisado, pude perceber o quanto o etnomusicólogo necessita de diálogo com estudos e áreas distintas, e desse modo, ser capaz de entender os fenômenos musicais e dar a esses um sentido plural.

Alguns autores foram definidos previamente, ao passo que tantos outros se tornaram essenciais à medida que a investigação avançava em campo, e também durante o processo de escrita. Assuntos ligados à etnomusicologia, à antropologia, à educação, entre outros; além de estudos do folclore e de temas como meio-ambiente e ecologia, contribuíram especialmente para a realização deste trabalho.

1.2.2.2. Pesquisa documental

Foi considerada ínfima, porém, de extrema importância, neste estudo. Primeiro porque praticamente tudo que diz respeito à história do zambê, internamente, ocorre via a transmissão oral. Portanto, tive acesso basicamente a um arquivo audiovisual do coco de roda e do zambê, pertencente à família, e a outro pequeno acervo da fotógrafa e educadora Candinha Bezerra (fotos e vídeos), os quais foram essenciais para identificar diversos aspectos das referidas práticas musicais. É importante ressaltar que, no tocante à música popular, nenhum registro foi encontrado.

1.2.2.3. Entrevistas

Foram realizadas entrevistas semiestruturadas e não estruturadas com membros da família de *seu* Geraldo Cosme e demais participantes do grupo de zambê. Além desses, amigos da família, ex-integrantes do zambê, alguns moradores vizinhos da família Cosme, funcionários públicos locais, pesquisadores, além de músicos de outros contextos, configuraram o escopo desta etapa investigativa.

As entrevistas foram realizadas espaçadamente durante todo o período de pesquisa de campo, entre os meses de novembro de 2009 a março de 2011. Nesse tempo, foram coletados depoimentos e informações que possibilitaram revelar ou dar indícios de aspectos diversos

relacionados à família Cosme e às práticas musicais vivenciadas por ela. Atributos de ordem histórica (recentes), do significado, bem como dos usos e funções de cada fazer musical evidenciado pela referida família foram contemplados.

1.2.2.4. Observação participante

A partir de minha inserção em campo, realizei longo período de observação participante. Majoritariamente, os membros que participam das práticas musicais no ambiente familiar de *seu* Geraldo são facilmente encontrados, diariamente, na respectiva localidade. Esse fato contribuiu em tanto no processo de observação.

Esta etapa investigativa contemplou diversos encontros musicais locais, mais uma apresentação do zambê em Natal. Somados a esses dados, aspectos da vida cotidiana foram abundantemente observados e documentados durante todo o processo de inserção em campo. Para tanto, utilizei dois diários de campo, nos quais fiz anotações das diversas situações investigadas, como notas decorrentes de observações cotidianas e das entrevistas, etc.

- Registros fotográficos,

Com o intuito de revelar aspectos gerais e específicos desta manifestação musical, como gestos corporais, figurinos, cenários, aspectos organológicos e da técnica de execução instrumental etc. Estes registros configuram um importante instrumento que veio a ilustrar aspectos visuais do trabalho de pesquisa em geral, como a dissertação.

Para os registros, utilizarei uma câmera digital, Nikon D 5000, que me possibilitou fazer os registros em alta resolução.

- Gravações em áudio,

Permitiram-me o registro das entrevistas e de momentos de práticas musicais da família Cosme em diversos tipos de ambientes. Os registros em áudio foram essenciais no processo de análise dos dados em geral, e contribuíram para a transcrição gráfica e análise dos elementos musicais tais como: forma musical, ritmo, melodia, texto e canto, entre outros aspectos. Para assegurar a qualidade

dos registros sonoros, foi utilizado o gravador digital portátil Zoom H4n, que me ofereceu boa resolução de áudio (96khz).

- Gravações em vídeo,

Valoriza particularidades não somente da prática musical, mas de todo o processo verificável num processo de performance (visto enquanto evento musical). A gravação em vídeo, embora tenha sido pouco explorada por mim, foi fundamental no processo de análise, sobretudo, por mostrar em detalhes sutilezas e outras realidades que o registro fotográfico e auditivo sozinhos, não revelaria. Utilizei uma câmera fotográfica Nikon D5000 para realizar os registros.

1.2.2.5. Organização e análise dos dados

- A interpretação e análise dos dados

Foram respaldadas pelo referencial teórico, com base nas pesquisas bibliográficas e documentais, auxiliando tanto o entendimento focado no objeto de estudo, quanto à contextualização de tal objeto no âmbito da etnomusicologia.

- Escolha de fotos,

As fotografias selecionadas foram úteis para ilustrar o texto final desta dissertação. Tais registros contribuíram para revelar aspectos da organologia, do ambiente, bem como do figurino e da dança. As fotos serão utilizadas também nos demais trabalhos, os quais venham a ser apresentados em encontros e/ou publicações científicas.

- *Backup* e edição das gravações de áudio e de vídeo,

Contribuíram na identificação e seleção dos registros essenciais para o processo de análise.

- Transcrições dos registros textuais,

Obtidos através da observação participante, dos relatos e entrevistas, auxiliaram-me na análise do discurso. Método que nos permitiu contextualizar, comparar e compreender, os dados empíricos e suas variantes, recolhidos no respectivo contexto.

A partir dos registros de áudio, vídeo e da observação participante, foram feitos **registros gráficos (transcrição musical)** do ritmo do zambê, do coco de roda, de trechos musicais (de cocos) e de duas músicas (completas) do gênero *poesia*.

1.2.3. Inserção no campo

No mês de novembro do ano de 2009, após ter elaborado a metodologia de trabalho e ter definido as estratégias básicas de entrada, de observação, e de coleta dos dados, me lancei ao campo.

Nunca fui um seguidor assíduo da *brincadeira* do zambê, nem era amigo próximo de seu Geraldo Cosme e/ou da sua família, mas independente disso, quando cheguei à Cabeceira, ao me apresentar, fui bem recebido por todos. Em nota tomada no meu diário de campo, revelo minhas primeiras impressões no contexto daquela localidade:

Hoje tive a sensação de que começo a ser “bem visto” pelas pessoas da Comunidade. Ainda não conheço muita gente por aqui, porém, todos me cumprimentam. Estão mais falantes e a cada despedida minha perguntam-me quando volto. Também me convidam para dormir, me prometem feijão, quando da colheita etc. (COSTA, 2010a)³⁵.

Já transitei em vários ambientes, dos mais distintos, atuando como músico profissional ou “apenas” viajando mundo a fora; convivi, dividi e somei experiências com pessoas e lugares diversos. Nota-se que em alguns contextos você se identifica rapidamente, noutros a dificuldade de entendimento e interação são evidentes. Porém, em cada novo espaço, uma nova experiência se inicia. Cada qual apresentando as particularidades de um novo desafio. De acordo com Antony Seeger (1980, p. 25), “todo pesquisador tem, sem dúvida, em virtude

³⁵ Nota extraída do meu diário de campo, datada de 23 de abril de 2010. Esse dia marcou a minha 4ª estada em campo.

de sua individualidade, uma diferente abordagem de seu objeto, e um estilo próprio de trabalho, que são aspectos ditados muitas vezes por circunstâncias particulares”.

O presente trabalho, tendo em vista os objetivos e a metodologia traçada para atingi-los, tem como principais desafios um campo empírico “novo”, diferenciado enquanto organização familiar, marcado por implicações comportamentais (individuais e coletivas), pelo abundante uso de categorias (verbais) locais e pela maneira personificada de articular foneticamente as palavras. Esses são alguns pontos pertinentes que nos instiga ao passo que torna a experiência de pesquisa única.

Preocupado em minimizar o estranhamento mútuo, em campo, decorrente da minha inserção no ambiente deles, num primeiro momento me desprovi de qualquer equipamento eletrônico de registro e levava comigo apenas lápis e papel. Em uma de nossas primeiras conversas, *seu* Geraldo Cosme logo me recomendou dizendo que “da próxima vez tu traz gravador e máquina de foto para você poder gravar” (GERALDO COSME, 2009). Mas falei a ele que não tinha pressa em registrar nada, e somente aos poucos é que fui fazendo gravações de áudio, utilizando câmera fotográfica, bem como realizando diversos outros tipos de registros de variadas ordens.

Ao estabelecer o contato e anunciar o propósito da pesquisa, *seu* Geraldo Cosme foi simpático e se mostrou aberto a colaborar comigo. Acostumado com a visita frequente de pessoas vindas de lugares dos mais distintos, que chegam à comunidade de Cabeceira interessadas em saber da prática do zambê, Geraldo demonstra ter discurso preparado. Foi assim comigo, naquele nosso primeiro contato ele já lançou várias informações pertinentes relacionadas ao fenômeno: de bate pronto, tratou de negar a influência africana na dança do zambê e denunciou-me que já perdeu³⁶ uns poucos de zambê em Natal. Inegavelmente, este gênero de música e dança é, aos olhos do *outsider*, o diferente, o exótico, e que carece de investigação e preservação. A propósito, até onde eu consegui investigar, as pessoas só vão até lá à procura dessa prática musical.

O período de minha pesquisa de campo foi de pouco mais de um ano, entre os meses de novembro de 2009 e março de 2011. De início, fiz visitas esporádicas e não me apressei em registrar nenhuma informação, gráfica ou áudio-visualmente. Aos poucos, fui intensificando as idas a campo, passando a frequentá-lo quinzenalmente. Depois de mais um pequeno período de adaptações e conquistas passei a ir à Cabeceira semanalmente. Após alguns convites, e insistências, por parte de membros da família de *seu* Geraldo, para dormir

³⁶ Perder um zambê é ajustar uma *brincadeira*, uma apresentação, e não receber o pagamento que fora previamente acertado.

por lá, aceitei e a partir daí estreitamos ainda mais nossa amizade e confiança - Por vezes, permaneci durante três dias seguidos na respectiva localidade. Isso contribuiu intensa e positivamente com o processo de pesquisa, tornando-o fluido e satisfatório.

Em minha empreitada, como pesquisador de campo, pude perceber o quanto é instigante, e desafiador, o contato e o engajamento com o novo universo cultural o qual se propõe investigar. Comportamentos e conceitos entrecruzam-se numa cadeia que carece de subjetividade e interpretação de nossa parte. Esses códigos, uma vez identificados, são capazes de dimensionar e caracterizar os fenômenos musicais que almejamos verificar. Helen Myers (1992, p. 21), ao afirmar que o lado humano da etnomusicologia é revelado no campo, anuncia que a disciplina é dinâmica e que nossa pesquisa sempre sofrerá adequações, adaptações, estas que só saberemos medi-las, tanto quanto conduzi-las quando do contato com as pessoas e com a respectiva interação cultural, *in loco*. Isso eu pude constatar! Por várias vezes me surpreendi com os desafios e as revelações de campo. São detalhes, alguns dos quais muito sutis, que na medida em que vão sendo evidenciados, nos ensinam que essas peculiaridades é que personalizam o lugar, as pessoas e seus fazeres.

Como o objetivo da minha pesquisa seria, em princípio, investigar aspectos da performance musical do zambê de *seu* Geraldo Cosme, esperava chegar ao campo e encontrar pessoas entusiasmadas, comprometidas, envolvidas rotineiramente com essa *brincadeira*. No entanto, não demorou muito e comecei a perceber que hoje o zambê não é um tipo de prática musical corriqueira, nem acontece com tanta frequência, quer seja naquela comunidade ou fora dela. Por lá, não se costuma falar muito de zambê. Isso não quer dizer que as pessoas não saibam do que se trata, muito pelo contrário. Acontece que elas estão envolvidas com outros afazeres, corriqueiros e de entretenimento, e a *brincadeira*, contrariando o discurso de *outrem*, volta-se à espetacularização e às práticas comerciais.

Aos poucos, e de maneira surpreendente, fui percebendo a existência de outros fenômenos musicais (orais ou midiáticos), além do zambê, no universo familiar de *seu* Geraldo. Portanto, estudar o zambê isoladamente, tratando-o como um gênero específico ou hegemônico, negligenciaria a hipótese de serem reveladas outras habilidades e práticas musicais, e inclusive bloquearia a possibilidade de percebermos que há um cruzamento e uma hibridização entre tipos musicais distintos, os quais se fazem presentes no contexto de Cabeceira.

O discurso intelectual tem se mostrado pouco rigoroso com relação às práticas musicais da comunidade de Cabeceira. Percebe-se que falta um diálogo que se afine com a realidade e com os interesses das pessoas em questão. As instituições culturais do RN

propalam o zambê como a manifestação mais importante da região de Tibau do Sul, senão do Estado, e muitas vezes nos deixa a imaginar que esta música seria única, ou ao menos um ícone naquele lugar. É tentador creditar a essas pessoas a ideia de que elas são importantes, sobretudo do ponto de vista histórico, quando o assunto é a cultura popular tradicional do RN. Não é para menos, pois, Mário de Andrade prestou referência ao zambê descrevendo uma *brincadeira*, que ele presenciou, quando esteve em visita àquela região, nos fins dos anos 1920; Hélio Galvão oportunizou atenção especial a esse fenômeno musical dedicando-lhes algumas de suas “Cartas da praia”³⁷; Mais recentemente, o produtor cultural Dácio Galvão apostou todas as cartas possíveis na divulgação e manutenção do zambê, o que tornou a música/dança do grupo de *seu* Geraldo Cosme bem cotada, proporcionando a esse, momentos áureos nos fins do século XX e começo do século XXI. Observo que nas últimas décadas nenhuma outra música de cunho tradicional do estado do RN foi tão bem divulgada, nacional e internacionalmente, quanto o zambê.

1.3. A família de *seu* Geraldo Cosme

A família de *seu* Geraldo Cosme é nativa de Tibau do Sul. Tanto ele quanto sua esposa, dona Iracema Barros, nasceram e vivem até hoje no mesmo município. Depois de casados, já moraram nos distritos de Pernambuquinho, Tibau do Sul (centro), em alguns outros lugares de Cabeceira e há mais de duas décadas moram no atual endereço. Dona Iracema Barros teve quinze filhos, ao total. Desses, criaram-se onze – são dez homens e uma mulher. Todos, em exceção *Neca* (o filho mais novo), nasceram em casa, com auxílio de parteiras. As terras da família é uma herança dos pais de *seu* Geraldo e medem aproximadamente 20 metros de largura por 180 metros de comprimento. O terreno se transformou numa pequena vila de casas. Dessas, a maioria pertence aos próprios filhos. A casa de Geraldo Cosme mede nove metros e meio de largura por treze metros de comprimento e está localizada geograficamente a 6°12’29.45” S e 35°06’07.29” O.³⁸

³⁷ São textos em forma de cartas, escritos por Hélio Galvão, com relatos etnográficos, sobre Tibau do Sul. Publicadas inicialmente no jornal potiguar *Tribuna do Norte* e depois organizadas em livros. Mais detalhes sobre o assunto serão prestados no tópico 2.1 – Literatura prévia sobre o coco de zambê.

³⁸ Localização verificada, a partir do programa *Google Earth*, no dia 07/04/2010. Data de registro da imagem no *Google Earth*: 07 de maio de 2008. Altitude ideal para visualização – 300 metros.



FIGURA 06 – Entorno da casa de *seu* Geraldo Cosme e família.

Apresentarei abaixo cada membro da família, conforme idade de nascimento. Indicarei as atividades profissionais tanto quanto descreverei qual a relação que eles estabelecem com a música:

- Geraldo Cosme da Silva (FIG. 07), 75 anos, patriarca da família, é marceneiro, carpinteiro, pedreiro e pescador; é ele que constrói os tambores *zambê* e *chama*. É *tirador*³⁹ de coco de zambê e de coco de roda, e é tocador do instrumento *zambê*. Toca violão, canta *poesia* e seresta.
- Iracema Barros, 75 anos, é esposa de Geraldo Cosme, realiza atividades domésticas. Quando solteira, ela brincou de pastora (pastoril) e, até recentemente, participou do coco de roda.

FILHOS:

- Maria Dalva da Silva, 55 anos, realiza atividades domésticas. É evangélica; toca violão e, quando adolescente, brincou de pastora (pastoril).
- Djalma Cosme da Silva (*Didi*), 54 anos, é agricultor. Toca *lata*, cavaquinho, violão, contrabaixo, e canta.
- Denilson Cosme da Silva (Nilson), 50 anos, é pedreiro. Toca *chama* e violão.

³⁹ Para a respectiva localidade, *tirador* é quem canta os cocos; cantor solo (de cocos). Podendo, esse, cantar as músicas de forma improvisada ou não.

- Damires Cosme da Silva (*Dudu*), 49 anos, é pintor de casas. Canta seresta.
- Severino dos Ramos Cosme de Barros (*Uzinho*), 47 anos, é pescador profissional. Toca *chama*, violão, e canta música popular.
- João Batista de Barros (*Vanvão*), 42 anos, trabalha de vigia noturno. É tocador do instrumento *zambê*, dançarino e *tirador* de coco de zambê.
- Antônio Cosme de Barros, 40 anos, é pescador profissional. Além de dançarino do zambê, toca violão e canta.
- José Cosme Neto (*Zé*), 40 anos, é pedreiro, tocador de *chama* e dançarino do zambê. Além de, toca zabumba em forrós, drama, pastoril e coco de roda.
- Damião Cosme de Barros (*Mião*), 37 anos, é síndico, *Office boy* e jardineiro de pousadas. É tocador do instrumento *zambê*, *tirador* de coco e dançarino de zambê.
- Josenilson Cosme de Barros (Jorge), 34 anos, é Jardineiro de pousadas. Além de dançarino do zambê, toca violão e canta.
- Joilson Cosme de Barros (*Neca*), 31 anos, teve paralisia infantil na perna direita. Não trabalha, nem brinca zambê. Tem como ofício diário varrer a casa e o terreiro de seu pai. Habitualmente, passa horas escutando música popular, em seu aparelho sonoro, geralmente cantando-as junto.

NETOS:

- Riguel Cosme de Barros [*sic*] (Filho de *Mião*), 8 anos, é estudante. Dança zambê desde os três anos de idade.
- José Venâncio (enteado de *Uzinho*), 13 anos, é estudante e dançarino de zambê.
- José Alberto (enteado de *Uzinho*), 15 anos, é estudante e dançarino de zambê.

OUTROS:

- Luís Antônio de Barros (*Tintin*), 52 anos, irmão de Iracema Barros, é pescador. *Responde* aos cocos (canta o refrão) e bate *palmas*.



FIGURA 07 – *Seu Geraldo Cosme.*

Seu Geraldo Cosme é considerado o espelho da família, e de muita gente da comunidade de Cabeceira. O patriarca, figura central deste estudo, certa vez revelou-me detalhes da sua história de vida:

Sempre fui viverdor: Pescava, enchia os cestos de camarão e vendia na feira de Tibau do Sul (centro); Construía casas [dona Iracema comenta que ele é mestre em construir casas de taipa]; Trabalhava de carpinteiro e de marceneiro [falou-me de uma cama que ele fez, a qual não vai se acabar nunca!]; Botava roçado todo ano; já tive uma casa de jogo [em sua residência], na qual ficava apostando até de manhã. Até a polícia ia lá, jogar. Quando chegavam, pediam para guardar suas armas e iam jogar. Nunca deu confusão! (GERALDO COSME, 2010)⁴⁰.

Sua casa recebe visitação frequente, de familiares e amigos (em particular, os mais chegados que moram em localidades próximas) e por gente de fora, músicos, curiosos e pesquisadores em geral, advindos de diversos lugares do Brasil e do Mundo. Rotineiramente, essas pessoas visitam a casa de Geraldo em busca do zambê. Como já foi mencionado, Tibau do Sul ganhou notoriedade cultural através da viabilização e divulgação do grupo de zambê, a partir de meados dos anos noventa, em diversos eventos e lugares à fora, sobretudo em espaços de fomento à cultura popular, e através de registros audiovisuais. Pelo visto, era de se

⁴⁰ Depoimento oral concedido e transcrito, em sua casa, dia 12/08/2010.

esperar que houvesse um aumento na procura por essa manifestação cultural, inclusive em contexto. O produtor cultural Dácio Galvão e a educadora, fotógrafa, e também produtora cultural, Candinha Bezerra são apontados como os principais incentivadores e divulgadores da prática do zambê de Cabeceira. Pelo que pude perceber, fazem-no estimulando-os no âmbito do espetáculo e da mercantilização, e esse modelo, ao que parece, é que aciona a organização dessa prática em grupo.

O destaque que a família de Geraldo Cosme ganha em detrimento das demais que compõem o atual contexto de Cabeceira não parece ser, *a priori*, os evidentes traços afro-brasileiros e de negritude (ver ALVES, 2000; 2003), mas a relação “especial” que eles estabelecem com a música. Considerar a “música como cultura” (MERRIAM, 1964) possibilita dar ênfase às pessoas inseridas no respectivo contexto de observação. Já que as atividades musicais e culturais são ofícios dos (e para os) humanos, quando se realiza, se divulga uma dada prática, é suscetível dar ênfase às pessoas que realizam esses fazeres, portanto.

Constatei que as pessoas que conhecem *seu* Geraldo, bem como sua família, ao comentar sobre ele, sempre fazem menção à música, às viagens, às filmagens, aos discos e aos livros, que se produziram a partir do fenômeno zambê presente em Cabeceira. É importante frisar que dessa família, até o presente momento, só sabemos (por outrem) basicamente da prática do zambê. Contrariando afirmações exclusivistas (por vezes até sectárias) prestadas sobre o referido gênero musical, a família de *seu* Geraldo Cosme revela-se como sendo bastante musical, dentre a qual cada um dos membros tem uma relação pessoal e especial com a música. Fato que, como os livros, entre outros recursos audiovisuais, não contam e as pessoas “de fora” não sabem, temos que ir até a localidade familiar deles para poder constatar.

É incomensurável sabermos o quão musical essa família é, mas em campo pude constatar parte da pluralidade sonora presente no cotidiano deles. Salvo engano, em todos os dias em que estive com eles presenciei alguma conversa ou atividade musical, sobremaneira espontânea⁴¹. Escutam, cantarolam, assobiam melodias; vez ou outra pegam seus instrumentos musicais e tocam “despretensiosamente” o que gostam e querem mostrar. É bastante comum os músicos evidenciarem suas habilidades musicais; falarem dos lugares onde já tocara, ou que ainda o vão; descrevem cenas das apresentações; sem cerimônias, ao tratar do zambê, se prestam muitos elogios; lembram-se dos instrumentos que já ganharam de

⁴¹ Afora os problemas de ordem semântica, apontados pela antropologia (entre outras áreas de estudo), que circundam esse termo, como sintagma, utilizamo-lo aqui em sentido oposto a apresentações pagas, ou contrário a situações arranjadas.

doações, e em competições (festivais⁴²). Clamam por mais apresentações de zambê e por melhores cachês. Enfim, revelam seus anseios e decepções perante a música.

Durante o processo de idas e vindas a campo, vez ou outra as pessoas noticiavam-me de *seu* Geraldo Cosme. Por eu portar (sempre) mochilas, equipamentos, textos, livros em mãos, e pelas localizações onde eu embarcava e desembarcava do transporte “opcional” de acesso à Comunidade, curiosos suspeitavam de que eu estivesse indo visitar o referido mestre do zambê. Além da dedução certa de alguns, sempre que eu especulei sobre ele, surgia alguém disposto a me prestar esclarecimentos, quando frequentemente diziam-me “é aquele que faz canoa, que toca zambê, lá de Cabeceira, não é?”. Reitero que até bem pouco tempo, sempre que eu chegava à localidade, algumas pessoas, ao se aproximarem de mim, perguntavam: “vem da Pipa?”. Somente após ter me tornado conhecido de todos por lá é que este tipo de pergunta perdeu o sentido. O fluxo de turistas na região de Tibau do Sul instiga os moradores locais a essa dedução: qualquer desconhecido deles é, genericamente, turista.

⁴² As pessoas, de sua casa, asseguram que *seu* Geraldo Cosme já ganhou dois violões em festivais os quais disputou, cantando *poesia*, em Natal - RN. Depoimento oral registrado, no respectivo ambiente familiar, em 2010.

CAPÍTULO 2

O ZAMBÊ E OUTRAS PRÁTICAS MUSICAIS

2.1. Literatura prévia sobre o coco de zambê

A primeira menção ao fenômeno zambê de que tive acesso foi prestada pelo Jornal *A República*, edição de 15 de abril de 1905, e se deu em decorrência do falecimento de Mestre Paulo, que era africano, pescador, importante catimbozeiro e brincante de zambê da capital potiguar. Cascudo (1951) adverte sobre essa “valorosa” nota: “Quando Mestre Paulo Africano morreu o órgão oficial do Estado, *A REPÚBLICA* deu notícia extensa e saudosa; [...]” (CASCUDO, 1951, p. 82). Apresentarei três trechos da reportagem em que se evoca a figura do Mestre Paulo e é ressaltada a importância da dança do zambê para ele e para a comunidade natalense do período:

“O célebre zambê ou Puíta [...], veio atravessando as idades até a época atual, apesar das advertências da polícia e dos protestos da vizinhança que não apreciava aquelas matraquiagens”.

Nota-se no trecho acima que o zambê é comparado à puíta, esse último cedendo nome ao fenômeno. Aliás, constatamos aqui um tipo raro de nomeação dado a essa dança. Pelos relatos prestados através das publicações, o Mestre era exímio tocador do instrumento puíta. Conforme veremos, ocorre de o zambê ser chamado de coco de zambê, *pau furado*, e bambelô, entre outras formas, mas raramente de puíta. O escrito denuncia também o quão a *brincadeira* era mal vista, ao menos por parte de alguns.

Dando sequência ao texto, vemos que, “como quer que seja, o Zambê de Mestre Paulo era uma das notas curiosas desta capital, não só pela gravidade com que rangia a puíta e o ardor do sapateado, como pela figura interessante do Mestre Paulo”; e por último lê-se que “Mestre Paulo [...] identificou-se tanto com o zambê, a ponto de fazer dele uma espécie de religião. Não compreendia a vida sem o zambê”. Pelo visto, essa dança não era algo circunstancial naqueles espaços, mas consistia de uma prática que demonstrava certa organicidade e periodicidade.

Câmara Cascudo (1951), através de seu livro *Meleagro*, publicação dedicada à magia branca no Brasil, descreve com maior riqueza de detalhes o ambiente do zambê de Mestre Paulo. Segundo esse autor, o Mestre promovia o zambê como forma de divertimento e, de certa maneira, seria esse um modo de encobrir a função (missão) de curador. Conforme

relembra, “[...] dançava quem queria dançar, ricos e pobres, gente do comércio, estudantes, soldados, empregados públicos, brancos, pretos, cinzentos” (CASCUDO, 1951, p. 81). Reitera que “é incrível que o inocente zambê de Mestre Paulo constituísse apenas um divertimento para brancos e pretos, alheio à significação religiosa do velho africano” (CASCUDO, 1951, p. 82). Nesse mesmo texto, Cascudo ensaia uma definição para o fenômeno: “coco é dança de roda, [...]. zambê é dança solta, improvisação coreográfica individual, correspondendo ao bambelô” (CASCUDO, 1951, p. 81). Com o passar dos anos, esse autor refaz sua conceituação sobre o tema do zambê e indica-o como sendo o mesmo que coco de zambê, coco de roda, bambelô, dança de roda (ver CASCUDO, 2000).

Para o importante folclorista potiguar Défilo Gurgel⁴³, revelado por Lins (2009), o Bambelô seria “uma forma sofisticada de Coco-de-Roda, que sofreu visível influência do ritmo e coreografia do samba”. Complementa que “o bambelô seria um ‘descendente’ do zambê” (LINS, 2009, p. 31). Portanto, discorda da versão generalista de Cascudo, apontada anteriormente.

O pesquisador Mário de Andrade esteve no Rio Grande do Norte no final da década de 1920, ocasião em que conheceu e registrou diversas práticas musicais, dentre elas o zambê. Em visitação à região de Goianinha⁴⁴ descreveu uma *brincadeira* que presenciou: “E a boca-da-noite [...], principia um bate-bate surdo. É longe um zambê, coco pra dançar, acompanhado a puíta, zambê, ganzá, e a ‘chama’” (ANDRADE, 1984, p. 374).

Andrade publicou estudos sobre os cocos e outras práticas musicais norte-rio-grandenses através das suas obras “Os Cocos”, “O turista aprendiz” e “Vida de Cantador”. Importante observação foi colocada por Lins (2009), ao concordar que a partir de Mário de Andrade o interesse dos estudiosos na cultura popular passa da esfera da poesia para a música.

O jornalista, advogado, professor e escritor Hélio Galvão foi quem mais se prestou a estudar e revelar o cotidiano de Tibau do Sul (seu lugar de nascimento), através de suas publicações, dando uma boa contribuição às práticas musicais tradicionais desse município. Seus registros foram escritos em forma de cartas, publicadas a partir do final dos anos de 1960 no jornal natalense Tribuna do Norte, um dos mais importantes do estado desde aquele período. Posteriormente suas missivas (como dizem) tomaram forma de livro. As três obras, cujos títulos são “*Cartas da Praia*”, *Novas Cartas da Praia* e *Derradeiras cartas da praia & outras notas sobre Tibau do Sul*, foram reunidas recentemente em único livro intitulado *Cartas da praia*, editado por Scriptorin Candinha Bezerra e Fundação Hélio Galvão (2006).

⁴³ GURGEL, Défilo. *Espaço e tempo do folclore potiguar*. Natal: Prefeitura do Natal; FUNCART, 1999, p. 107.

⁴⁴ Cidade a qual pertenceu o distrito de Tibau do Sul, antes de se tornar município.

Hélio Galvão escreveu seis cartas sobre o tema dos cocos. Dessas, a de nº 33 (sobre coco de zambê), no livro *Cartas da Praia*; e as de nº 28, 29, 30 (também sobre o zambê), e as de nº 33 e 34 (sobre coco de roda), no livro *Novas Cartas da Praia*.

Na carta de nº 33 (de 20/04/1967), do primeiro livro, o autor confirma a participação dos cocos no carnaval de Tibau do Sul:

Do carnaval falamos também em bailes e cocos. [...]. Ainda vi bailes em que só dançavam homens. [...]. Por isto, os cocos eram mais frequentes. [...] Os homens em roda, batendo palmas, [...], enquanto no centro um dançava [...] (GALVÃO, 2006, p. 92).

Os detalhes apresentados nessa carta sugerem-nos que se tratava de um zambê. Inclusive, o coco “Na barra, Maria”, registrado por esse autor, é cantado na atualidade pelo zambê de *seu* Geraldo Cosme.

Em 1959, o escritor Hélio Galvão já havia escrito sobre o tema zambê, através da publicação *Mutirão do Nordeste*. Em breves linhas, fala da presença do álcool na referida *brincadeira* (ver mais detalhes no tópico 3.2.3 – A bebida alcoólica).

São vários os autores que percebem sinais afrodiaspóricos na dança do zambê. Dos citados, Galvão (2006) confirma que essa é uma dança “tipicamente africana, com surpreendentes elementos de pureza originária” (p. 95), complementa que “*zambê* é a palavra de origem africana, provavelmente do grupo das línguas bantus” (GALVÃO, 1959, s.p.). O pesquisador Cascudo⁴⁵, citado por Lins (2009) defende que a dança teve origem no batuque angolano.

Nas últimas décadas, o escritor e produtor cultural Dácio Galvão tem se empenhado exaustivamente a articular, registrar e divulgar manifestações da cultura popular do estado do RN. Dedicou atenção especial ao coco de roda e ao zambê da região de Tibau do Sul. Amparado por alguns órgãos de fomento cultural – a exemplo da Fundação Hélio Galvão (gerida por ele próprio, juntamente com sua família), a Fundação Cultural Capitania das Artes - FUNCARTE⁴⁶ (da qual Dácio Galvão foi secretário de cultura em meados da década passada), e o *Scriptorin* Candinha Bezerra – conseguiu realizar diversos tipos de ações envolvendo especialmente o zambê. Articulou viagens e participação do zambê de *seu* Geraldo Cosme em importantes eventos culturais nacionais e internacionais; viabilizou programas de TV em rede nacional com o referido grupo; produziu CDs; intermediou

⁴⁵ CASCUDO, Luís da Câmara. *Antologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.

⁴⁶ Órgão que tem como atribuição planejar, executar e acompanhar a política cultural da cidade de Natal-RN.

filmagens (de documentários, inclusive); entre outros modos de registro e divulgação do zambê, especialmente do grupo de *seu* Geraldo.

Talvez por atuar primordialmente como produtor cultural, Galvão não tem dado maior contribuição literária ao fenômeno zambê. Ainda assim, publicou o artigo “Coco de Zambê: ritualização, batuque e música” no livro *Vivência*, de Assunção (2004), e no livro fotográfico *Coco Zambê*, organizado por Candinha Bezerra e por ele [s/d]. Na publicação, o autor traz pertinentes informações acerca do ambiente do zambê. Descreve aspectos da organização da dança; do quantitativo de participantes, da disposição desses durante uma *brincadeira*, de alguns movimentos corporais recorrentes etc.; traz também descrições pormenorizadas da organologia instrumental.

O ponto forte da publicação de Galvão deva ser duas denúncias fundamentais que nos ajudam a pensar o zambê na atualidade: a demanda fonográfica de seus repertórios e outras formas mercadológicas associadas à espetacularização e à mercantilização da *brincadeira*. Nesse ínterim, é importante ressaltar que o que está em jogo é, entre outros fatores, a própria sobrevivência dos brincantes. Nas palavras do autor, “É interessante registrar a boa demanda de discos compactados em sistema digital documentando, na atualidade, coqueiros” (BEZERRA; GALVÃO, s/d, p. 98). Galvão encerra o texto com o seguinte reclame:

O coco zambê, no momento, passa por uma reidentificação e, de alguma maneira, migra do lazer, da brincadeira comunitária e espontânea para encarar uma possibilidade de sobrevivência perturbada pela mídia globalizada e pela indústria do turismo (BEZERRA; GALVÃO, s/d, p. 99).

Dácio Galvão e Candinha Bezerra organizaram o livro *Coco Zambê*⁴⁷. Publicação que inclui registros fotográficos de várias situações da prática do zambê de *seu* Geraldo Cosme (em Cabeceira), do Coco de Zambê de Pernambuquinho, ambos em Tibau do Sul-RN; e do zambê de Capoeira dos Negros – Macaíba-RN. O livro traz ainda uma seleção de textos sobre o tema dos cocos, e inclui autores clássicos no assunto como Cascudo, Galvão, Andrade e o Jornal A República. Percebe-se que é prática comum desse organizador, quando convém, resenhar as publicações que ele produz.

Outros registros importantes sobre cocos, organizados por Dácio Galvão, incluem uma edição do jornal Galante (de 2001), dedicado inteiramente ao tema dos cocos; O CD “Zambê - cocos” (de 1999), do grupo de *seu* Geraldo Cosme; e o CD (dúbio) contendo o Zambê de Pernambuquinho e a Dança de São Gonçalo de Portalegre – RN (s/d).

⁴⁷ Soube através da própria autora, Candinha Bezerra, que o ano de publicação desse livro é 2007. Informação prestada via telefone, dia 04/04/2011.

Lins denuncia que “contam-se nos dedos os escritores potiguaros que, de algum modo, se interessaram no tema dos cocos” (LINS, 2009, p. 29). Contudo, há de se considerar que, na atualidade, a produção em torno do fenômeno zambê é crescente e diversa, muito embora sucinta (qualitativamente) e pouco sistematizada. Trarei mais informações a esse respeito ao longo deste trabalho.

Dentre os pesquisadores, nossos contemporâneos, que realizaram pesquisas recentes sobre o zambê, destacam-se os trabalhos de pós-graduação da pesquisadora Teodora de Araújo Alves, dedicados ao coco de zambê de *seu* Geraldo Cosme, em Cabeceira – RN, e o do antropólogo Cyro Holanda de Almeida Lins, sobre o zambê da comunidade quilombola de Sibaúma – RN, pelo tipo de abordagem e, portanto, pelo valor científico de seus registros.

Alves, tanto em sua dissertação de mestrado “Aprendendo com o Coco de Zambê: Aquecendo a Educação com a Ludicidade, a Corporeidade e a Cultura Popular”, quanto em sua tese de doutorado “Heranças de Corpos Brincantes: Os saberes da corporeidade/africanidade em danças afro-brasileiras”⁴⁸, estudou aspectos da corporeidade da dança do zambê e buscou compreender os saberes étnico-culturais impregnados na história incorporada dos respectivos atores sociais. Já Lins, em sua dissertação de mestrado “O zambê é nossa cultura: o coco de zambê e a emergência étnica em Sibaúma, Tibau do Sul-RN”, optou por diagnosticar a relação do coco de zambê com a ancestralidade negra e, logo, com aspectos da identidade étnica em questão no ambiente quilombola de Sibaúma.

A pesquisadora Alves (2003) apresenta o livro intitulado *Maria Segunda e a memória popular da Praia de Pipa*, de Marinho (1999), do qual faz a seguinte resenha:

O referido livro intitulado “Maria Segunda e a memória popular da Praia de Pipa”, Marinho (1999), foi muito útil no desenrolar da nossa pesquisa. Nele encontramos dados referentes ao Zambê que era praticado nas primeiras décadas do século XX. Naquela época, essa manifestação participava constantemente das festas da comunidade, como podemos constatar nas lembranças de Maria Segunda, uma antiga moradora daquela região: “Quando eu era pequena e mãe Fidelis mandava que eu fosse chamar o meu pai, eu ia pelo toque do Zambê e lá encontrava ele ‘nas palmas’, cantando: ‘não vá chorar, não vá se arrepender’”. Ao ser seduzida pelo som daquela manifestação, a mesma relata que esquecia do recado que deveria dar para o seu pai e começava a participar também da brincadeira (ALVES, 2003, p. 121).

Percebe-se, portanto, que a dança do zambê foi, em dado momento, uma *brincadeira* interligada ao meio social e às festividades de determinadas localidades. Além de, sugere, em

⁴⁸ Dos seus estudos de doutorado, a autora publicou o livro: *Heranças de corpos brincantes: saberes da corporeidade em danças afro-brasileiras*. Natal: EDUFRRN, 2006.

alguns casos, como nesse que acabamos de ver, que questões de gênero são obscurecidas nessa prática musical. Assim sendo, ao passo que a filha vai ao encontro do pai, ela resolve participar junto a ele na dança do zambê. Como nos lembra dona Iracema Barros, “antigamente tinha zambê por todo canto, pois não existia outra *brincadeira*”⁴⁹.

Apesar de a música popular ser hoje abundantemente partilhada em Cabeceira, relatamos que não foram encontrados registros literários ou de qualquer outra ordem sobre esse fenômeno sonoro, o qual ocorre no ambiente familiar em questão, salvo dois CDs que gravei *in loco* recentemente (*a priori* destinados ao consumo interno): um com *seu* Geraldo, interpretando *poesias*⁵⁰ e música *brega*⁵¹; outro com *Uzinho*, cantando músicas autorais, *brega* e música sertaneja etc.

2.1.1. Zambê; coco e coco de zambê

Um fato curioso que circunda esta *brincadeira* diz respeito ao nome pelo qual ela é identificada. Assim como Sandroni observou que o samba de roda praticado no recôncavo baiano é suficientemente diferente do samba carioca⁵² (SANDRONI, 2010, p. 373), constatei que o zambê praticado no universo familiar de *seu* Geraldo Cosme difere em muito de outros tipos de danças abarcadas na categoria coco, inclusive diverge também, em alguns aspectos, de outros grupos de coco de zambê. Sinto que enquadrar o zambê como um tipo de coco não é garantia de que essa dança possa ser pormenorizada e melhor compreendida, pois tal categoria [o coco] é bastante heterogênea e, conseqüentemente, torna-se incapaz de revelar detalhes que particularize cada uma das manifestações envolvidas na grande família coco.

O termo coco é uma designação genérica dada a determinados tipos de dança e música, com grande recorrência no nordeste brasileiro, mas que se pratica também em outros lugares do país. No entanto, essa categoria, de tamanha pluralidade, acaba por não tornar claro o que é e o que não é coco, tanto quanto não mostra o que difere um coco de outro. Daí que, devido às diferenças ocultadas sob a designação “coco”, Ayala (2000) comenta que parece mais coerente dar-lhes um tratamento plural. Portanto, é congruente afirmar que sob o mesmo nome podem se revelar mais de uma manifestação cultural.

⁴⁹ Depoimento oral colhido, em sua casa, em 2010.

⁵⁰ Gênero musical associado à modinha norte-rio-grandense. Ver mais detalhes sobre esse tema, adiante, no tópico 2.2.2.

⁵¹ “[...] tipo de música alçada ao plano do “povo” através de um discurso midiático nacional de distinção sociocultural” (DO AMARAL, 2009, p. 8); Ver também Araújo (1999).

⁵² Entre outras peculiaridades, a organização da dança e o tipo de canto particulariza-os.

Esse reclame fora apontado há quase um século pelo pesquisador Mário de Andrade⁵³, mais precisamente entre 1928 e 1929, quando ele esteve no Rio Grande do Norte, entre outros estados, em missão de pesquisa. O autor amplia o universo discursivo em torno do qual definimos e conceituamos o coco, ao descrever que “coco anda por aí dando nome pra muita coisa distinta. Pelo emprego popular da palavra é meio difícil da gente saber o que é coco bem” (ANDRADE, 1984, p. 346). Apesar da dificuldade de conceituação, Andrade (1984, p. 364) afirma que “a característica mais original e por isso específica do coco é a dialogação de solo e coro”. Afirmções do tipo não ajudam a sistematizá-lo, pois a forma de canto coletivo (responsorial) está presente em várias outras modalidades musicais como, por exemplo, no samba de roda do recôncavo baiano (ver SANDRONI, 2010). Por fim, Andrade insiste em categorizar o termo coco e constata que “o coco às vezes é dançado e outras não”. Na mesma linha discursiva destaca que “certos cocos [...] dançados, que nem o ‘Boa noite’ são chamados ‘coco de zambê’. Zambê é dança” (ANDRADE, 1984, p. 364). Pelos últimos relatos, o autor sugere diferenciar coco de coco de zambê, ou zambê, através da presença ou não da dança. No entanto, os dois fenômenos são suscetíveis à presença de dança.

Outra tentativa de conceituar e diferenciar o termo coco da categoria zambê foi forjada por Câmara Cascudo no seu livro sobre a magia branca no Brasil intitulado *Meleagro* (1951), no qual ele lança a seguinte questão: “coco é dança de roda, com ‘palma de mão’, figurante no centro, fazendo letra. Zambê é dança solta, improvisação coreográfica individual, correspondendo ao bambelô, com versos populares obrigados à resposta do refrão coral” (CASCUDO, 1951, p. 81). A observação feita por esse autor é suficientemente confusa e não dá margem para percebermos, com base em dados atuais dessas manifestações, o que pertence ou não a cada um dos fenômenos descritos. Pois, em certa medida, todos os detalhes apontados acima são encontrados no zambê de Cabeceira. Nesse caso, o mais importante é que Cascudo, há mais de meio século atrás, percebeu que uma coisa difere da outra. Aliás, nenhum dos autores mencionados aqui nos explica com clareza as peculiaridades dessas danças, ao passo que fazem uso demasiado do termo coco, para abarcar e significar todas elas.

Confunde-se, portanto, entre chamá-la de coco de zambê, ou simplesmente de zambê. Nos livros é predominante o emprego da palavra coco de zambê, contudo, em raras exceções encontramos a utilização do termo zambê, unicamente, sendo empregado. Em campo,

⁵³ Entre os anos de 1928 e 1929, Mário de Andrade esteve nos estados do Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco, para conhecer e documentar manifestações musicais de tradição oral praticadas naquele período, o que resultaria, dez anos depois (1938), na *Missão de Pesquisas Folclóricas* (durante a gestão de Mário de Andrade como diretor do Departamento de Cultura e chefe da Divisão de Expansão Cultural do município de São Paulo), que teve como objetivo fazer uma ampla documentação sobre danças e poética popular no nordeste e norte do Brasil.

deparamo-nos com dois tipos de situações: quando as pessoas se referem à dança e/ou ao ritmo, ou, ainda, ao mencionarem a manifestação musical como um todo, adotam o nome *zambê*. Por exemplo: brincar *zambê*, tocar *zambê*, bater *zambê*, a dança do *zambê* etc.; mas ao mencionarem o texto poético (*toada*), o canto, sempre falam de *coco*, *coco de zambê*. Por exemplo: inventar um *coco*, tirar um *coco*, cantar um *coco*. Percebo que no *coco de embolada*, por exemplo, o ritmo corresponde ao *coco*, e a natureza do texto poético é do tipo *embolada*; no *coco de zambê* ocorre justamente o inverso, o ritmo é o *zambê* e o texto poético é o *coco*.

Observo ainda que nas camisetas utilizadas pelo grupo, bem como nos instrumentos *zambê* e *chama*, está estampado o nome *coco de zambê*, ou *coco zambê* de Mestre Geraldo Cosme. Por vezes ocorre de o nome *seu* Geraldo Cosme ser substituído pelo nome do lugar: *Coco de Zambê de Cabeceira*, *Coco de Zambê de Tibau do Sul*. Essa pluralidade de nomes não é pormenorizada e passa despercebida no imaginário local, bem como também no literário. Desse modo, uma hipótese pertinente seria inferir que por detrás do emprego do termo *coco de zambê*, há a tentativa generalista, ainda que encoberta, de reduzir e simplificar o fenômeno e forjar uma unidade, uma integração, a inclui-lo na categoria *coco* - esta, posta como uma grande árvore genealógica no âmbito das tradições musicais populares do Brasil. Noutra esfera, pode-se imaginar que tais categorias já existissem antes mesmo da utilização literária do termo. As pessoas apropriam-se de tais categorias, sem deixar grandes brechas a questionamentos, e nos leva a crer que diferenciá-los não têm nenhuma relevância, pois nomes distintos podem vir a afirmar uma mesma coisa. Como apontara Lins (2009, p. 25), “não sabemos a origem destas denominações, mas sabemos que muitas delas são utilizadas pelos próprios participantes”.

2.1.2. *Pau furado*

O percussionista Mingo Araújo (2010)⁵⁴ noticiou-me que na sua adolescência presenciava, anualmente, durante a festa da padroeira Nossa Senhora do Ó, em São José de Mipibu⁵⁵, um grupo que apresentava um tipo de dança e música semelhante ao *zambê* de Geraldo Cosme, o diferencial era o nome da *brincadeira*, conhecida na época como *pau furado*, e um naipe de ganzás. O músico conta que havia um lugar marcado, que se localizava nos arredores da cidade, onde o grupo se encontrava todos os anos para brincar o *pau furado*.

⁵⁴ Depoimento oral gravado, na residência do depoente, em Natal, dia 11/07/2010.

⁵⁵ Município próximo à Tibau do Sul, região sudoeste do Rio Grande do Norte.

Chegavam de caminhão (montados sobre a carroceria), apeavam-se, formavam uma roda de homens e mulheres e brincavam, logo após a dança voltavam às suas localidades.

Ao que tudo indica, essa seria uma prática corriqueira, cultuada num momento especial de festejos paroquiais. *Seu Geraldo* (2010) assegurou-me que, em dado momento, o zambê foi chamado de *pau furado*, e que alguns grupos realmente faziam uso de ganzás. Essa combinação instrumental do idiofone “ganzá” com os tambores do zambê não é da preferência desse músico. Segundo comenta, “chamavam *pau furado*, zambê, e tinha ganzá. O da Pipa também tinha. O daqui não tem esse negócio não, ninguém é embolador! Ganzá é para quem canta coco de embolada!” (GERALDO COSME, 2010)⁵⁶.

2.2. Práticas musicais em Cabeceira na atualidade

A região de Tibau do Sul abriga verdadeira opulência em termos de práticas musicais, quer sejam essas pertencentes ao universo da tradição oral, do tipo coco de roda, zambê, pastoril, drama, bumba-meu-boi, “João - redondo” entre outras; ou de influência de gêneros musicais do universo popular urbano nacional. Parte desses, predominantes desde a primeira metade do século XX, advindos do cancioneiro popular, como a modinha norte-rio-grandense; outra boa parcela são temas musicais atualmente veiculados pela mídia, emissoras televisivas e radiofônicas entre outros meios de circulação dessas músicas, que atendem à indústria cultural.

Anthony Seeger (1991) aponta que os *suyá* são povos monos-linguísticos, mas poli musicais. Essas populações absorvem e interpretam músicas de diferentes grupos (comunidades) com igual intensidade. Bruno Nettl (1954) percebe que os *Plains Indians* são propensos a cantar músicas de outros povos. Em mesma medida, Merriam (1967) percebeu que o processo de criação musical dos *Flathead* advém de três fontes distintas: seres sobrenaturais, sonhos individuais e através da introdução de novas músicas de outros contextos. Essas constatações dizem respeito a populações de universos tradicionais num período em que o mundo ainda não se encontrava amplamente globalizado. Hoje com a massificação dos meios de comunicação - internet, emissoras de rádios e televisão, shows de grandes proporções, entre outras formas, intensamente disseminados - o acesso à informação acontece de modo muito mais geral e em velocidade crescente, do que fora visto antes. “A globalização é política, tecnológica e cultural [...] foi influenciada acima de tudo por

⁵⁶ Depoimento oral concedido, em sua casa, dia 28/07/2010.

desenvolvimentos nos sistemas de comunicação” (GIDDENS, 2003, p. 21). Portanto, cabenos, enquanto apreciadores e pesquisadores sociais de música, perceber que não existe uma prática musical única [se é que já existiu], remetida a algo antigo, isolada e intocável, sem diálogo com outros fazeres e sem hibridização. Como bem observa Giddens (2003), a própria conceituação de tradição é repensada, nas sociedades globalizadas do século XXI.

Uma atitude bastante recorrente, que clama por atenção, no que diz respeito à chamada cultura popular, é a seleção de grupos tradicionais exclusivos pertencentes a comunidades específicas por parte do estado, do setor privado e de movimentos sociais, via seus financiadores, para representar o “patrimônio cultural imaterial”. Normalmente uma localidade contribui com apenas uma modalidade musical, ou pouco mais que isso. Incomensuravelmente, a natureza que seleciona é a mesma que exclui e, visto desse modo, aqueles costumes ou práticas musicais que não sejam contemplados, principalmente aquelas consideradas música popular, permanecerão em nível subjacente, e tem um nível de aceitação (externa) diminuído ou simplesmente apagado.

Do mesmo modo que Seeger (1991) vê os *suyá* como poli musicais, percebi, logo nos primeiros meses de pesquisa, que a família de Geraldo Cosme é também poli musical, e não para menos, é multi-instrumentista. Em campo, pude constatar o quanto é diverso o repertório que se reproduz nos aparelhos sonoros das casas, das festas, ou que é tocado pelos músicos, quando esses se reúnem para dançar, cantar e executar seus instrumentos musicais. Num dos meus relatos registrados em diário de campo mencionei que

Aqui em Cabeceira o dia amanhece muito cedo e esse perdura noite adentro até tarde. A música não para, na comunidade, de cima a baixo. Os sons eletrônicos, dos instrumentos musicais e das pessoas conversando, exercendo algum tipo de labor, ou caminhando e cantarolando pelas ruas da pequena vila (no entorno da casa de *seu* Geraldo Cosme), acrescidos do som das aves, das árvores e dos pássaros, compõem um cenário abundantemente sonoro e musical (COSTA, 2010b).

No mesmo ambiente, é possível aglutinarem-se diferentes gêneros musicais sem que, no entanto, seja confundida uma coisa com outra. No cotidiano, as pessoas compartilham espaços, músicas, músicos, audiência, momentos diversos e assim por diante. Percebe-se, portanto, que o caráter democrático de acesso a essas músicas é bastante evidente, ao passo que nenhum sentimento de preservação ou compromisso com este ou aquele tipo de música, quer seja tradicional ou da música popular, é assumido. Para Nettl (2005, p. 59, tradução

minha)⁵⁷, “esta cultura multi-musical [...], poderia ser interpretada como uma sociedade mundial que aprende mais música, tornando-se multi-musical”.

Apesar de o zambê ser eleito pelos “de fora” como o âmago das práticas musicais daquele lugar, foi lançado, aos meus olhos e ouvidos, no decorrer do tempo em que realizei pesquisa de campo, um grande leque de possibilidades sonoras. Verifiquei, por exemplo, que rotineiramente se fala, escuta e se pratica com muito mais frequência gêneros musicais urbanos e/ou midiáticos do que propriamente o zambê ou outro tipo musical da tradição oral.

Ao questionar o porquê dos defensores e produtores da cultura “tradicional” insistirem em salvaguardar determinados fazeres musicais, considerados por eles como sendo patrimoniais, em detrimento de outras práticas musicais que, por sua vez, também, são evidentes e “espontâneas” num mesmo contexto, menciono o argumento de Canclini (1999), quando ele observa que

As políticas culturais relativas ao patrimônio não têm como tarefa salvar apenas os objetos "autênticos" de uma sociedade, mas sim esses que são *culturalmente representativos*. Nós nos preocupamos mais com os processos do que com os objetos, e nós não queremos sua capacidade de permanecer "puros", semelhantes a si mesmos (CANCLINI, 1999, p. 33, tradução minha)⁵⁸.

Além disso, acrescentaria que não é possível falar de uma prática musical específica, quer seja tradicional ou não, isolando-a das demais existentes num mesmo universo, pois a música, do ponto de vista contextual e cultural, plasma-se numa dimensão muito mais ampla do que normalmente se imagina e insere-se como “sistemas culturais” (BAUMAN⁵⁹ *apud* BEHÁGUE, 1984, p. 6), imbricados e, visto desse modo, cheios de instabilidades.

Percebo que embora possam existir “outras” músicas sendo praticadas livremente e, de modo desprezioso, no contexto familiar de *seu* Geraldo Cosme, essas são negligenciadas e passam despercebidas aos olhos do *outsider*. Para “simbolizar” a comunidade, produtores culturais selecionam aquilo que julgam ser o mais digno de representação cultural e tradicional. Apesar de haver, em todo caso, uma predileção interna por essa ou aquela prática

⁵⁷ This multimusical culture [...] might be interpreted as a world society learning more music, becoming multimusical [...].

⁵⁸ la política cultural respecto del patrimonio no tiene por tarea rescatar sólo lo objetos “autênticos” de una sociedad, sino los que son *culturalmente representativos*. Nos importan más los procesos que los objetos, y nos importan no por su capacidad de permanecer puros, iguales a sí mismos.

⁵⁹ BAUMAN, Richard. Verbal art as performance. *American Anthropologist*, 77, p. 290-311, 1975.

cultural, a escolha é geralmente feita de fora para dentro, ou seja, como indica Canclini (1999, p. 21, tradução minha)⁶⁰:

Não obstante, todo Estado moderno, ao promover o patrimônio tem tentado converter essas realidades locais em abstrações político-culturais, em símbolos de uma unidade nacional em que se diluem as particularidades e os conflitos.

Ao invés de seguir na linha reducionista, que elege apenas um lado da moeda e divulga-a como o verdadeiro patrimônio cultural, torna-se emergencial evidenciar as práticas musicais de forma mais abrangente e plural. Conforme Seeger (1988, p. 83, tradução minha), “nós não temos que apenas definir o conceito de performance, nós temos que discutir que tipos de performance acontecem em qualquer sociedade”⁶¹. Assim, apresentarei na sequência alguns gêneros musicais recorrentes em Cabeceira e, mais especificamente, no ambiente familiar de *seu* Geraldo Cosme.

2.2.1. A seresta

A seresta, no ambiente familiar de *seu* Geraldo Cosme, é sinônima de festa. Não do tipo regada à comida, à bebida, nem muito menos envolve dança, como acontecera, por exemplo, com o samba carioca do início do século passado (ver SANDRONI, 2008; FENERICK, 2005). Percebi, portanto, que esse evento é um momento oportuno de sociabilidade em que se põe em cheque aquela música de sucesso na mídia e que se aprendeu a tocar recentemente ou aquele repertório da preferência coletiva. Representa um encontro musical, plural e corriqueiro.

Esse fenômeno musical não tem data nem hora certa para ser realizada, porém, constata-se que é dada preferência aos fins de tarde e começo de noites (independente do dia da semana), quando um contingente maior de pessoas se reencontra, sobremodo, após um dia de trabalho. Normalmente chega uma ou outra pessoa com algum instrumento na mão e começa a tocar. Em pouco tempo se forma uma roda, um grupo de músicos, cantores entre outros participantes, e apresentam suas músicas.

⁶⁰ “No obstante, como todo Estado moderno, al promover el patrimonio ha tendido a convertir esas realidades locales en abstracciones político-culturales, en símbolos de una identidad nacional en que se diluyen las particularidades y los conflictos”.

⁶¹ We have not only to define the concept of performance, we have to discuss what kinds of performances occur in any society.

Conforme pude observar, os instrumentos mais recorrentes nesse contexto são diversos violões e um cavaquinho. Às vezes se utiliza uma timba⁶², como acompanhamento percussivo. Vez por outra usam caixas amplificadas para eletrificar seus instrumentos e as vozes. Assim, a festa toma forma mais abrangente, ao menos sonoramente. Diferentemente do grupo de zambê, na seresta não tem integrante fixo e comporta-se como uma reunião de pessoas afins, com o propósito de entretenimento.

Alguns nomes de cantores e grupos musicais os quais aparecem através das músicas cantadas incluem Alceu Valença, Edson Gomes, Timbalada, Jerry Adriani, Odair José, Fernando Mendes, Bartô Galeno, Reginaldo Rossi, Amado Batista, Antônio Marcos, Paulo Sérgio, Raça Negra, Zezé de Camargo e Luciano, entre outras duplas sertanejas etc.

Jorge de Barros é um dos membros da família que mais expressa interesse pelas serestas. Por diversas vezes conversou comigo sobre a “paz” que a música lhe traz. Revelou-me que adora cantar e tocar violão e faz isso sempre que possível, junto aos seus irmãos e amigos, ou sozinho na calada da noite no alpendre da sua casa.

Ao passo que a seresta se apresenta como uma realidade imanente no atual contexto familiar de *seu* Geraldo Cosme, pessoas de fora do contexto (outrem) “condenam” tal prática; ao que parece o fazem por temer a extinção da tradição oral, particularmente o desuso do zambê. Essa “preocupação” foi mencionada pela educadora, fotógrafa e produtora cultural Candinha Bezerra. Nas suas palavras, “Geraldo agora só quer saber de seresta. Um dia desses, ele me ligou pedindo um violão. Eu prefiro que ele toque zambê!” (CANDINHA BEZERRA, 2010)⁶³. Notício a vós que em visita à família Cosme, no dia 12 de março de 2011, o referido músico me informou que recebeu o violão de presente da Sr.^a Candinha.

2.2.2. *A poesia*

As *poesias* aparecem nesse contexto como um tipo de canção, ligadas ao gênero modinha norte-rio-grandense, praticada sobretudo no ambiente urbano do estado de meados do século XIX em diante. Uma peculiaridade apontada é o fato de ela advir de poemas musicados, compostos em parceria entre o músico (por vezes amador) e o poeta, esse que no início do século XX, ao menos na capital potiguar, já dispunha de sistemas de registro e

⁶² Instrumento de forma cônico, que utiliza uma pele sintética na extremidade de maior diâmetro. Tocada geralmente com as mãos, sem auxílio de baquetas.

⁶³ Depoimento oral concedido, na residência da depoente, no dia 11/09/2010.

publicação de suas obras, organizados, sobretudo através das tipografias⁶⁴ (ver GALVÃO, 2000). “As canções eram sempre referidas como ‘poesias’. Dizia-se: fulano ‘cantou uma poesia’ de tal ou qual poeta, e o músico era visto como alguém que apenas ‘botou música’ na poesia de alguém” (GALVÃO, 2000, p. 38).

Segundo Galvão (2000), a modinha potiguar difere substancialmente da modinha imperial brasileira. As particularidades apontadas por esse autor são de ordem estrutural, mais do que com relação ao texto poético. Dessas, a melodia (com pequenos saltos) e a harmonia tradicional (sem dissonâncias) são marcas expressivas do universo modinheiro Potiguar daquele período.

A *poesia*, no ambiente familiar de *seu* Geraldo, é um gênero musical cantado, acompanhado de um violão⁶⁵ de seis cordas, em *nylon* ou de aço. As composições, segundo relatos dos informantes em campo, são de autoria desconhecida, com exceção da música “Filho natural desta terra”, apresentada por Geraldo Cosme como sendo de um antigo amigo dele chamado Manoel Muniz. Os temas das letras que registrei não diferem das abordagens poéticas em moda no período histórico estudado por Galvão (2000). Das mais de uma dúzia de *poesias*, às quais tive acesso, a maioria delas fala de amor; mais da tristeza do que da alegria do amor.

Esse tipo de música é composta predominantemente em tonalidade menor e tem por característica finalizar os períodos fraseológicos executando o violão em bordões (FIG. 08), costurando a melodia e encerrando-a em cadência perfeita.

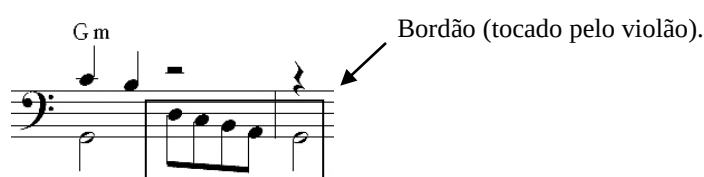


FIGURA 08 – Bordão em graus conjuntos descendentes.

Gravei dois CDs em campo, *a priori* destinados ao consumo interno. Um deles com *seu* Geraldo Cosme, intitulado “Abrindo as Velas”, interpretando *poesias* e música *brega*⁶⁶; outro com *Uzinho*, chamado “Casa na Colina”, cantando músicas autorais, *brega*, sertaneja etc. No repertório desses discos não consta nenhuma música de cunho tradicional, pois apesar de as

⁶⁴ Sistema de impressão direta com o uso de matriz em relevo. FONTE: Dicionário digital da língua portuguesa, Houaiss – Versão 1.0.

⁶⁵ Por ser mais barato que um piano, Galvão acredita que “o violão tinha mais prestígio entre as famílias mais modestas” (GALVÃO, 2000, p. 42).

⁶⁶ “[...] tipo de música alçada ao plano do “povo” através de um discurso midiático nacional de distinção sociocultural” (AMARAL, 2009, p. 8); Ver também Araújo (1999).

poesias serem vivenciadas e transmitidas oralmente, e além de não ter um autor reconhecido, são inspiradas e assemelham-se à modinha norte-rio-grandense, que, como visto, é um tipo de música popular genuinamente urbano. Como assegura Galvão (2000), os autores desses repertórios já assinavam suas músicas desde o início do século XX. Isso não é prova de que tenham sido identificados todos os autores, e certamente não, porém, o ambiente de disseminação desse gênero foi favorável a isso. Os anexos deste trabalho contêm registros de áudios (em DVD-ROM), das *poesias* “Nasci na pulêça⁶⁷”, “Sou filho natural desta terra”, “Jovelina” e “Abrindo as velas”, e transcrições musicais (das duas primeiras delas).

Seu Geraldo nos conta que teve contato com essa música ainda na juventude quando se tornou amigo dos “nortistas”, que eram pescadores advindos de lugares ao norte dali. Esses aportavam em Tibau do Sul, anualmente, no período da safra, para trabalhar na atividade da pesca, importante setor econômico da região nos anos 1950 e 1960. Geraldo Cosme (2010) relembra que aprendeu a tocar violão e saiu fazendo seresta por aí [...]. Acrescenta que “todo sábado a gente [ele e os nortistas] fazia seresta nas estradas: Chegava à casa de um tocava duas três *poesias* e seguia para a casa de outro. Nesse tempo Djalma era menino” (GERALDO COSME, 2010)⁶⁸. Dá destaque para o nortista, seu amigo, Manoel Muniz, que passava o dia todo em sua casa, cantando *poesia*: “Ele cantava e eu tocava violão!” (GERALDO COSME, 2010).

Percebe-se aqui que a prática da *poesia* faz parte do ambiente musical da família Cosme há mais de 50 anos. Algo que não aconteceu com o zambê, por exemplo. Quando jovem, *seu* Geraldo somente assistia às *brincadeiras* de zambê; segundo relatou-me, era coisa dos mais velhos e gente nova não podia entrar. Inclusive, na literatura anterior aos anos 1990 não encontramos dados sobre a participação de Geraldo na dança do zambê. Em Galvão (2006, p. 221-222), o nome desse músico é mencionado apenas como tirador de coco de roda.

2.2.3. O coco de roda

Seu Geraldo é apresentado pela literatura, anterior aos anos noventa, como um tirador de coco de roda de destaque da sua região. Hélio Galvão (2006) relata a etnografia de uma roda de coco⁶⁹ vivenciada por ele, da qual participaram o músico citado conjuntamente com outra coquista de nome Agripina. Ao longo do texto, esse autor procura descrever

⁶⁷ O texto poético dessa canção sugere-nos pensar que pulêça é o mesmo que opulência – algo magnífico, luxuoso, rico.

⁶⁸ Depoimento oral concedido, na sua residência, em 2010.

⁶⁹ Ver carta de nº 33 (GALVÃO, 1968, p. 220).

características da dança, e busca identificar o que a faz diferir do zambê, além de indicar peculiaridades do modo de cantar de ambos os tiradores.

Apesar de vários autores atestarem a existência diversa de instrumentos musicais no coco de roda, que abarca desde zabumbas e assemelhados até ganzás, pandeiros, prato a dois⁷⁰, reco-reco etc., na brincadeira observada por Galvão, ainda nos anos sessenta, em Cabeceira, o instrumento presente fora apenas o tambor, e um reco-reco que pelo que consta, esse último, pareceu-me meramente episódico, naquele espaço e momento.

Tanto no coco de roda documentado por Galvão (2006), quanto no de Cabeceira, que observei através do DVD do grupo⁷¹, utiliza-se um tambor “bumbo”⁷² como único instrumento rítmico. Neste tipo de coco, praticamente não há palmas, haja vista que a dança tem forma circular, na qual homens e mulheres intercalam-se de mãos dadas.

O coco de roda, para Ayala e Ayala (2000), é uma expressão musical cantada e dançada coletivamente, com canto responsorial e acompanhamento percussivo. Para a devida realização prática da *brincadeira*, os participantes atendem a diferentes funções. Conforme esses autores,

Nos cocos dançados predomina o coletivo: para que haja a dança é preciso gente para (a)tirar os cocos e para responder dentro da roda de dançadores, gente que toque os instrumentos, gente que saiba os passos que caracterizam a dança e esteja disposta a entrar na roda (AYALA e AYALA, 2000, p. 22).

O grupo de Cabeceira reúne pessoas da família Cosme e de outras localidades próximas. Em análise ao vídeo, contabilizei o total de dezesseis participantes na roda, mais o tocador José Cosme e o tirador Mário Santana. Esses últimos permanecem no interior do círculo, tocando e cantando em constante movimento. Em Alves (2003, p. 120), soubemos de rodas de coco, em Pipa, só de mulheres. Segundo conta-nos Galvão (2006), na noite em que estive na *brincadeira* de coco, houve uma jornada só de mulheres, com Agripina tirando os cocos.

Constatei dois modelos de ritmos e frases utilizadas pelo músico Zé Cosme: O “Ritmo I” é um pouco mais rápido se comparado ao “Ritmo II” (FIG. 09), este que apesar de

⁷⁰ Par de pratos metálicos utilizados em bandas de música, bandas fanfarra, *marching bands* etc., percutidos pelo entrechoque dos dois.

⁷¹ Através do projeto EDUCAPIPA, o produtor Tito Rosemberg realizou, em vídeo, o registro contextual de uma brincadeira de coco de roda e do zambê, no ano de 2006, na casa de seu Geraldo, em Cabeceira - RN.

⁷² Outras denominações locais a esse instrumento incluem nomes como: bumba; zabumba; tantan; surdo e bombo. O tambor utilizado pelo grupo de Cabeceira é do tipo industrial, feito de metal. Utiliza peles sintéticas e parafusos de afinação. Tem forma cilíndrica e mede 14” polegadas de diâmetro por 14” polegadas de altura.

apresentar um quantitativo de notas superior ao primeiro modelo, tem caráter mais moderado. O segundo exemplo é idêntico a determinado tipo de xote⁷³ nordestino.

Os movimentos de dança são, genericamente, invariáveis. Conforme observou Galvão (2006, p. 221), “a dança é suave e sem maior esforço físico”, reitera descrevendo-a como “[...] um movimento de balanço para um lado e outro” (GALVÃO, 2006, p. 221). Esse autor é bastante pontual ao observar que no zambê aquele que está dançando (no centro da roda) não canta, ao passo que no coco de roda todos entoam o canto.

Galvão (2006, p. 221) afirma que “Geraldo canta cocos mais variados [não apenas no sentido temático, mas, sobretudo quantitativamente] e Agripina demora mais [...] tem movimentos mais rápidos”. Percebo que essa parece ser uma característica sinalizadora do quão experiente e “habilidoso” com determinados fenômenos musicais esse músico é, pois no zambê não é diferente; *seu* Geraldo apresenta um vasto e diversificado repertório. Quando está *tirando* coco (no zambê), sai um atrás do outro e segundo relatam, ele nunca repete algum. Em mesma medida, Geraldo domina grande repertório de *poesia* e de música popular, conforme veremos ao longo deste trabalho.

Dona Iracema Barros, entre outros informantes, confirmou que o produtor cultural Dácio Galvão fez doações da indumentária do grupo, sobretudo da roupa das mulheres (blusas e saias em tecido do tipo chita). Através desse produtor, o grupo se organizou e fez algumas apresentações em Natal e na região de Tibau do Sul, ao longo da década passada. Informaram-me em campo que às vezes acontecia do coco de roda se apresentar junto ao zambê, principalmente no caso de *brincadeiras* em outros contextos. Inclusive percebi que majoritariamente (se não todos) os homens que aparecem no DVD do coco são integrantes do zambê. Isso é notório, pois o figurino dos homens, utilizado na ocasião da filmagem, é o mesmo do zambê: bermudas brancas e camisetas brancas com emblemas do grupo de zambê.

Seu Geraldo, apesar de reconhecer-se experiente tirador de coco de roda, ao ser perguntado sobre a existência e a importância de um grupo do tipo, comenta “nem tenho nem quero ter. Brincadeira velha sem graça!” (GERALDO COSME, 2010)⁷⁴. Djalma noutra ocasião retoma o assunto e diz, “coco de roda eu não gosto não, é mais lento. [...] Dei a vaga para outro. Sou mais minha *latinha*! [a do zambê]” (DJALMA COSME DA SILVA, 2010)⁷⁵. Embora a presença recente desse grupo de coco de roda na localidade de Cabeceira, sua existência não é parte integrante da vida cotidiana dessas pessoas. Pelo que pude perceber, a

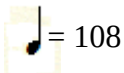
⁷³ Gênero musical que integra a categoria forró, presente no nordeste brasileiro.

⁷⁴ Depoimento oral concedido, em sua casa, dia 28/07/2010.

⁷⁵ Depoimento oral concedido, na casa de seu pai, dia 29/11/2010.

reinvenção da dança se deve, sobretudo, à influência de outrem; sua manutenção está vinculada à assistência (e agenda) externa, e na medida em que essa não vem, não há maiores motivos para sua realização. Notícias que, no momento, o coco de roda está em desuso nessa localidade.

Ritmo I:



= 108

Pele superior:

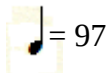
Pele inferior:



Frase I:



Ritmo II:



= 97



Frase II:



FIGURA 09 – Ritmos e frases do bumbo do coco de roda.

2.2.4. O zambê

O zambê é um tipo de música e dança coletivas praticadas sobremaneira por afro-brasileiros no estado do Rio Grande do Norte (ver ALVES, 2000; 2003). É particularmente importante na região sudeste do RN, onde está localizado o vale do rio Cunhaú, que desde o século XVII abrigou numerosos e significantes engenhos de cana-de-açúcar, a exemplo do Engenho de Cunhaú. A propósito, ainda hoje essa região apresenta-se como o maior produtor açucareiro norte-rio-grandense.

O zambê de *seu* Geraldo atende hoje basicamente à demanda externa, sob a forma de apresentações pagas. No entanto, constatei que a proposta mercantil, apesar de efêmera, é quem os colocou em prática. Os próprios participantes, inclusive Geraldo Cosme, que é peça fundamental no processo de criação e manutenção do referido grupo, reconhece essa feita. Em meados dos anos de 1990, numa ocasião de festejos relacionados à cultura popular do Rio Grande do Norte, onde se reunira diversos grupos de diferentes manifestações pertencentes a essa categoria, o pesquisador, produtor e amigo/parente da família Cosme, Dácio Galvão, lhes incumbiu para que montasse um grupo de zambê, que ele (o produtor) se encarregaria de levá-los para apresentações na capital potiguar, se comprometendo a pagar cachês pela apresentação do grupo.

A *brincadeira* de zambê apresentada por esse grupo mostra similaridades na forma poética (canto responsorial) com algumas danças do gênero “coco” (como mencionado

anteriormente, esse termo é largamente utilizado por produtores culturais e pelo discurso literário, como forma de generalizar e categorizar determinadas danças populares, em que não é de costume a sua relativização), porém, apresenta características particulares na dança, na instrumentação e no *tempo* (andamento) do ritmo, bem como, de maneira mais ampla, nos usos e funções dessa prática.

A dança é do tipo individual predisposta em círculo, semicírculo, ou em filas, com integrantes realizando passos individualmente ou em duplas (pares juntos e/ou soltos), em meio a essas.

A instrumentação é composta por dois membranofones, o *zambê* e a *chama*, que são tambores construídos manualmente de troncos de árvores⁷⁶; e um idiofone, a *lata*. Com capacidade de dezoito litros, essa fora originalmente usada para armazenar produtos industrializados. Esse tipo de música apresenta andamento mais apressado (com pulso entre 135 e 160bpm), se comparado ao coco de ganzá, de roda, ou de embolada, entre outros, aos quais eu tive acesso.

O fenômeno musical do zambê, evidenciado por esse grupo, está permeado por fortes traços afro-brasileiros (ver ALVES, 2000; 2003; LINS, 2009), muito embora Geraldo Cosme, em entrevista ao músico Antônio Nóbrega (2008), negue a semelhança africana nessa dança: “O zambê é dança nordestina! Nunca veio um africano pra dançar zambê com a gente, e nem ensinar! É dança da gente mesmo, dança nordestina!” (GERALDO COSME, 2008).⁷⁷ O grupo é formado basicamente no seio familiar de *seu* Geraldo Cosme. Alguns dos participantes têm como profissão a marcenaria, a carpintaria, a pesca, a agricultura familiar; outros são pedreiros, jardineiros, vigias noturnos (de postos de combustível e de pousadas), entre outros profissionais. Trata-se, portanto, de uma manifestação musical, dinâmica e plural, com usos e funções particularmente definidos.

A realização dessa manifestação, hoje, implica uma concepção histórica (demonstração do passado), estabelece diálogo com o presente além de apontar para o futuro. Muitos dos aspectos da performance do zambê, inclusive a maioria dos textos dos cocos, remetem a situações anteriormente vividas. A admiração e o desejo por novas tecnologias, que possam ser aproveitadas nessa dança, são clarificados, por exemplo, quando almejam o retesamento das peles dos tambores através de parafusos (processo industrial), ou ao

⁷⁶ No grupo de zambê, em estudo, quem constrói os tambores é Geraldo Cosme, que é marceneiro e carpinteiro de profissão. Podem ser utilizados diversos tipos de madeira para fazer-se um *zambê* e uma *chama*, a exemplo - jenipapo, cajarana, timbaúba, coqueiro entre outros.

⁷⁷ Entrevista concedida ao programa Danças Brasileiras, dirigido por Belisário Franca, produzido pela TV Futura (2008).

prestarem elogios à captação sonora via microfones, ao acharem positivas as apresentações em palcos para grandes públicos, ou em auditórios televisivos e por considerarem a gravação em disco um registro importante para divulgação de suas “obras” musicais.

2.2.4.1. Uma *brincadeira*, um zambê, ou uma performance musical?

O termo *brincadeira* é uma categoria que, na localidade em estudo, designa folguedo, divertimento; indica brincar com ludicidade, mas também é empregado para designar fenômeno, gênero, estilo e, sobretudo, evento musical etc. Muitas danças, músicas, ou grupos musicais, entre outras manifestações culturais, são no respectivo contexto considerados *brincadeiras*. Por exemplo: eu já preparei a lenha porque hoje a gente vai brincar zambê; aqui tem muitas *brincadeiras* a se apresentar, não é? Já brinquei drama, palhaço pastora, boi de reis; eu gosto de brincar seresta; aqui, nunca mais teve *brincadeira*; o coco de roda é uma *brincadeira*, o zambê é outra; ajustei uma *brincadeira* de zambê e de seresta, tudo junto, em Natal.

O emprego do nome *brincadeira* em muitos casos é substituído pelo termo “zambê”. Por exemplo: hoje vai ter um zambê; na brincadeira, já perdi uns poucos de zambê em Natal; todo sábado tinha zambê, pois não existia outra *brincadeira* por aqui; naquele dia, organizamos um zambê; por onde a gente passa, todos gostam do zambê. Como colocados acima, ambos os termos, *brincadeira* e zambê, podem designar a mesma coisa, um evento musical. Esse conjunto ordenado de atividades é, para a etnomusicologia contemporânea, a própria performance musical.

O termo performance é abundantemente utilizado por várias áreas do conhecimento, porém, quando aplicado a estudos musicais, esse pode ser visto por pelo menos dois pontos de vista diferentes. Behágue (1984) esclarece que de acordo com o conceito tradicional de performance, musicólogos direcionam sua atenção para o fenômeno (acústico) da estrutura sonora, muito embora fundamentados em bases históricas de acontecimentos musicais (ver também DUNSBY, 2008). Como viés, nota-se que etnomusicólogos têm insistido numa abordagem mais inclusiva e considera o ambiente social como parte modeladora e definidora dos elementos sonoros. Para Behágue (1984), a performance musical é concebida como um evento. Nas suas palavras,

Idealmente, então, o estudo da performance musical enquanto um evento e um processo resultante das práticas ou produtos musicais deveria concentrar no comportamento musical e extra musical atual dos participantes

(executantes e audiência), na consequente interação social, no significado daquela interação para os participantes, e nas regras ou códigos de performance definidos pela comunidade para um contexto ou ocasião específicos (BEHÁGUE, 1984, p. 7, tradução minha)⁷⁸.

No presente trabalho, aproprio-me do conceito de performance (ou performance musical) enquanto um evento, conforme apresentado acima por Behágue. Por apresentar uma dimensão que transcende o objeto sonoro, percebe-se que numa performance está em jogo, o lugar, as pessoas (audiência), a situação da performance, os idealizadores e realizadores dessa, bem como os músicos envolvidos nesse processo musical. Conforme percebido, um zambê, uma *brincadeira*, ou uma performance atendem igualmente ao mesmo propósito, indicam um evento musical.

2.2.4.2. Definindo o grupo de zambê: a mercantilização da *brincadeira*

Assim como nas periferias de grandes centros urbanos, a comunidade de Cabeceira divide espaço com problemas de diversas ordens. Desses, o desemprego e a pobreza saltam aos olhos como os mais emergentes. Como consequência, percebe-se que a educação e a saúde são fortemente afetadas, desdobrando-se em violência, em prostituição, no uso abusivo de bebida alcoólica, entre outros efeitos.

A família de *seu* Geraldo, visivelmente desfavorecida socioeconomicamente, é bastante conhecida das pessoas de Cabeceira e da circunvizinhança. Destacam-se, a despeito de outros moradores, principalmente por conta das práticas musicais que eles partilham⁷⁹. Além desse fato, o patriarca é tido como um bom carpinteiro, tendo como principal habilidade a construção de canoas.

Geraldo Cosme ganha visibilidade, afora, no âmbito da cultura popular, devido à prática do zambê e do coco de roda, que são considerados fenômenos musicais tradicionais, dos mais emergentes, no estado do RN, especialmente na região de Tibau do Sul. Desde pelo menos o início do século XX, a produção literária tem atestado a existência do zambê no Estado. A partir da segunda metade dos anos de 1990, quando o zambê de *seu* Geraldo foi organizado, produtores culturais, entre outras pessoas, passaram a convidar o grupo para

⁷⁸ Ideally, then, the study of music performance as an event and a process and of the resulting performance practices or products should concentrate on the actual musical and extra-musical behavior of participants (performers and audience), the consequent social interaction, the meaning of that interaction for the participants, and the rules or codes of performance defined by the community for a specific context or occasion.

⁷⁹ Constatei que nenhuma outra família do entorno da casa de *seu* Geraldo adquiriu prestígio ou destaque por conta de algum fazer musical.

apresentações musicais, quer seja em contexto ou em outras arenas, em situações arranjadas, para turistas, tanto quanto em eventos culturais etc., como recompensa, ou troca, pagam-lhes simbólicos cachês e os torna importantes.

O formato de grupo com integrante definido, voltado para apresentações remuneradas (nas mais diversas ocasiões e contextos), foi acatado internamente pelos membros do zambê. Certamente houve, e há, disputa em torno da opção escolhida⁸⁰, mas é fato que o modelo adotado é preponderante na arena em questão. Talvez esse seja o único, ou pelo menos o mais viável, meio de renda (extra) almejado pela referida família. *Seu* Geraldo, ao se referir a determinada apresentação do grupo, e por conta do cachê recebido, comentou-me, “se tivesse um zambê desse por mês, estava bom!” (GERALDO COSME, 2010)⁸¹.

O que é passível de render algum tostão, no zambê de Cabeceira, são basicamente as apresentações musicais; o CD “Zambê - cocos” (pirata)⁸²; um DVD feito na localidade; e os tambores *zambê* e *chama* (feitos por *seu* Geraldo, sob encomenda de alguém). Circunstancialmente, ocorre de inventarem grupos como o Zambê-Mirim e o grupo de coco de roda. Mais remotamente, acontece de oferecerem a seresta junto a uma apresentação do zambê, pois, na ânsia de ser beneficiado a partir do que eles têm de maior valor, quer seja simbólico ou/e financeiro, o grupo “topa” qualquer negócio: mexe na estrutura da *brincadeira* (sob vários aspectos); diminui o número de componentes; exclui a dança; reduz o tempo de apresentação; dançam em “qualquer” tipo de espaço e horário entre outras modificações.

Através de uma parceria entre o projeto EDUCAPIPA e a Cidade do Conhecimento⁸³ foram produzidos *ringtones* para telefones celulares com elementos rítmicos do zambê. A propósito, os filhos de *seu* Geraldo, *Mião* e *Zé Cosme*, me informaram que receberam apenas três parcelas, totalizando algo em torno de R\$ 1.500,00 (Hum mil e quinhentos reais), como pagamento de direitos autorais, e nenhuma informação a mais foi prestada, sobre a arrecadação e o repasse do percentual devido, à família Cosme.

A indústria cultural tem sido objeto de desejo de diversas pessoas (e grupos dessas), as quais desenvolvem algum tipo de prática musical (sem falar de outras áreas afins). Com a

⁸⁰ Questões de exclusividade ao grupo; seleção/total de participantes em função do cachê que será pago pelo contratante; divisão do cachê etc. são alguns problemas enfrentados em campo.

⁸¹ Depoimento oral concedido, em sua casa, dia 28/07/2010.

⁸² Os discos que eles vendem são versões caseiras; o primeiro deles foi produzido e editado pelo Projeto Nação Potiguar, com tiragem limitada, e está esgotado.

⁸³ A Cidade do Conhecimento é um programa da Universidade de São Paulo (USP) que promove a criação, a incubação e o desenvolvimento de projetos por meio de redes digitais colaborativas. Para maiores informações sobre este projeto, bem como para ouvir e/ou baixar os *ringtones*, acesse o site: <<http://www.cidade.usp.br/cidademovel/catalogos/pipa/ringtones.php#>> Acesso em: 09/06/2009.

globalização, que envolve “a criação e a incorporação da localidade” (ROBERTSON⁸⁴ *apud* GRÜNEWALD, 2004, p. 30), novas formas de apresentação, utilização e negociação de fenômenos musicais surgem. Assim, podemos inferir que manifestações musicais “tradicionais” que serviam, *a priori*, ao consumo interno de determinado grupo de indivíduos, passam agora a atender, quando solicitados, a outras demandas, nas quais se insere o espetáculo mercantilizado. Em alguns casos, essa postura tornar-se a única forma viável e justificável de permanência desses fazeres.

Na atualidade, o zambê de *seu* Geraldo está voltado basicamente para apresentações remuneradas. Percebê-lo sob esse ponto de vista não implica uma conceituação negativa sobre o grupo, ao contrário, significa compreendê-lo e enquadrá-lo positivamente de modo dinâmico e concreto no que Grünewald (2001) chama de “fluxos culturais”. Novos interesses e formas de negociação surgem desses encontros.

Conforme Adorno (2002, p. 17), “A indústria cultural [...] erigiu em princípio a transposição [...] da arte para a esfera do consumo [...]”. Seguindo o mesmo raciocínio, Coelho (1993, p. 6) pontua que

Nesse quadro, também a cultura — feita em série, industrialmente, para o grande número — passa a ser vista não como instrumento de livre expressão, crítica e conhecimento, mas como produto trocável por dinheiro e que deve ser consumido como se consome qualquer outra coisa.

Outro fator não menos impactante, no que concerne à divulgação e transformação da tradição, decorre da própria dinâmica de pesquisa nos respectivos contextos, pois “no momento em que o pesquisador discursa academicamente sobre uma determinada tradição musical, aponta de forma indireta para o seu potencial uso como fonte de entretenimento” (CARVALHO, 2004, p. 6). Pesquisadores (a incluir-me) os quais tenham diagnosticado e divulgado a prática do zambê de Cabeceira, sob qualquer forma, são colabores em potencial das transformações vividas por esse grupo. Carvalho (2004), com o propósito de situar historicamente as transformações vividas no campo de ação etnomusicológica, resume que etnomusicólogos passam de pesquisador de gabinete, na primeira metade do século XX, os quais realizavam suas análises distantes do contexto e dos dilemas vividos em campo, para porta voz da cultura, diante das instâncias superiores de poder, ao apontar os problemas e reivindicar soluções para a comunidade pesquisada. Mais recentemente, o etnomusicólogo assume também o papel de mediador, colocando esses povos em contato com o universo da

⁸⁴ ROBERTSON, Roland. Glocalization: time-space and homogeneity heterogeneity. In: FEATHERSTONE, M.; LASH, S. & ROBERTSON, R. (org.). *Global modernities*. Op. cit., p. 25-44, 1995.

indústria cultural e do entretenimento. Porém, de acordo com Araújo (2010)⁸⁵, vemos que está na ordem do dia de as comunidades serem auto representadas e não necessariamente ter que passar pela mão de agenciadores para divulgar seus produtos. Carvalho (2004) reitera que os pesquisadores deverão, agora, atuar não apenas como porta-voz da comunidade subalterna frente ao mercado de espetáculos, mas também é papel dele informar aos grupos sobre os acordos/negociações e consequências de sua participação na indústria cultural.

Atualmente o turismo representa a economia primeira de Tibau do Sul. A praia da Pipa, além de deter o maior número de visitantes desse município, é considerada o segundo destino turístico do RN. Dispõe de uma arrojada estrutura de hospedagem, culinária e programas de lazer para os seus visitantes. Diariamente, as pessoas cruzam caminho e passam pela comunidade de Cabeceira, ao lado da casa de *seu* Geraldo.

A atividade turística da região é procurada em função dos recursos naturais ali existentes. A propósito, não é divulgado como atrativo nada da produção cultural local. O que justifica o estímulo e o investimento no turismo é o retorno econômico, pois o dinheiro deixado pelos visitantes faz movimentar a economia local e beneficia outros setores não turísticos. Alguns membros da família Cosme desempenham serviços em pousadas, postos de combustível, entre outros setores, que atendem à clientela turística.

O fenômeno do zambê não atende diretamente a propósitos do entretenimento turístico. *Seu* Geraldo Cosme (2010) me informou que nunca brincaram muito para turistas, nas pousadas, pois nessas, “só queriam que a gente brincasse de graça!” (GERALDO COSME, 2010)⁸⁶. Na sua residência, há certa rotatividade de visitantes, mas não necessariamente são os mesmos turistas que vão à Pipa. Não há pacotes de passeios turísticos, na região de Tibau do Sul, que incluam uma visita ao grupo de zambê. Majoritariamente, as pessoas que aportam em Cabeceira, o fazem por ter informações prévias, através de literaturas ou agenciadores culturais, sobre o tipo de música “tradicional” que ali se realiza.

O turismo promove trocas culturais e, também, mercantis. Grünwald (2001, p. 26) reconhece que “pontos tanto de partida quanto de destino estão em fluxo cultural”. Reitera que “há não apenas um, mas vários processos de globalizações e localizações que não passam necessariamente por grandes centros, podendo ocorrer mesmo em localidades periféricas” (GRÜNEWALD, 2001, p. 26). Nesse processo de mão-dupla, o grupo de zambê “sabe” o quanto eles podem (ou poderiam) faturar com esse setor, entretendo-os, e em troca serem

⁸⁵ Depoimento oral registrado durante conferência no IIº Encontro Regional da ABET/NE, na cidade de João Pessoa - Paraíba, no dia 20/11/2010.

⁸⁶ Depoimento oral concedido, em sua casa, dia 11/08/2010.

ajudados financeiramente. Porém, o “mercado”, do espetáculo, mostra-se demasiado efêmero e não corrobora para que haja uma articulação melhor estruturada da prática do zambê, em contexto tanto quanto fora dele.

Canclini (1999, p. 19) indica que “o patrimônio cultural consiste num lugar de disputa econômica, política e simbólica, este é afetado pela ação de três agentes: o setor privado, o Estado e os movimentos sociais”. Portanto, agências e produtores culturais, pesquisadores, ONGs, o setor turístico e o estado etc. interferem e configuram-se como parte modeladora do cotidiano da família Cosme, e isso é refletido no formato de suas práticas musicais. Ainda sobre o tema aqui abordado, Canclini faz a seguinte indagação: O que é necessário para que a festa popular não se dissolva por completo num espetáculo, e para que continue a servir a vida comunitária, oferecendo um tempo e um espaço para a participação coletiva? Como resposta, o autor argumenta que “isto só é possível se o povo conseguir fazer com que a expansão, o desfrute e os gastos da festa sejam realizados dentro dos marcos internos, ou ao menos não sejam subordinados aos interesses do grande capital comercial” (CANCLINI, 1983, p. 132).

CAPÍTULO 3

OBSERVANDO A *BRINCADEIRA* DO ZAMBÊ

3.1. Descrevendo a *brincadeira*

A dança do zambê não necessita de treinos⁸⁷ e não segue um calendário fixo de encontros, apresentações. Acontece de se reunirem previamente no terreiro da casa de *seu* Geraldo, normalmente à noite, por ocasião de uma futura apresentação que fora ajustada (principalmente se esta irá ocorrer em outros contextos), mas não é um encontro sistematizado, sequer avisam a todos os brincantes que compõem o grupo para virem ao treino. Iniciam a *brincadeira* com um número mínimo de participantes e, aos poucos, os que estiverem por perto e quiserem brincar, se chegam. Nesses encontros locais, não há exigência quanto ao contingente, brinca quem vier e quiser. O mesmo acontece com a vestimenta, que nesse caso não é cobrada nenhuma em específico e, no entanto utilizam a que portarem na devida ocasião. Dançam e tocam sem preocupação de tempo, mas segundo alertam, não ultrapassam uma hora e meia brincando, e se permitem parar o treino, por estarem cansados, ou para substituir algum tocador, quantas vezes for necessário.

No dia que presenciei o treino de zambê, eu perguntei a alguns membros do grupo: “Vocês não vão convidar as pessoas para vir treinar não?” *Seu* Geraldo, seu filho Djalma Cosme, entre outros me responderam – não precisa não! Quando escutarem o barulho, eles vêm! (2010)⁸⁸. Essa afirmação revela que dentre as maneiras de sinalizar a ocorrência de uma *brincadeira*, o toque dos tambores apresenta-se, ainda hoje, como eficiente na comunicação e convite à dança. Não menos importante do que o modo de comunicação que acabo de mencionar, a exposição dos instrumentos ao sol é outra maneira notável de avisar quando irá ter zambê (ver explicação adiante no tópico 3.2.1.1 – Sob o sol). De fato, ao começar o treino, foram chegando mais e mais pessoas e, em poucos minutos, no terreiro, estava formada a roda de brincantes e a audiência. Importante observar que praticamente todos os familiares de *seu* Geraldo, que estavam presentes, participaram como respondentes, dando resposta aos cocos.

O número de componentes do zambê varia entre dez e dezesseis pessoas, a depender da situação dada e do cachê pago ao grupo. *Seu* Geraldo é quem se encarrega de escalar os brincantes e, sobre suas escolhas, percebi que ninguém dá palpite.

⁸⁷ A palavra “treino”, em categoria local, designa ensaio.

⁸⁸ Depoimento oral registrado, na casa de Geraldo Cosme, no dia 12/08/2010.

O início da *brincadeira* é dado pelo tambor *zambê*, e no íterim de quatro pulsações, o que corresponde à apresentação do motivo rítmico padrão do *zambê* por duas vezes (FIG. 10), entram a *chama* e a *lata* simultaneamente, ou sucessivamente um ou outro desses instrumentos. A disposição dos dançarinos é organizada tão logo seja iniciado o ritmo dos instrumentos, aos poucos incluem o ritmo das *palmas*. O canto é o último desses elementos constitutivos a entrar em cena, e isso acontece alguns segundos depois de iniciado o *zambê*, quando os demais componentes já estejam constituídos. Mostraremos através da TAB. 1 a ordem de entrada (início) de cada um deles tal qual normalmente é seguida:



FIGURA 10 – Motivo rítmico inicial da *brincadeira* do *zambê*, tocado pelo tambor *zambê*.

TABELA 1

Ordem de entrada de elementos da *brincadeira* do *zambê*

ELEMENTOS	Ordem de entrada
<i>Zambê</i>	1º
<i>Chama</i>	2º (ou 3º)
<i>Lata</i>	3º (ou 2º)
Dançarinos	4º
<i>Palmas</i>	5º
Canto	6º

3.1.1. Lugares

O zambê está devagar demais, cara! Muita gente já gravou a gente. Tem CD, DVD não é? Aí não querem mais chamar a gente para brincar! Quando querem ver ou ouvir, botam o disco (JOSÉ COSME NETO, 2010)⁸⁹.

Pelo fato de o grupo de *zambê* atender, hoje, basicamente à demanda externa, sobretudo através de apresentações pagas, ainda que escassas e precárias, não fazem exigências quanto ao tipo de lugar, espaço e/ou evento onde irão se apresentar. O *Zambê* já

⁸⁹ Depoimento oral registrado, na casa de seu pai, em 2010.

brincou em teatros, auditórios, praças públicas, escolas, *shopping center*, centros de convenções, passeatas (marchas culturais), mas também em beira de praias e no terreiro das casas, sobremaneira no ambiente familiar de *seu* Geraldo Cosme. Os brincantes dançam descalços (com exceção dos tocadores e respondentes, que usam sandálias, tênis, sapatos, ou qualquer outro tipo de calçado) sobre a areia, o calçamento de paralelepípedo, o asfalto quente, o tablado de madeira⁹⁰, tanto quanto sobre o granito e o mármore gelados dos mais requintados espaços da arquitetura contemporânea.

Hoje existe um fluxo contínuo de visitantes em Cabeceira à procura do zambê; são músicos, pesquisadores, historiadores, entre outros curiosos. Oportunamente essas pessoas realizam algum tipo de registro, quer seja gráfico, de áudio ou em vídeo. São nessas ocasiões, especiais, que às vezes se brinca zambê. Afora tais momentos, internamente, não se pratica mais a dança. Durante os dezesseis meses em que estive em contato periódico com a família, eles deram apenas um treino (o qual eu presenciei) e realizaram, em março passado, uma *brincadeira* para visitantes. Nesta última, eu não estive presente.

Quando brincam localmente, a audiência do zambê envolve os familiares (inclusive os que não participam, do grupo, tocando ou dançando zambê) e parte da vizinhança, além de visitantes externos que estejam a passar pelo local naquele momento. É importante observar que, de modo genérico, a família toda conhece os cocos e participam cantando-os, ou apenas cantarolando-os, um a um. Característica que não ocorre com os turistas e o “povo de fora” em geral. Esses que, provavelmente por não conhecerem as músicas, não interagem cantando e, no entanto, demonstram maior interesse pela dança.

Percebe-se que há uma melhoria na autoestima da família, quando algum zambê é agendado. Certa vez *seu* Geraldo ameaçou vender os instrumentos (pessoais), *zambê* e *chama*, e parar de brincar, mas logo que ele foi procurado para mais uma apresentação do grupo, mudou de discurso. Ao serem noticiados da nova *brincadeira*, passam a contar com isso e a fazerem planos para o evento. Alguns membros da família começam a disputar lugar para serem incluídos no grupo (que tem número finito de participantes), e com isso poder passear e também ganhar algum dinheiro (no caso de apresentações com cachê). *Seu* Geraldo se articula para levar consigo o que for passível de ser comercializado, como por exemplo, o CD “Zambê

⁹⁰ Presenciei uma apresentação do grupo, em dezembro do ano de 2007, dentro da programação de encerramento das atividades do projeto Conexão Felipe Camarão, no bairro de mesmo nome, em Natal - RN. O referido projeto tem por objetivo a inclusão social através da música e da arte de tradição oral, secularmente disseminadas naquela localidade. Na devida ocasião o zambê se apresentou sobre um tablado de madeira de péssima qualidade. Com a movimentação dos brincantes em cena, os pregos de sustentação da estrutura começaram a sair e, com isso, alguns dos membros tiveram seus pés perfurados, ainda assim dançaram até o final da apresentação, que durou algo em torno de vinte e cinco minutos.

- cocos” e o DVD do grupo. Na *brincadeira* da qual participaram, no SESC⁹¹ Zona Norte em Natal, em 2010, Geraldo Cosme recebeu encomenda para fazer três tambores: dois *zambês* e uma *chama*. O que o deixou muito animado, pois isso iria melhorar o seu orçamento naquele mês.

Basta que tenham uma *brincadeira* ajustada para lembrarem de ocasiões anteriormente vividas com o zambê. Repetem incessantemente as conversas, e ocorre, por vezes, de pessoas diferentes reapresentarem identicamente as mesmas histórias.

Muitos preparativos são observáveis, em momentos prévios de uma viagem do grupo de zambê. Logo cedo aprontam um feixe de lenha, que será utilizado para aquecer os tambores. Preparam os instrumentos musicais. Alguns homens cuidam em fazer a barba, outros a arrumar o cabelo (às vezes, um corta o do outro). Dona Iracema prepara a roupa (uniforme) de alguns dos participantes, em especial a de seu marido. Quando se aproxima a hora da viagem, a movimentação aumenta no entorno da residência “central” (a de *seu* Geraldo) e quando chega o momento certo, não se atrasam e apressam-se em partir.

Quando foram brincar em Natal, no dia 25 de agosto de 2010, permaneceram conversando e ouvindo a banda baiana de axé music, Chicabana, em alto e bom volume, durante todo o percurso da viagem. Em meio ao repertório apresentado por esse grupo, tocaram a música gospel, de grande sucesso naquele momento, “Eu te amo tanto”, do cantor baiano Lázaro. Os brincantes do zambê demonstraram-se satisfeitos com o tipo de música que lhes foi oferecido naquele trajeto, prestando inclusive vários elogios ao referido grupo musical. O repertório discutido acima faz parte do dia-a-dia dessas pessoas e, naquele momento, pelo visto, não teria que ser diferente. Aliás, o clima era de festa, sobretudo, por eles estarem quebrando suas rotinas, viajando e indo brincar zambê.

No ano de 1999, o zambê esteve em São Paulo, ocasião em que gravou o programa de televisão “Viola Minha Viola”, da TV Cultura, apresentado por Inezita Barroso, e realizou oficinas de dança de zambê no Instituto Brincante, espaço de dança e música popular mantido e administrado pelo músico e ator Antônio Nóbrega e sua esposa Rosane Almeida.

Em 2000, o zambê se apresentou na Festa da Lavadeira em Pernambuco. Segundo informou Josivan Gomes da Silva, “a melhor apresentação foi em Recife, num festival internacional de cultura. Depois desse dia fomos à Portugal. O velho [*seu* Geraldo] veio tocando o *zambê* de longe...” (JOSIVAN GOMES DA SILVA, 2010)⁹². Portanto, ainda no ano 2000, o grupo foi a Lisboa, Portugal, onde se apresentou por três dias, à tarde, no

⁹¹ Serviço Social do Comércio.

⁹² Depoimento oral concedido, em Cabeceira, no dia 12/08/2010.

Shopping Colombo, dentro de uma programação de celebração dos quinhentos anos do descobrimento do Brasil. A viagem foi uma encomenda do governo do RN ao Projeto Nação Potiguar, realizado pela Fundação Hélio Galvão e *Scriptorin* Candinha Bezerra⁹³.

Em 2001, participaram do Mercado Cultural em Salvador, Bahia, apresentando-se no teatro Castro Alves. No mês de outubro desse mesmo ano, foram parte da programação da Bienal Internacional de Dança do Ceará, em Fortaleza e Sobral. A fotógrafa Candinha Bezerra nos informa que a produção do evento, na capital cearense, possibilitou que todo o ritual da dança fosse seguido; disponibilizaram o fogo à lenha, no pátio, para aquecer os tambores e colocaram areia no saguão de entrada do Teatro José de Alencar. Segundo essa informante, foi entre os anos de 1999 e 2001 que o grupo de zambê realizou o maior quantitativo de viagens e apresentações fora de Cabeceira. Percebe-se que esse período foi de grande engajamento e articulação política dos produtores culturais Dácio Galvão e Candinha Bezerra, através da Fundação Hélio Galvão e do *Scriptorin* Candinha Bezerra, entre outros órgãos de promoção cultural do estado, no sentido de promover o zambê em espaços de disseminação cultural, inclusive fora do RN e do país.

Na atualidade, apesar de a casa de Geraldo Cosme receber visitação com relativa frequência, não existe uma estratégia montada para recepcionar essas pessoas, nem mesmo para apresentar a *brincadeira* do zambê para elas. Do mesmo modo, nenhuma articulação é verificada no sentido de dar maior circulação e visibilidade à dança em outros contextos. Como resultado, vemos que o grupo têm-se apresentado infimamente. Durante minha pesquisa em campo, o número de *brincadeiras* realizadas não foi superior a quinze apresentações. Dessas, algumas aconteceram em Natal, uma delas em João Pessoa, outra em Pipa e as demais foram realizadas no terreiro da casa do patriarca Geraldo.

Queixam-se da ausência de assistência externa (por desconhecerem, ou por não serem beneficiados, por políticas públicas culturais, em âmbito municipal, estadual ou federal, que deem suporte a eles), mas também culpam os próprios integrantes da falta de empenho junto ao grupo. Conforme denuncia Antônio “o mal do zambê é esse, só treina quando vai se apresentar!” (ANTÔNIO COSME DE BARROS, 2010)⁹⁴. Eu perguntei a *seu* Geraldo, os cabras⁹⁵ nem vieram dançar zambê? Ele responde-me: “vieram nada! Só querem vir no dia de ganhar o dinheiro” (GERALDO COSME, 2010)⁹⁶. O depoimento de Zé Cosme, epígrafe

⁹³ Informação prestada, via telefone, por Candinha Bezerra, no dia 04/04/11.

⁹⁴ Depoimento oral concedido, na casa de seu pai, dia 11/08/2010.

⁹⁵ Na localidade, esse termo designa o mesmo que a terceira pessoa do plural: “eles”, “as pessoas”, “os participantes”.

⁹⁶ Depoimento oral concedido, em sua casa, dia 11/08/2010.

deste texto, é indicativo do quão desfavorecidos eles se consideram no momento, ao passo que revela o desejo de mais apresentações para o grupo.

3.1.2. Hora da *brincadeira*

Zambê só se dança à noite! É o que nos dizem os estudiosos e os livros quando o assunto é a prática dessa *brincadeira*. No entanto, nenhuma explicação racional é prestada, no sentido de esclarecer o porquê dessa particularidade. Desse modo, tudo transcorre como pura “imaginação” folclórica. Por vezes, cheguei a pensar que tal característica estaria associada a algo de cunho mítico ou religioso.

Na tentativa de entender essa suposta regra, procurei observar o contexto do zambê de modo associativo, ou seja, para dar significado a determinado detalhe, foi preciso incluí-lo numa dimensão muito maior, colocando-o em consonância com o todo. Visto dessa maneira, estabeleci parâmetros de análise de modo a contemplar o perfil dos participantes, a localização geográfica onde ocorre essa prática, o período histórico de tais registros, bem como o propósito da prática do zambê.

No passado, os brincantes de zambê da região de Tibau do Sul eram homens que trabalhavam na agricultura, majoritariamente nos engenhos de cana-de-açúcar durante os períodos de plantio, colheita e no processamento industrial dessa atividade agrícola. Após seus expedientes, era quando dispunham da possibilidade de dançar o zambê. Lins (2009), em sua revisão de literatura sobre o tema do coco de zambê no RN, concorda que a expressão “brincado no pé do engenho” indica o ambiente “ancestral” do zambê, relacionando-o às comunidades tradicionais, à pesca e às atividades da cana-de-açúcar. Seu Geraldo, seguindo no mesmo raciocínio, enfatiza que “zambê é ‘pé de engenho’. Todo engenho tinha um!” reiterando, pontua que “no fim da safra da cana-de-açúcar, aqui, era nas portas das bodegas” (GERALDO COSME, 2010)⁹⁷.

Outras profissões passam a fazer parte do atual contexto familiar de seu Geraldo Cosme e do distrito Cabeceira, mas, em geral, são serviços diurnos e, por isso, continua existindo a necessidade de se tocar zambê, preferencialmente, à noite.

No entanto, a mercantilização do zambê contribui veementemente para “alterações” no expediente de apresentação dessa *brincadeira*. Geraldo Cosme (2009) me falou que já brincou zambê de manhã cedo e também à tarde nas pousadas de Tibau do Sul e da praia de Pipa.

⁹⁷ Depoimento oral concedido, em sua casa, dia 23/04/2010.

Acrescentou que “brinca a qualquer hora!” (GERALDO COSME, 2009)⁹⁸. Pois nesse caso, o grupo está atendendo a uma demanda de cunho comercial. Para tanto, é preciso estar prontos a se apresentarem na hora exigida.

Nos dias atuais e no universo familiar de *seu* Geraldo Cosme, a afirmação no início desse texto, que diz ser a dança do zambê uma *brincadeira* noturna, não faz mais sentido, portanto, se brinca zambê na hora que der vontade, e muito mais que isso - quando o contratante solicitar.

3.1.3. Tempo de duração da *brincadeira*

De acordo com minhas observações e com os depoimentos coletados em campo, no tempo presente, não se dança zambê por mais de uma hora e meia, sendo que a média de apresentação para o grupo de *seu* Geraldo é de quarenta minutos. O zambê é um tipo de música e dança que exige muito vigor físico e, no entanto, como a prática atual dessa dança não faz parte do cotidiano das pessoas daquele lugar, eles estão fora de forma, assim, torna-se inexequível brincá-la por tanto tempo seguido. Além de que, hoje eles se definem como um grupo fechado, sendo os integrantes previamente escolhidos por *seu* Geraldo e atendendo basicamente ao mercado do espetáculo, incentivado e valorizado pelas agências e produtores da cultura popular, muito embora infimamente.

Eu presenciei *in loco* um treino de zambê que durou trinta e dois minutos⁹⁹. Esse ocorreu no dia 12/08/2010. Nesse dia, especialmente por conta do cansaço dos tocadores, eles pararam a brincadeira quatro vezes, sendo o instrumentista do tambor *zambê* o mais penalizado. Segundo reclames deles próprios esse instrumento é o mais “pesado”! Para ser tocado é preciso treino, habilidade e estar em boa forma física.

Do modo como Cascudo (2000), Mário de Andrade (1984) e Hélio Galvão (2006), entre outros estudiosos, falam sobre a dança do zambê, é tentador crermos que uma brincadeira dessas perduraria “sempre” pela noite toda. Porém, imaginando que no passado o sentido de grupo teria uma conotação diferenciada em relação ao tempo presente, momento em que se definiria basicamente como o coletivo de pessoas, aberto a possibilidades de diversas ordens. Isso facilita o nosso entendimento com relação à dinâmica, bem como ao tempo de duração da *brincadeira*.

⁹⁸ Depoimento oral concedido, em sua casa, em 2009.

⁹⁹ Durante o tempo em que estabeleci contato com a família Cosme, realizando minha pesquisa de campo, esse foi o único treino do grupo de zambê deles, e só ocorreu por conta da apresentação no SESC Zona Norte, em Natal, no dia 25 de agosto de 2010.

Percebo que somente o rodízio entre os participantes, dançarinos e tocadores, é capaz de instigar a brincadeira por longas horas a fio, pois do contrário, seria humanamente impossível uma mesma pessoa tocar/dançar zambê a noite toda.

Outrora o zambê seria uma *brincadeira* coletiva com permissividade de alternância entre as pessoas participantes: a rotatividade na dança e entre os instrumentistas possibilitaria que essa se sustentasse por muito mais tempo sem exaustar ninguém (ver GALVÃO, 2006). Além do que, pelos comentários de *seu* Geraldo sobre os ambientes em que se brincava zambê antigamente, suscita o caráter rotativo e de coletividade da dança: “Os velhos saiam do trabalho e vinham parar nas portas das bodegas. Chegava um, chegava outro [...], passavam a noite brincando zambê e bebendo cachaça” (GERALDO COSME, 2010)¹⁰⁰.

No entanto, os usos e funções dessa prática musical sofreram importantes modificações, senão, pelo menos o grupo, que discuto aqui, atende a outro propósito, que não os elucidados anteriormente. Trata-se de um grupo com integrante previamente definido, que, costumeiramente, faz apresentações, seja em contexto ou fora desse, em troca de cachês. Dessa maneira, não tem nenhum sentido brincar zambê por tanto tempo seguido.

3.2. Processos de performance

3.2.1. Aquecendo os tambores

Os dois instrumentos membranofones presentes no grupo de zambê de *seu* Geraldo Cosme, o *zambê* e a *chama*, utilizam couro bovino em uma das extremidades. Esse tipo de pele é dilatável, e como ela é fixada no corpo do tambor com pregos, a única forma de alterar a afinação, até atingir o “tom” desejado, é através do aquecimento dessas membranas.

3.2.1.1. Sob o sol

Eu precisei ir a campo para constatar e entender que os tambores podem ser aquecidos também através do calor do sol. No dia que vai ter *brincadeira*, os instrumentos passam o dia no sol e, antes da apresentação, esses são reaquecidos no fogo. O calor solar é tão eficaz quanto o fogo, para aquecer a pele dos tambores. A diferença é que com a fogueira o aquecimento se dá mais rapidamente e, portanto, de modo mais prático e conveniente.

¹⁰⁰ Depoimento oral concedido, em sua casa, em 2009.

Os tambores postos ao sol congregam outra função importante, verificável somente em contexto – sinaliza que no respectivo dia, em que se expõem, haverá *brincadeira*. O convite visual, dentre as possíveis formas de comunicação do zambê, aparece como uma etapa importantíssima nesse processo de performance.

Por quatro vezes, em campo, pude constatar que quando os tocadores colocavam os instrumentos para fora, sob o sol, as pessoas da localidade que circulavam em volta da casa de *seu* Geraldo Cosme entendiam que iria ter zambê. Isso fora confirmado, haja vista que, essas pessoas, ao se aproximarem de nós (que nos encontrávamos na casa) lançavam a seguinte pergunta: vai ter treino hoje? Chamaria atenção especial às crianças e adolescentes, pois essas ao perceberem a indicação do treino, ao que nos parece, saiam avisando aos demais presentes na redondeza. À noite, elas seriam as primeiras a chegar. Esclareço que, das quatro vezes em que colocaram os tambores ao sol, em apenas uma dessas investidas aconteceu o treino de zambê. A não ocorrência da *brincadeira* nas ocasiões em que foram sinalizadas foi meramente circunstancial e não elimina nem reduz o poder de comunicação entre a comunidade e os participantes do zambê, através desses elementos sinalizadores.

3.2.1.2. Fazendo o fogo

“*Quem prepara a lenha sou eu!*”

(DJALMA COSME DA SILVA, 2010)¹⁰¹.

Logo que eu chego à casa de seu pai, no dia 25 de agosto de 2010, Djalma Cosme me informa de sua responsabilidade. Na ocasião, preparavam-se para a apresentação do zambê na capital potiguar Natal. Naquele momento, no terreiro da casa de *seu* Geraldo, encontrava-se arrumado um pequeno feixe de lenha, preparada para abastecer a fogueira de aquecer o *zambê* e a *chama*.

Sempre que vão brincar zambê, seja onde for, providenciam uma fogueira para aquecer e esticar o couro dos tambores. Esses instrumentos são colocados em volta do fogo e, lá, permanecem expostos até atingir a altura (nota musical) desejada pelos tocadores. A pele animal utilizada pelo *zambê* e pela *chama* é espessa e suficientemente resistente, suportando grandes tensões (resultante do aquecimento) proporcionadas pelo fogo. Os tocadores demonstram habilidade ao lidar com essa etapa ritual, por saberem dosar na medida certa o

¹⁰¹ Depoimento oral realizado, no terreiro da casa de seu pai, dia 25/08/2010.

tempo de permanência e de aquecimento, bem como a afinação almejada, dos tambores. No contexto de Cabeceira, ainda é possível encontrar lenha em abundância, para este fim, pelos arredores da comunidade.



FIGURA 11 – Lenha para fogueira de aquecer os tambores do zambê.

Aos olhos de outrem, a característica ritual para essa etapa da performance do zambê (aquecimento dos instrumentos) é assinalada tão somente com a presença do fogo, feito a partir de fogueiras. Isso porque, em geral, as *brincadeiras* acontecem fora de contexto, ou quando ocorrem em Cabeceira, as pessoas de fora chegam à casa de *seu* Geraldo Cosme em horários próximos da apresentação e, assim, algumas etapas da performance deixam de ser reveladas.

Dessa forma, fica evidente que, *a priori*, a necessidade dos tocadores é que os instrumentos sejam afinados, porém, não importa a fonte de aquecimento. Faz-se comum utilizarem os dois tipos de recursos – aquecimento através do sol e via fogueira.

Para finalizar este item, apresento o depoimento de *Uzinho*, que é tocador de chama, no qual ele concorda que “era para ter uns ferros para esticar o couro, sabe como é, né? mas o povo da cultura prefere assim, com o fogo para tirar foto!” (UZINHO, 2010)¹⁰². Portanto, fica evidente que a ideia de usar *canoas* (parafusos) para esticar a pele dos tambores, na sua visão, facilitaria o processo de retesamento, mas não podem fazê-lo, pelo fato de “infringir” a cultura.

¹⁰² Depoimento oral realizado, no dia 25/08/2010, enquanto viajávamos para a apresentação do grupo de zambê no SESC Zona Norte em Natal - RN.

3.2.2. A roupa

O zambê de *seu* Geraldo Cosme se apresenta uniformizado. Os integrantes vestem bermudas abaixo do joelho e camisetas brancas, contendo estampa de identificação do grupo. Os dançadores se apresentam descalços e, preferencialmente, sem camisetas; os tocadores, além da vestimenta padronizada, às vezes, usam sandálias, tênis, sapatos, ou qualquer outro tipo de calçado. Essa regra é quebrada quando a prática do zambê acontece em contexto: em casa, eles brincam vestidos com a roupa que portarem no momento da *brincadeira*. Porém, na ocasião de alguma filmagem do grupo, mesmo em contexto, eles se preocupam em estar uniformizados.

O escritor, poeta, produtor cultural e ex-secretário municipal de cultura de Natal, Dácio Galvão, entre outros, sempre os incentivou a adotar a roupa uniformizada. *Seu* Geraldo afirmou que “acha bom assim, porque identifica o grupo” (2010)¹⁰³. Zé Cosme, nessa mesma ocasião, complementa que “Dácio Galvão também doou a roupa do Zambê-Mirim [...], talvez já tenha acabado [...], mas na hora que precisar é só ligar que ele dá novamente” (ZÉ COSME 2010)¹⁰⁴. Dona Iracema Barros (2010) comentou que já aconteceu de Dácio Galvão doar as camisetas e Geraldo Cosme mandar pintá-las com uma estampa de identificação do grupo de Zambê.

Nas últimas décadas foram feitas doações de roupas (principalmente uniformes, a serem utilizados nas apresentações) e de instrumentos (violões e percussões industrializadas, basicamente) às pessoas e a grupos musicais “tradicionais” presentes em alguns distritos de Tibau do Sul. O Grupo de Zambê de *seu* Geraldo Cosme, o Zambê-Mirim e o Coko de Roda de Cabeceira; o grupo de zambê de Pernambuquinho, todos esses foram agraciados com algum tipo de ajuda material.

Através do vídeo produzido por Tito Rosemberg, em parceria com o projeto EDUCAPIPA, no ano de 2006, realizado na casa de *seu* Geraldo, no qual aparece o grupo de Zambê-Mirim e um grupo de coko de roda, formado por moradores de Cabeceira, vimos que as camisetas uniformizadas dos homens, de ambos os grupos, trazem estampada a logomarca da prefeitura da cidade de Natal e, conjuntamente, um emblema da Fundação Cultural Capitania das Artes. Portanto, fica evidente a participação do Sr. Dácio Galvão, em ação conjunta com a prefeitura da capital potiguar, no suporte de práticas musicais tradicionais de Cabeceira, entre outras adjacências.

¹⁰³ Depoimento oral concedido, em sua casa, em 2010.

¹⁰⁴ Depoimento oral concedido, na casa de seu pai, em 2010.

Quando o zambê vai se apresentar, dona Iracema Barros e *seu* Geraldo Cosme se encarregam de distribuir a roupa a quem não tem. Os que já possuem cuidam de levá-las consigo.

3.2.3. A bebida alcoólica

Nem todos os participantes do zambê consomem bebida alcoólica. Alguns deles têm por hábito beberem apenas quando se apresentam com o grupo. Segundo falam, tomam uma, duas doses: “é bom para esquentar os couros!”. Quando brincam em espaços fora da localidade de origem, a ingestão de álcool é feita com maior moderação. *Seu* Geraldo, segundo afirma, nunca bebeu: uma vez tomou uma dose de conhaque, quase morre.

Diversos pesquisadores, no decorrer da história, têm constatado a presença da bebida no desenrolar de determinadas danças populares. Sem nos atermos a pormenorizar estes dados, basta dizer que no fenômeno do samba (ver SANDRONI, 2008; FENERICK, 2005), bem como no tambor de crioula maranhense (ver FERRETTI, 2002), é notório a ocorrência do álcool. Em depoimento a Ramassote (2006), Ivanildo Duarte afirma que no tambor de crioula, Proteção de São Benedito, a bebida é importante: “Tem a bebida, que no tambor de crioula sem bebida não vai, né. Não é muito, mas não pode faltar, também. A cachaça é só pra esquentar os brincantes [...] Quando não se tem se reclama logo: ‘Ô tambor seco!’” (RODRIGO MARTINS RAMASSOTE, 2006, p. 80)¹⁰⁵.

Outro tocador de tambor de crioula, *seu* Felipe, assegura que “o bater do tambor dói a mão. [...] quando é de meia noite em diante com a cachaça ele não tá sentindo nada. E bate até de manhã...” (SERGIO FERRETTI, 2002, p. 80). Segundo esse informante, os tocadores banham com álcool a região do corpo afetada pelo ato de percutir o instrumento, com o objetivo de fazer aliviar a dor e o cansaço causado pela referida prática.

O escritor Hélio Galvão (1959), ao registrar suas etnografias sobre o zambê, descreve uma *brincadeira*: “aguardente, em profusão. À noite, no terreiro da casa, danças que se prolongam, e cantam o coco, acompanhado a zambê” (GALVÃO, 1959, s.p). Esse autor, noutra ocasião, especificamente na carta de número 30 (de 08/03/1968) do livro *Novas Cartas da Praia*, comentou que

No coco “Que cobra é essa? Olê, caninana”, colocaram uma garrafa da cachaça no centro da roda e todos os dançadores faziam evoluções em redor, [...]. Ao fim de contas eles haviam bebido quatro garrafas de “Murim”, três

¹⁰⁵ RAMASSOTE, Rodrigo Martins (Coordenador). *Os tambores da ilha*. São Luís: IPHAN, 2006.

de Cinzano e duas de Conhaque de Alcatrão. Ninguém dos que vieram de Pipa, estava embriagado (GALVÃO, 2006, p. 216).

Dácio Galvão reafirma o que foi evidenciado por seu pai Hélio Galvão, ao perceber que “a bebericagem, uma dose aqui e ali de aguardente, faz parte da brincadeira” (GALVÃO; BEZERRA, s/d, p. 99; GALVÃO, 2004, s/p).

Conforme constatamos, a participação do álcool nesses espaços assume várias funções; serve de anestésico para tocadores, além de funcionar também como estimulante aos dançarinos e aos brincantes, de modo geral, “esquentando-os”, etc.

3.3. Os tocadores e suas funções

A priori, o zambê de seu Geraldo Cosme é vivenciado no ambiente familiar de sua casa. A maioria dos participantes, tocadores e dançarinos, são filhos, cunhados e netos. Geraldo Cosme é *tirador* de coco e toca o instrumento *zambê*. Eleito, sobretudo internamente, como um músico de grande habilidade musical, Geraldo percute o tambor tanto com a mão direita como com a esquerda, bem como com as duas simultaneamente, e explora, assim, sonora e ritmicamente de modo ímpar o *zambê*. Dona Iracema, quando termina o treino do zambê, vem em minha direção e, com entusiasmo, pergunta-me: “Viu o velho batendo o zambê? Ele é diferente dos outros...!” (IRACEMA BARROS, 2010)¹⁰⁶. Ao se referir a esse mesmo treino, seu filho *Mião* mencionou que “estava pegando a manha do velho. A mão esquerda dele trabalha mais, é mais ligeira!” complementa lembrando-me que “naquele dia eu estava olhando ele bater, tem uns cocos que são mais ligeiros, como por exemplo: ‘Ô veado’, ‘Mourão mourão’ [...]” (DAMIÃO COSME DE BARROS, 2010)¹⁰⁷.

Os filhos *Mião* e *Vanvão* também tocam o mesmo instrumento do pai – o tambor *zambê*; a *chama* já foi tocada por João *Biquinha* (que é um antigo companheiro de Geraldo Cosme, residente naquele distrito), mas atualmente os irmãos *Uzinho* ou *Zé Cosme*, filhos de seu Geraldo, são quem frequentemente a toca. Djalma Cosme (*Didi*) é o tocador exclusivo da *lata* (FIG. 12). Em todos os momentos em que se brinca zambê, *Didi* está presente tocando-a. Acrescentaria aqui, os respondentes¹⁰⁸ que se apresentam conjuntamente, posicionados ao lado dos tocadores. Atualmente, Luís Antônio de Barros (*Tintin*), que é cunhado de Geraldo Cosme, é o respondente oficial do grupo e, simbolicamente, apresenta-se como um tocador

¹⁰⁶ Conversa realizada e anotada, após o treino de zambê, no terreiro de sua casa, dia 12/08/2010.

¹⁰⁷ Depoimento oral concedido, no alpendre da casa de seu pai, dia 22/08/2010.

¹⁰⁸ Os *respondentes* são quem dão resposta ao *tirador*; cantam o refrão dos cocos. Pode ser apenas um, ou mais que isso.

também, pois sempre fica junto aos tocadores, em um dos lados, e além de cantar os cocos em resposta ao *tirador*, bate palmas, marcando o ritmo.



FIGURA 12 – Djalma Cosme (*Didi*), tocador de *lata*.

3.4. Os instrumentos musicais

Os instrumentos musicais do Grupo de Zambê de *seu* Geraldo Cosme consistem em dois membranofones, o *zambê* e a *chama*; e de um idiofone, a *lata* (FIG. 13). Além desses, como complemento sonoro, inserem-se as *palmas* dos respondentes e dos dançarinos. Nessa modalidade musical, não existem instrumentos harmônicos ou melódicos, além das vozes. Assim, os sons percussivos somados ao canto do *tirador* e de seus respectivos respondentes dão conta do fenômeno sonoro da *brincadeira* do zambê.

Os tambores são tratados historicamente como sendo os instrumentos mais antigos presentes na *brincadeira* do zambê. Afirmção dada a partir da verificação das características estruturais, dos processos de construção, do modo de tocar, bem como em função do contexto de utilização desses instrumentos. Relatos literários, sobretudo, de ordem organológica indicam a existência e permanência dos citados instrumentos, há pelo menos um século -

Cascudo, no livro *Meleagro*, ao relatar a existência do zambê de Mestre Paulo¹⁰⁹ no início do século XX em Natal, ensaiou uma pequena descrição dos instrumentos que compunham os respectivos ensembles: “[...] Ingono, tambor grande batido com as duas mãos, com o tocador cavalgando, a puíta¹¹⁰ ou cuíca [...], e um tamborzinho, o ‘chama’, de couro mais esticado e reteso, de tinido seco, dando o ponto” (CASCUDO, 1951, p. 81-82). De acordo com as informações descritas acima, o primeiro instrumento citado assemelha-se ao atual tambor zambê, enquanto que a puíta ou cuíca não existe no universo do grupo em estudo, nem mesmo no imaginário dos participantes desse. A *chama* é do mesmo tipo da utilizada pelo zambê de seu Geraldo. Na carta nº 28 do livro *Novas Cartas da Praia*, a qual relata uma *brincadeira* de zambê, fato ocorrido em 27 de janeiro de 1968, Hélio Galvão (2006, p. 204) constata que os “instrumentos são dois: pau e chama”. O grupo observado era da praia de Pipa, distrito pertencente ao município de Tibau do Sul assim como Cabeceira o é. Chamo a atenção para a questão de que, naquele período, a *lata* não foi retratada. Supostamente esse instrumento foi incorporado ao zambê posteriormente ao período observado por esse autor.

O zambê e a *chama* são feitos geralmente à mão por alguém do próprio grupo ou da comunidade, a partir de troncos de árvores encontradas na região. O tambor de maior dimensão chamado zambê, recebe outros nomes como *pau furado*¹¹¹, *pau oco* ou, simplesmente, *pau*. Apesar dessa recorrência de sinônimos, na comunidade de Cabeceira costumeiramente chamam-no de zambê. Enquanto que o tambor menor é sempre reconhecido como *chama*. Os instrumentos utilizados, o tipo de madeira e o processo de fabricação (manual) dos tambores, o tipo de pele, a afinação, bem como a “pegada” dos tocadores, somada às características acústicas do ambiente onde se toca, contribuem para a particularização e, portanto, para a identidade dos aspectos sonoros da performance do grupo.

Em função do período histórico de aparição e da localidade de ocorrência da dança do zambê, a instrumentação sofre variações. O grupo de zambê de Pernambuquinho utiliza instrumentos semelhantes aos de seu Geraldo Cosme. Incentivado e vivenciado no ambiente familiar de Mário Santana¹¹², os tocadores são seus filhos, crianças e adolescentes, portanto, os tambores obedecem a dimensões menores. O Grupo Filhos de Zumbi, que atende a mobilizações culturais a partir da prática da capoeira e do coco de zambê na comunidade

¹⁰⁹ Apontado como o “último” africano escravo que perdurou e dançou zambê em Natal. “Quando Mestre Paulo Africano morreu, a 12 de abril de 1905, o órgão oficial do Estado, A REPÚBLICA, deu notícia extensa e saudosa; ver edição de 15 de abril de 1905” (CASCUDO, 1951, p. 92).

¹¹⁰ Membranofone; tambor de fricção; para alguns autores, o mesmo que cuíca (ver CASCUDO, 1951; 1984).

¹¹¹ Vimos no Capítulo 2 que a dança do zambê, em alguns momentos históricos e lugares específicos, também atendeu pelo nome *pau furado*.

¹¹² Mário Santana foi respondente do zambê de seu Geraldo, porém montou, juntamente a seus filhos, jovens, o próprio grupo de zambê, esse que recebeu, assim como o grupo de Geraldo Cosme, incentivo de Dácio Galvão.

quilombola de Sibaúma, utiliza dois instrumentos zambê, uma chama e ganzás. O grupo de *pau furado* apontado pelo músico Mingo Araújo, segundo ele observou, utilizava os tambores; *pau furado*, *chama*, outro tambor intermediário (de nome não identificado) e um naípe de *ganzás*. Geraldo Cosme me afirmou que realmente grupos assemelhados à dança de zambê eram também chamados de *pau furado*. A propósito, assim como no zambê, o nome do tambor é o mesmo da dança.



FIGURA 13 – Instrumentos *zambê*, *lata* e *chama*.

3.4.1. Processos de fabricação

Seu Geraldo é quem constrói os tambores, *zambê* e *chama*, utilizados pelo grupo de zambê de sua casa. Eventualmente, ele recebe pedidos de encomenda para fabricação dos tambores, os quais serão utilizados por outros grupos de zambê. Ocorre também de ele vender esses instrumentos para pessoas de outras localidades mundo afora, que aportam em sua casa para conhecer o grupo e para comprar um *souvenir*¹¹³. No respectivo contexto, os tambores são os ícones mais representativos da dança do zambê, e do grupo como um todo.

As etapas verificáveis no processo de construção dos tambores são bastante diversas, em função das particularidades de cada contexto, e depende, entre outras razões, do tipo de madeira empregado na confecção desses instrumentos, da criatividade e habilidade do

¹¹³ Parte dessas pessoas, ao que parece, levam os instrumentos vendidos por *seu* Geraldo Cosme como ornamento decorativo, apenas, ou como um instrumento “símbolo” da ancestralidade (crença que parece encontrar lugar comum no imaginário dos que visitam o ambiente do zambê): Uma maneira de materializar suas experiências de viagem.

fabricante e da relação que ele estabelece com aspectos ambientais, de ancestralidade ou mitológicos. Sergio Caetano (*apud* LINS, 2009), da comunidade quilombola de Sibaúma, descreve algumas etapas rituais importantes, no respectivo contexto, que envolvem a construção de um tambor zambê:

A gente vai na mata atrás do pau, a gente procura tronco de cajueiro, de mangueira, até mesmo de coqueiro [...] Mas aí, pra gente poder entrar na mata, tem que pedir permissão, né! Tem que pedir licença à mãe da mata. [...] a gente usa aquelas boca de lobo¹¹⁴ que o povo usa pra fazer buraco no chão [...] mas antigamente, que o pessoal não tinha isso, eles queimavam, eles faziam uma fogueirinha, aí pegava as brasas e ia botando, aí ia queimando o pau e fazendo aquele buraco. [...] pronto, aí depois que a gente cava ele todinho, aí dá uma lixada, por dentro e por fora, pra ficar liso [...] depois tem que preparar o couro. [...] aí tá pronto o zambê! Depois quando for tocar ele, vê se tá frouxo, se tiver é só deixar uma coisinha assim na beira dum fogo até esticar, até ficar bom de tocar [...] pra fazer a chama é tudo a mesma coisa, só que a chama é menor, dá menos trabalho pra fazer” (SÉRGIO CAETANO *apud* LINS, 2009, p. 36).

Para Geraldo Cosme, o processo de caça a um tronco e de construção de um tambor é substancialmente diferente. Não se pede permissão para adentrar na mata, inclusive porque esta praticamente não existe mais. Boa parte da mata (única reserva florestal existente no entorno de Cabeceira) é composta basicamente de arbustos. Pelo que pude perceber, os troncos podem vir de qualquer quintal, terreiro ou terreno, e abarca uma diversidade maior de árvores. Na sequência, descreverei as principais características físicas e de construção, e indicarei também a técnica de execução, dos instrumentos presentes no zambê de *seu* Geraldo.

3.4.1.1. Zambê

*Eu fiz aquele zambê com fogo e água,
parece até uma mentira!*
(GERALDO COSME, 2009)¹¹⁵.

Árvores existentes nas adjacências do distrito de Cabeceira como, por exemplo, pés de cajaranas, jenipapos, timbaúbas, mangueiras, coqueiros, se prestam à fabricação dos tambores, feitos por Geraldo Cosme. Em meio às várias peculiaridades identificáveis em cada tipo de árvore utilizada para fazer-se o instrumento *zambê* (e também as *chamas*), percebe-se que algumas madeiras são menos densas, portanto, mais leves, a exemplo da madeira da

¹¹⁴ Cavadeira: ferramenta utilizada para escavar a terra.

¹¹⁵ Depoimento oral gravado, em sua casa, dia 21/11/2009.

timbaúba e do coqueiro. Outras sim apresentam maior densidade e são mais pesadas, ou, como afirma Geraldo Cosme, estas são “madeiras brutas” (2010). Uns tipos de madeira dão maior sustentação (duração) às notas e reforçam os graves, outras projetam o som do tambor com mais intensidade. Árvores de tronco mais espesso, obviamente, oferecem tambores com um diâmetro maior, enquanto que os tambores de coqueiros, por exemplo, dificilmente atingem medidas mais expressivas.

Uma vez que o *zambê* é feito de tronco maciço de árvores, suas medidas sofrem variações, adequações, pois dependem da forma natural da madeira, tanto em relação à espessura quanto em relação ao comprimento. Porém, existe uma média satisfatória para ambos os tambores: conforme *seu* Geraldo me informou, o *zambê*, com menos de 1,2 metros de comprimento, fica muito enterrado ao chão, e é ruim de tocar. Segundo relatos do próprio feitor dos tambores, as medidas satisfatórias para o *zambê* variam entre 1,2m e 1,4m de comprimento (FIG. 14).



FIGURA 14 – Instrumento *zambê*.

O tronco, depois de esculpido, é coberto por uma pele animal bovina, posta na parte superior desse. Para fixá-la, utilizam-se pregos. Aspas de alumínio, ou de qualquer outro tipo de metal, medindo mais ou menos uma polegada de largura, servem para encobrir os pregos e dar acabamento à peça (FIG. 15). A base do instrumento é totalmente aberta.



FIGURA 15 – Parte superior e inferior do instrumento *zambê*.

Indicarei abaixo alguns instrumentos *zambê*, de *seu* Geraldo Cosme, os quais eu tive acesso durante minha pesquisa de campo:

- *Zambê* de timbaúba: mede 1 metro e 25cm de comprimento por 30cm de diâmetro (pele) e 21cm de diâmetro (base);
- *Zambê* de coqueiro: mede 1 metro e 18cm de comprimento por 28cm de diâmetro (pele) e 21cm de diâmetro (base);
- *Zambê* de jenipapo: mede 1,3 metros de comprimento por 32,5cm de diâmetro (pele) e 26cm de diâmetro (base).

As ferramentas utilizadas por Geraldo para construção dos tambores, *zambê* e *chama*, são um *trado*¹¹⁶, medindo em média quarenta centímetros de comprimento; várias *aspas*¹¹⁷ de espessuras e tamanhos variados; e alguns *formões*¹¹⁸. O *trado* é usado para perfurar o tronco maciço (de árvore) de um lado a outro e ajudar no desbaste interior do caule. Nessa etapa, se faz vários furos na madeira. Dando sequência, *aspas* são utilizadas para escavar as partes mais profundas do tronco. O *formão* é ferramenta presente em todo o processo de construção, porém, é mais adequadamente empregado nas etapas de acabamento do tambor, por dentro e por fora desse. Quando a madeira escolhida para construir um *zambê* (ou uma *chama*; ou os dois) é muito densa, esse processo é repensado, pois se levaria muitos dias, e um trabalho humanamente árduo, para ser feito um tambor. Neste caso, *seu* Geraldo Cosme dá a dica de como amenizar o esforço:

¹¹⁶ Grande parafuso de rosca soberba, em forma de T, e cabo de madeira. O *trado* que Geraldo utiliza tem espessura igual a $\frac{3}{4}$ de polegada.

¹¹⁷ Barra chata de ferro com a ponta afiada.

¹¹⁸ Tem cabo de madeira, barra chata de ferro e lâmina afiada.

Quando a madeira é ‘bruta’¹¹⁹, ai eu uso bucha de coco para fazer um fogo e *taco* [coloco] dentro do miolo do pau. Ai à medida que vai queimando eu vou apagando dos lados, com frasco de desodorante cheio de água, controlando o fogo. Quando acaba, aí eu limpo por dentro e pronto (GERALDO COSME, 2010)¹²⁰.

O acabamento do instrumento consiste em descascar e lixar o tronco, podendo ser pintado, envernizado ou não. É notória a assinatura do grupo esculpido no corpo do instrumento, sobretudo daqueles utilizados por eles próprios em suas apresentações. Creio que a necessidade do emblema surge a partir da configuração do grupo de zambê com integrante fixo, para destacá-lo.

Para “bater” o *zambê*, após ter sido aquecido e afinado, o tocador monta no instrumento e amarra-o à cintura, com uma corda laçada próxima à extremidade que será percutida. Toca-se com as duas mãos (abertas ou fechadas). A variedade de técnicas e frases que o músico emprega à execução desse instrumento proporciona variações de sonoridades, que o particulariza e faz clamar por destaque. O *zambê* é o único, dentre os três instrumentos que compõem a percussão do grupo, suscetível a variações rítmicas.

3.4.1.2. *Chama*

Normalmente a *chama* (FIG. 16) é feita a partir do mesmo tronco que deu origem ao tambor *zambê*. Portanto, as peculiaridades e as características de fabricação verificadas no *zambê* se aplicam perfeitamente a esse instrumento.

A *chama* (igualmente ao *zambê*) é coberta na parte superior por uma pele animal bovina. O lado inferior do instrumento, diferentemente do *zambê*, é tampado por uma lâmina fina de madeira (compensado) de mais ou menos 6 mm, com um pequeno furo, que mede em torno de uma polegada de diâmetro, ao centro da circunferência (FIG. 17).

Descreverei, na sequência, alguns instrumentos *chamas*, feitos por *seu* Geraldo Cosme, encontrados na casa de Djalma Cosme, durante minha pesquisa de campo:

- *Chama* de timbaúba: mede 48cm de comprimento por 26,5cm de diâmetro (pele) e 23,5cm de diâmetro (base);
- *Chama* de jenipapo: mede 49,5cm comprimento por 23cm de diâmetro (pele) e 21,5cm de diâmetro (base);

¹¹⁹ O mesmo que madeira dura, densa.

¹²⁰ Depoimento oral concedido, em sua casa, em 2010.

- *Chama* de jenipapo: mede 49cm de comprimento por 26cm de diâmetro (pele) e 24,5cm de diâmetro (base).

Apesar das variações de dimensão e diâmetro vistas acima, percebe-se que existe uma média satisfatória nas medidas do instrumento *chama*, algo em torno de 49cm.

Para percuti-la, a *chama* é amarrada à cintura (por um talabarte, corda, cinto ou tira qualquer) e posicionada à frente do abdômen do tocador. É executada com as duas mãos abertas. A técnica sugere que se emita um som estalado, extraído a partir de “tapas” (*slap*) na região próxima à borda do instrumento.

Mário de ANDRADE (1984) denota que o nome do instrumento “*chama*” advém da própria função de anúncio que é atribuída a esse instrumento, por especular-se que o tipo de frequência média, do tambor, atinge as maiores distâncias e encarrega-se de chamar às populações mais longínquas para vir à dança do zambê. “A ‘*chama*’ é o telegrama de convite, quem a escuta vem pro coco” (ANDRADE, 1984, p. 374). Quando em campo, não tive a oportunidade de fazer esse experimento, mas segundo informações das pessoas do grupo, os dois instrumentos, *zambê* e *chama*, são ouvidos a igual distância pela circunvizinhança.

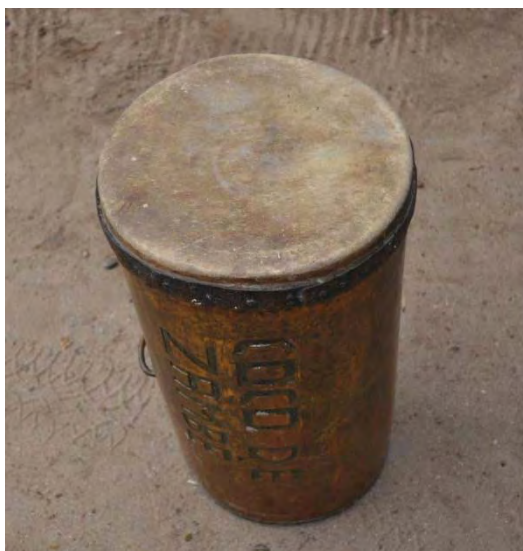


FIGURA 16 – Instrumento *chama*.



FIGURA 17 – Parte inferior do instrumento *chama*.

3.4.1.3. *Lata*

A *lata*, feito instrumento musical, é um reaproveitamento de material de fabricação industrial, tem estrutura de metal e capacidade de dezoito litros. Medindo 35cm de altura *versus* 23,5cm de largura (retângulo - sentido vertical) e 23,5cm de lado *versus* 23,5cm de largura (quadrado - sentido horizontal), é tipicamente utilizada para acomodar creme ou óleos vegetais, querosene, tintas etc. Este mesmo tipo de lata é muito empregado na região nordeste do Brasil para o transporte de água com galões. Tem uma abertura circular na parte superior que mede em torno de seis polegadas de diâmetro.

Pendurada por um cordão ao pescoço e fixada à altura do tórax do tocador, a *lata* é percutida por duas baquetas de cipós, preferencialmente de ubaia¹²¹. Esse instrumento é possuidor do timbre mais agudo dentre os presentes na *brincadeira* do zambê. Ao se referir à *lata*, Djalma Cosme comenta que “aquela ‘fala fininho’¹²²! Quanto mais ‘fininho’ falar, mais alto, melhor” (DJALMA COSME DA SILVA, 2010)¹²³.

Não se sabe a partir de qual período a *lata* foi adotada como instrumento musical na *brincadeira* do zambê, particularmente, da região de Tibau do Sul, mas se pode deduzir que o referido instrumento é um componente recente incorporado à dança do zambê. O próprio tipo de material utilizado (folhas de flandres), assim como a característica de fabricação industrial, denuncia esse fato. De acordo com seu Geraldo Cosme, a *lata* sempre se fez presente na dança do zambê. Porém, na literatura anterior aos anos de 1990, sobre esse tema, não verifiquei nenhuma menção ao instrumento *lata*. Pelo que pude perceber, o uso desse instrumento se restringe aos grupos de zambê de Cabeceira e de Pernambuquinho.

¹²¹ Segundo relatos do próprio tocador Djalma, “a baqueta de ubaia é bem fortinha!” (DJALMA, 2010).

¹²² Na localidade, “falar fininho” quer dizer ter como resposta de frequência notas musicais agudas.

¹²³ Depoimento oral anotado, em sua casa, dia 23/04/2010.

Segundo o músico Djalma Cosme, o ritmo executado pela *lata* apresenta duas levadas básicas, que podem ser interpretadas pelo tocador a qualquer momento, independente da música. O toque do instrumento não é suscetível à variação e se mantém como uma base de sustentação, de apoio, ao ritmo zambê. (Ver transcrição do ritmo da *lata* na página 94, FIG. 19).



FIGURA 18 – Instrumentos *Lata* e baquetas.

3.4.2. Desempenho dos instrumentos musicais

3.4.2.1. *Communal ethos*

Kofi Agawú (2007) percebe que em muitas sociedades africanas tradicionais praticamente todo domínio de performance é pensado de modo inclusivo e não ao contrário. Esse sentimento foi chamado por Agawú, entre outros autores, de “*communal ethos*”. Pensa-se numa irreduzível e plural existência social e é aplicável a todos os modos pertinentes de expressão, quer seja de ordem espiritual ou física.

É perceptível um senso de coletividade em vários aspectos da vida cotidiana de seu Geraldo e família. Só para ilustrar, vemos que na agricultura familiar, é comum os filhos colaborarem com a plantação do pai, ou ao contrário, serem ajudados por esse, nos períodos de plantio e colheita. Gesto recíproco que se estende a outros membros da comunidade no

entorno do referido ambiente familiar. Várias pessoas em Cabeceira são beneficiadas com doações de alimentos produzidos pela família Cosme.

Tomando por base o zambê, percebe-se que o processo de performance desse fenômeno musical implica uma ação conjunta, dada sob diversos aspectos, dos quais podemos assegurar que o canto responsorial é eminentemente coletivo; a dança soma características individuais à estruturas mais amplas de coletividade; os músicos referem-se com cumplicidade e respeito mútuo, entre si e a seus instrumentos. Percebe-se, portanto, que o senso coletivo e de interdependência dos elementos do zambê são considerados (internamente) intrínsecos a essas estruturas. Muito embora possa ser permitida a eliminação ou substituição (ainda que circunstancial) de algum dos elementos em voga no zambê como, por exemplo, a ausência da dança, o que permanece é tratado como passível de corporação e comunhão. Assim, a cada situação de performance, os brincantes fazem das partes que dispõem, o seu *communal ethos*.

No decorrer da pesquisa, foi-me bastante revelador perceber o quão é importante, para os músicos em questão, cada instrumento do zambê. Pessoas de outros contextos podem equivocadamente imaginar que existe uma hierarquia ou graus de importância (superior e inferior) dentre tais elementos. Porém, em contato com membros do grupo, versaram-me sobre o desempenho definidor de cada um dos instrumentos. Vejamos na sequência alguns depoimentos que atestam o espírito de *communal ethos* do zambê.

A *lata*, elemento contemporâneo incorporado ao zambê, desfruta de igual importância frente aos demais instrumentos. Jorge e Zé Cosme, no dia em que tocaram o zambê e a *chama*, respectivamente, para que eu pudesse gravá-los, falaram da função desempenhada por esse “novo” elemento: “Falta a *lata*, [...] sem ela é ruim demais! A *lata* é quem ‘dá o centro’”, afirmou Zé Cosme¹²⁴; Jorge Cosme reitera que “tocar só o zambê não presta. Apenas o zambê e a *chama* também não. Tem que ter a *lata*!” (JOSENILSON COSME DE BARROS, 2010)¹²⁵. Entendi que “dar o centro” é manter a base, o chão, e apoiar (a partir de suas estruturas) o ritmo do zambê como um todo.

Em dadas ocasiões em que conversei e perguntei-lhe sobre a importância dos instrumentos do zambê, seu Geraldo sempre me disse: “tem que ter a *lata*! E a *chama*

¹²⁴ Depoimento oral colhido, na residência de Damião, dia 29/06/2010. Nessa ocasião, fiz registro de áudio de cada um dos instrumentos presentes no zambê.

¹²⁵ *Ibidem* 117.

também. [...] e o tocador tem que saber bater, se não desmantela o ritmo e não tem mais quem aprume” (GERALDO COSME, 2009; 2010)¹²⁶.

Seu João Biquinha, em depoimento a Teodora Alves (2003, p. 124), menciona que “a chama tem que acompanhar o som do zambê. A chama mesmo tem mais som do que o tambor maior que é o zambê, ela tira um som muito alto, mas que só fica bom se tiver também o zambê e a lata”. Segundo Agawú (2007), o fato de os indivíduos nunca estarem inadvertidos da existência e participação dos outros, quer seja familiar ou não, é um sinal de *communal ethos*.

3.4.2.2. Valor simbólico

No âmbito familiar de Geraldo Cosme não se percebe nenhum cuidado especial, ou individual, aos instrumentos, nem mesmo aos tambores do zambê. Ao contrário, costumeiramente a instrumentação do grupo fica “guardada” em meio às ferramentas de trabalho, tipo enxadas, chibancas, pás, entre outras, na sala da casa de Djalma Cosme. Quando não, permanecem embaixo dos alpendres da casa de *seu* Geraldo. Por vários meses, durante o tempo em que visitei a localidade, o tambor *zambê* permaneceu sob o alpendre da casa do patriarca Geraldo, servindo de assento a quem chegasse. Em algumas das ocasiões em que Damião botou os tambores ao sol, com expectativa de treinos, Jefferson Cosme da Silva, 14 anos, aproveitou para secar seus tênis colocando-os sobre o *zambê*. Percebe-se, portanto, que esses cuidados não são dignos de um tambor símbolo de uma “entidade”, por exemplo. Ao contrário, tal atitude ajuda a desmistificar o caso.

De acordo com a relação que o grupo em estudo demonstra frente aos seus instrumentos musicais, particularmente os tambores, podemos inferir que esses servem, e muito bem, para auxiliar na execução do ritmo e na consequente prática do zambê, mas nada tem a ver com questões de representação mitológica, sobrenatural, e de alusão a um Deus.

Aliás, a manifestação musical, o tipo de música e dança do zambê, no atual contexto familiar de Geraldo Cosme, não apresenta nenhuma relação com religião afro-brasileira ou outra. Dácio Galvão insinua que através das vênias e de todo o conjunto de gestos corporais feitos de frente aos instrumentos musicais, tocadores, *tirador* e respondentes, estaria selado o pacto ancestral e religioso dessa dança:

¹²⁶ Depoimentos orais registrados, em sua casa, em 2009 e 2010.

O dançarino vai até o local em que se posicionam tocadores, tiradores de coco, coristas e gestualiza repetidamente uma dança viril *litúrgica*, aos toques dos instrumentos e cantares do *tirador*. Nesses momentos, canto e coreografia excedem-se para deleite de quem assiste (GALVÃO, 2004, p. 98, grifo meu).

Devido aos indícios de “afro-brasilidade” no fenômeno musical do zambê, e, também, por saber-se da incidência negra naquela região, desde os momentos áureos da produção açucareira¹²⁷, é tentador crer que haja, via a prática dessa *brincadeira*, por exemplo, alguma relação com ritos religiosos. Busquei na literatura, especialmente através de leituras ao escritor Hélio Galvão (quem mais relatou literariamente, e em detalhes, sobre o município de Tibau do Sul), e em convívio com a comunidade, saber da existência de possíveis cultos afrodiaspóricos no entorno de Cabeceira, porém não há rumores de nenhuma dessas práticas subsistindo naquela localidade. O que não assegura sua inexistência de fato, apenas nada foi pormenorizado a esse respeito. O próprio Geraldo Cosme demonstra preconceito aos cultos afro-brasileiros e também ao protestantismo. Faz exceção apenas ao catolicismo.

3.5. O ritmo

O ritmo é um dos elementos mais emblemáticos do fenômeno musical do zambê. Intrínseco a essa manifestação, demarca o início e o fim da *brincadeira*. Por sua vez, salvo algum problema técnico, mantém-se ininterrupto do começo ao final. A ocorrência média do andamento do ritmo do zambê é de 148bpm (batidas por minuto).

A *brincadeira* é iniciada pelo ritmo instrumental dos tambores. Após alguns segundos de diálogo entre eles, o *tirador* começa a cantar os cocos. Nesse ínterim, os dançarinos, que já estão pré-dispostos e em movimentos de dança, começam a entrar na roda e a dançar mais incisivamente (ver mais detalhes no tópico 3.8, sobre Aspectos da dança).

Nunca ouvi falar de zambê sem ritmo (sem a presença dos instrumentos musicais). As vozes são secundárias a esse, na medida em que dependem da base rítmica para ser entoadas – não se tira coco de zambê à capela; do mesmo modo, a dança é sincrônica ao ritmo – vale-se desse para sua realização.

Enquanto fenômeno acústico e, portanto, favorecido pela própria natureza física, o ritmo dos instrumentos musicais se faz escutar a certas distâncias do local de sua ocorrência.

¹²⁷ “Em meados do séc. XIX era relativamente grande a quantidade de engenhos e escravos na região sul do estado [RN]” (LINS, 2009, p. 48).

Poder-se-ia dizer que uma das atribuições dadas a essa sonoridade é o fato de ainda hoje anunciar, aos circunvizinhos, o acontecimento da dança¹²⁸, sobretudo quando em contexto.

Para efeito das análises, às quais revelo através deste texto, consideremos ritmo - os elementos acústicos evidenciados pelos instrumentos musicais, *zambê*, *chama* e *lata*, e pelas *palmas* dos respondentes e dançarinos.

De acordo com Sandroni (2008, p. 14), “a batida é de fato, na música popular brasileira, um dos principais elementos pelos quais os ouvintes reconhecem os gêneros”. Percebe-se que o ritmo do *zambê* é bastante singular, e não apenas induz-nos a identificarmos o gênero, mas é também capaz de fazer-nos reconhecer a origem do grupo (ou melhor, de apontar o contexto a que esse pertence). Afora outras características, em termos rítmicos, o *zambê* de Geraldo é diferente do de Sibaúma e também do de Pernambuquinho: os instrumentos, o timbre e a resposta de frequência decorrente desses, além da maneira de tocá-los, em cada caso, demonstram-se singulares. Nos três contextos citados, os tambores têm o mesmo nome, *zambê* e *chama*, e foram construídos através de processos similares¹²⁹. Porém, o grupo de Sibaúma incorporou o uso de ganzás (ver LINS, 2009); o de Pernambuquinho, quando estava em atuação, utilizava tambores e *lata* com medidas reduzidas, pois os músicos eram crianças e adolescentes (ver BEZERRA; GALVÃO, s/d).

Os dois membranofones (*zambê* e *chama*) mais o idiofone (a *lata*), juntos, detêm grande âmbito de frequência, que vai desde o grave e o médio, até o agudo, respectivamente. Pelo que consta, nenhum outro gênero musical da tradição oral, presente na região de Tibau do Sul, se assemelha, nesses termos, ao *zambê* de *seu* Geraldo. Noutras modalidades de coco, a instrumentação é substancialmente diferente, como por exemplo: no coco de roda é recorrente o uso de bombos (surdos ou zumbumbas), e às vezes, ganzás ou prato a dois; no coco de ganzá, se utiliza frequentemente apenas ganzás, no coco de embolada é marcante a presença de pandeiros, etc. (ver ANDRADE, 1984; SESC, 2006; SANDRONI, 2004).

Conforme constatei através de diversos e variados tipos de registros de áudio e vídeo, e da observação participante, além de informações concedidas pelos próprios tocadores, apresentarei a seguir transcrições do ritmo do *zambê*. Desse, notifiquei apenas os padrões mais recorrentes, utilizados pelo grupo. Alerto que a transcrição é, sobretudo, uma interpretação gráfica do som, este por sua vez cheio de elementos intransponíveis. Adotarei a

¹²⁸ Conforme mencionado no tópico 3.1, “Descrevendo a *brincadeira*”, apresentado anteriormente, o depoimento prestado por Djalma (2010) ilustra bem essa característica: “[...] quando eles escutarem o barulho, eles vêm!” (Ler o depoimento na íntegra - página 67).

¹²⁹ Para maiores detalhes sobre o processo de fabricação/construção dos instrumentos do *zambê*, ver o tópico 3.4.1, apresentado anteriormente, na página 82.

transcrição gráfica, em partituras, para demonstrar graficamente os ritmos de cada um dos instrumentos do zambê. Para todas as transcrições apresentadas aqui, a letra “D” corresponde à mão direita e a letra “E” indica a mão esquerda.

A *lata* apresenta dois ritmos distintos que podem ser tocados entre músicas diferentes ou entre trechos de um mesmo coco a qualquer momento da *brincadeira*. As “levadas” não são susceptíveis a variações (outras), e mantêm-se como base de sustentação ao ritmo do zambê. A *lata* é executada com um par de baquetas. A técnica das mãos consiste de movimentos simples alternados (FIG. 19).

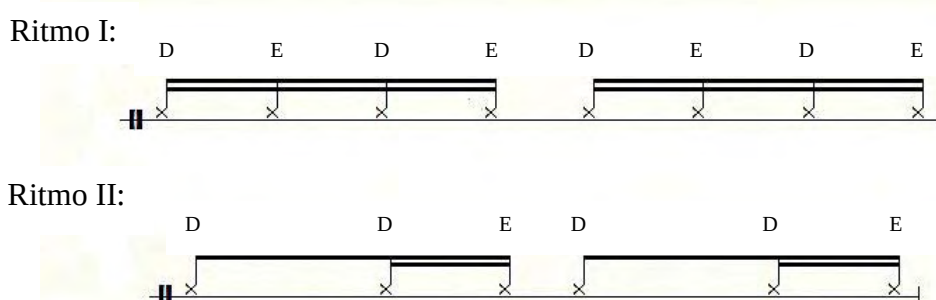


FIGURA 19 – Ritmos da *lata*.

Atualmente, *Uzinho* ou *Zé Cosme* são quem percutem o tambor *chama*, instrumento em que cada qual toca de modo diferente, a sua maneira. Logo, temos dois padrões rítmicos empregados a esse instrumento. Conforme veremos (FIG. 20), o modelo adotado por cada um dos tocadores corresponde, respectivamente, ao primeiro e ao segundo exemplo. Executam-na com ambas as mãos abertas, alternadamente. No ritmo de número I, as duas mãos tocam em *slap*¹³⁰, som extraído da região próxima à borda da pele do instrumento; no ritmo de número II, apenas a mão direita emite *slaps*, ao passo que a mão esquerda adquire um som mais abafado, advindo da região central da pele do tambor.

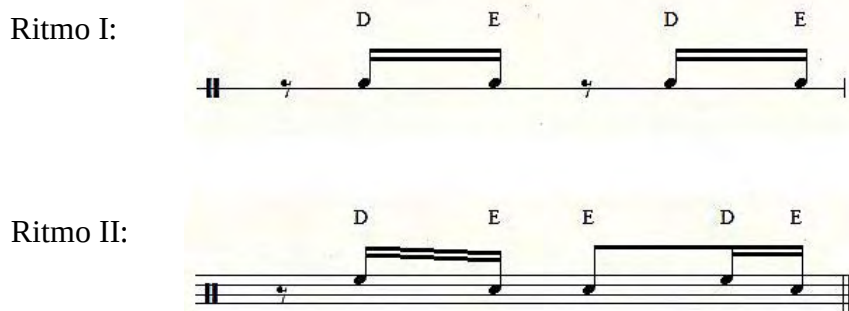


FIGURA 20 – Ritmos da *chama*.

¹³⁰ Tapa; som estalado, adquirido através da mão aberta percutindo a pele na região da borda do tambor.

Constatei algumas maneiras diferentes de execução do tambor *zambê*. Isso ocorre, sobretudo, porque no grupo em estudo, além de *seu* Geraldo, dois dos seus filhos também o tocam, *Vanvão* e *Mião*, e cada um deles tem uma maneira pessoal de interpretá-lo. Além de que, o próprio Geraldo domina várias técnicas e explora, com isso, diversas sonoridades ao tocar o *zambê*, utilizando uma ou outra mão alternadamente, ou as duas simultaneamente. Esse instrumento é percutido somente com as mãos.

Sobre esse modo intransponível de tocar um instrumento musical Abrahams¹³¹ (*apud* BEHÁGUE, 1984, p. 6, tradução e observação minhas)¹³² esclarece que “a função individual de um executante é suprema pelo fato dele trazer padrões [*pessoais*] de performance para o modo de tocar”.

Vejamos os exemplos mais usuais:

1) **Slap:** **Mãos abertas na borda da pele:**

2) Neste exemplo, usa-se qualquer uma das mãos: D ou E.

3) **Slap:** **Mãos fechadas no centro do tambor:**

4) **Slap:** **Mãos fechadas no centro do tambor:** **Mão deslizando do centro para a borda da pele:**

Mão direita: Slap;
Mão esquerda:
- fechada no centro do tambor;
- deslizando do centro para a borda da pele.

FIGURA 21 – Ritmos do tambor *zambê*.

¹³¹ ABRAHAMS, Roger D. The theoretical boundaries of performance. In: HERDON, Marcia; BRUNYATE, Roger (Ed.). *Form in performance, hard-core ethnography*. Nova York: McGraw-Hill, 1975. p. 18-27.

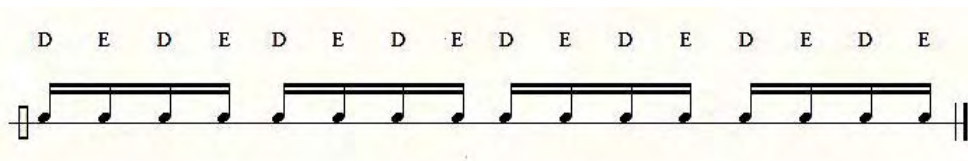
¹³² “The role of an individual performer is paramount because of the fact that he brings patterns of performance into play”.

O tambor *zambê* é o único instrumento, desse tipo musical, passível de emitir variações, frases rítmicas, ao ser percutido. A *chama* e a *lata* se mantêm “imutáveis”, salvo uma ou duas variações a que constatamos em suas estruturas. A depender da criatividade do músico que toca o *zambê*, podem surgir diversas combinações fraseológicas que, embora coadunadas ao todo, induz-nos a considerar, sobretudo do ponto de vista *ético*, esse tambor como solista. Internamente, não é dado destaque para nenhum instrumento em específico, ainda assim, dos três que compõem o grupo, o *zambê* é quem explora com maior ênfase as possibilidades de ritmo e timbre. A seguir, vejamos alguns exemplos de frases rítmicas:

Exemplo 1;



Exemplo 2;



Exemplo 3;



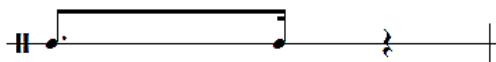
Exemplo 4;



FIGURA 22 – Frases rítmicas do tambor *zambê*.

Uma participação não menos importante, no tocante aos aspectos rítmicos, dessa manifestação, diz respeito às *palmas*. São emitidas pelos respondentes e pelos dançarinos do *zambê*. Os participantes batem-na à “sua maneira”, adotando qualquer um dos padrões existentes. No exemplo seguinte (FIG. 23), apresentarei os dois modelos de maior recorrência no grupo pesquisado:

Ritmo I:

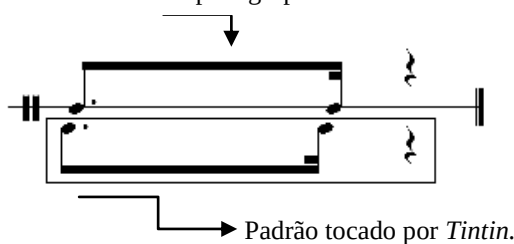


Ritmo II:

FIGURA 23 – Ritmos das *palmas*.

Percebe-se que as *palmas* não são satisfatoriamente sincrônicas. No entanto, há casos em que esses desencontros não são circunstanciais e, devido à recorrência frequente, devem ser considerados como padrões. É o caso do respondente *Tintin*; o motivo rítmico de suas *palmas* normalmente está um pouco “antes do tempo”, em relação ao pulso dos demais instrumentos e *palmas*. Percebi que em todos os registros analisados, nos quais esse músico esteve presente, suas *palmas* mantiveram a mesma estrutura rítmica. Conclui-se então que o estar “fora do tempo”, nesse caso, é na verdade outra padronização rítmica. Por sua vez, trata-se de uma antecipação não mensurável, pela notação musical ocidental. Deste modo, o exemplo a seguir (FIG. 24) apresenta uma simulação, apenas, mas não deve ser considerado como uma transcrição fidedigna do que ocorre de fato,

Ritmo I – Padrão tocado pelo grupo:

FIGURA 24 – Padrão das *palmas* do respondente *Tintin*.

É pertinente pensar que as *palmas* integram determinados tipos de dança, não de modo circunstancial, mas nos sugere fazer parte da própria estrutura de tais organizações, portanto, intrínseca a elas, e esse, ao que tudo indica, é o caso do zambê. Verificáveis, sobremaneira, em situações de dança coletiva (mas não apenas nessas), organizada em círculos (entre outras maneiras), nas quais os participantes lançam-se individualmente, ou em grupos menores, e dançam em meios aos demais, esses que por sua vez batem as *palmas* (podendo, inclusive, em

algumas situações, ser o único elemento percussivo da dança) e, no caso do zambê, dão resposta ao canto solo do tirador.

Como exemplo de danças, nas quais as *palmas* desempenham funções importantes, temos as rodas de capoeira; o samba de roda do recôncavo baiano e o partido-alto carioca (ver SANDRONI, 2008; 2010); o tambor de crioula maranhense (ver FERRETTI, 2002); algumas modalidades de cocos nordestinos, e conforme verificado, o zambê, etc. Sandroni observa que “o desaparecimento de menções as palmas [...] indica a passagem de uma situação em que o samba era feito numa roda, [...], a outra, em que ele é feito por músicos profissionais diante de um público” (SANDRONI, 2008, p. 180). Fato semelhante ocorreu com o zambê em seu primeiro registro sonoro, fora do contexto. No estúdio, o objetivo foi gravar o CD, de áudio, “Zambê - cocos”, contendo apenas músicas, para tanto se excluiu alguns aspectos da performance musical do grupo. Nessa ocasião não houve dança e o número de participantes reduziu-se significativamente, limitando-se a três tocadores¹³³ (da *lata*, *chama* e *zambê*), o tirador¹³⁴ e três respondentes¹³⁵. Excluíram-se também as *palmas*, que, no entanto, são encontradas em abundância nas estruturas sonoras desta dança, quando contextual. Desse modo, elementos importantes de significação da *brincadeira* do zambê deixaram de ser revelados. Assim, pode-se inferir que esse registro fonográfico não é digno de representar todo o quantitativo rítmico (e acústico) do zambê de *seu* Geraldo, na atualidade, pois conforme indica Behágue, “isolar os conteúdos sonoros de uma performance e chamar tal coisa de ‘práticas performativas’ não é mais justificável” (BEHÁGUE, 1984, p. 7)¹³⁶.

3.6. Afinação dos tambores

Observei alguns momentos distintos da execução de algumas músicas do zambê (no contexto e fora desse), e através de uma análise sistematizada das referidas amostras sonoras, de áudio e audiovisual, pude perceber que a afinação dos cantores (digo o *tirador* e seu respondente principal¹³⁷) e o andamento das músicas sofrem pouquíssimas variações, enquanto que a afinação e o timbre dos tambores mudam, em função de sua aparição/repetição no plano horizontal, ou seja, no decorrer do tempo de execução desses.

¹³³ João *Biquinha* toca a *chama* e Djalma Cosme toca a *lata*.

¹³⁴ O tirador dos cocos, no CD, é *seu* Geraldo, o mesmo que toca o tambor *zambê*.

¹³⁵ Os respondentes são: *Tintin*, Mário Santana e Adauto. Este último de sobrenome não informado.

¹³⁶ To isolate the sound contents of a performance and call such an operation “Performance Practice” is no longer justifiable.

¹³⁷ Considera-se respondente principal o indivíduo ou o conjunto deles que tem como função (participação) no grupo, responder ao *tirador*.

Antes de tocar, os tambores são aquecidos e afinados. Pelo toque os músicos reconhecem quando a afinação está satisfatória. Este tipo de pele (bovina), utilizado nos tambores do zambê, tenderá sempre a perder (cair) à afinação ao longo de uma *brincadeira*. Independente disso, não é costumeiro parar uma apresentação para reafinar o zambê e/ou a chama, tampouco o substituem. Essa particularidade, ao que parece, não incomoda aos participantes do zambê.

Conforme nos lembra Sandroni¹³⁸, há casos de grupos musicais de outras modalidades e contextos, nos quais se revela atenção especial à afinação dos instrumentos membranofones, como é o caso do tambor de crioula e do bumba meu boi, ambos do Maranhão. Nesses grupos, os instrumentos são substituídos ou reafinados sempre que perdem a afinação precedente.

Em análise ao áudio do CD “Zambê - cocos”, por exemplo, diagnostiquei que dentre as dezoito faixas registradas, existe grande variação de timbre e afinação nos tambores *zambê* e *chama*. Apesar desse dado, Geraldo Cosme (2010) me afirmou que utilizaram o fogo à lenha para aquecer os instrumentos, por diversas vezes, durante a gravação.

Afora a variação de timbre e de *pitch* dos tambores, sob o efeito do tempo, durante uma *brincadeira*, cada músico demonstra suas preferências de afinação: *Seu* Geraldo Cosme (2010) prefere o zambê com uma afinação mais baixa, com a membrana menos tensa. Segundo esse tocador “o couro muito esticado dói nas mãos. De tão dura, a pele fica parecendo pedra e machuca” (GERALDO COSME, 2010)¹³⁹. Não obstante, seu filho Damião opta por um timbre mais estalado, com o couro mais quente e reteso. O som do primeiro é mais grave e “aveludado”, enquanto que no segundo caso, o timbre é mais agudo e a afinação mais alta.

Como falou certa vez o antropólogo Edmundo Pereira (2010)¹⁴⁰, o mundo Ocidental está ajustado a 440hertz. Os músicos do zambê de *seu* Geraldo, favorecidos talvez pelo contato com grande diversidade de música e de estilos musicais tradicionais, e midiaticizados, socializados no respectivo contexto, esbanjam habilidades sensório-auditivas e musicais.

¹³⁸ Conversa oral anotada, na UFPE, em abril de 2011.

¹³⁹ Depoimento oral concedido, em sua casa, em 2010.

¹⁴⁰ Depoimento oral concedido, na UFRN, dia 12/08/2010.

3.7. Canto; repertório, autoria, texto, estrutura modal

3.7.1. Canto

O canto tem enfática participação na dança do zambê e coexiste com o fenômeno sonoro como um todo, ou seja, não se separam a voz cantada dos outros elementos acústicos presentes nessa modalidade de música. Os cocos que compõem o repertório do grupo de *seu* Geraldo têm estrutura poética organizada, basicamente, em dísticos ou quadras, estrofes de dois e quatro versos, respectivamente.

O ritmo percussivo encarrega-se da introdução da dança (nesse momento os dançadores e os tocadores se organizam, tomam posição), e após o tempo de permanência instrumental, que não é superior a três minutos, no qual o músico do tambor zambê faz diversas frases rítmicas, o *tirador* inicia os versos. A partir daí a *brincadeira*, que aparece como “único modo possível de realização e socialização desses ‘textos’ da oralidade” (SÁ JÚNIOR, 2008, p. 123), passa a ser guiada pelo canto. No zambê, a voz revela-se como demarcador uno das músicas e dos diferentes momentos da dança: Uma música (um coco de zambê) é reconhecida tão somente em função do canto.

Exemplificando, existem três momentos marcantes na estrutura da performance prática do zambê os quais são definidos pelo canto e estão presentes em qualquer apresentação do grupo. Essas sinalizações dar-se-ão através das músicas “Boa noite que Deus deu” – música de abertura, de boas vindas à *brincadeira*; “É de cangaluê” – música dançada aos pares, apresentada a qualquer momento durante o desenrolar de um zambê; e “Ô Helena” – música de despedida e encerramento, momento em que a roda se desfaz e todos do grupo dançam juntos e põem fim à *brincadeira*.

O canto conduz e coloca os participantes em sintonia contextual e, como visto, dá os encaminhamentos da performance prática da dança. Martins¹⁴¹ (*apud* MENDES, 2004, p. 86) assegura que “nos circuitos de linguagem dos Congados, a palavra adquire uma ressonância singular, investindo e inscrevendo o sujeito que a manifesta ou a quem se dirige em um ciclo de expressões e de poder”. Através das letras das músicas os participantes do zambê se auto identificam e interagem corpórea e emocionalmente com a dança. Os textos falam das realidades comunitárias de hoje e de um passado que ficou na memória, e envolvem questões como o trabalho, o lazer, as relações amorosas, entre outras coisas.

¹⁴¹ MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do rosário no Jatobá*. Belo Horizonte: Mazza, 1997.

Como observara Mário de Andrade (1984, p, 364), “nos cocos é comum entrar o assunto do dia”. A referida afirmação reforça a hipótese de interação da manifestação do zambê com o respectivo contexto de verificação, sendo “o assunto do dia” o ato de falar de coisas presentes na vida cotidiana dos próprios brincantes. Vejo ainda que o caráter de improvisação dos textos literários de alguns cocos, tanto quanto as novas composições que surgem, dá margem para que sejam trazidos à tona realidades, sentimentos, inspirações instantaneamente vividas e, deste modo, sugere colocar a música do zambê em sintonia com o dia a dia daqueles que a fazem.

3.7.2. Repertório

O repertório atual do Zambê de Cabeceira é bastante vasto. Em 1999, o grupo lançou o CD “Zambê - cocos” no qual registrou dezoito músicas em 56 minutos. Já em 2006, foi gravado, no terreiro da casa de *seu* Geraldo, um DVD contendo vinte e dois cocos cantados durante 26 minutos de apresentação. No vídeo, regravam treze músicas do repertório que consta no disco supracitado.

Salvas as três demarcações já referidas, início, meio e fim, que acontecem através de músicas específicas, a sequência de apresentação do repertório não é previamente definida e ocorre “aleatoriamente” (ou sob moldes não reconhecidos). Percebi também que não é comum fornecer sugestões sobre qual música cantar: o *tirador* se encarrega de “puxar” na hora, de acordo com sua memória e preferência, o coco subsequente.

Segundo afirmações de participantes do próprio grupo, *seu* Geraldo, além de ser um tocador de zambê “sem igual”, é também exímio *tirador* de coco. Dentre as virtudes apontadas, constatei que a predileção à improvisação – não apenas de ordem textual, mas também na maneira de dividir ritmicamente a voz – e o fato de não repetir nenhuma música, quando está cantando, é uma das maiores qualidades atribuídas a esse músico. Djalma Cosme, seu filho, garante que “o rei do zambê é esse aí. Tá ficando velho” (DJALMA COSME DA SILVA, 2010)¹⁴². Noutra ocasião, Jorge reitera que “meu velho [*seu* Geraldo], eu tenho orgulho dele. Ele sabe muito de cultura!” (JOSENILSON COSME DE BARROS, 2010)¹⁴³. O termo cultura é visto aqui como uma categoria que designa conhecer e ter habilidade musical.

É importante ressaltar que no zambê não é frequente o emprego de nomes, títulos, fixos aos cocos. Essas denominações, por vezes, sofrem modificações, com o tempo e

¹⁴² Depoimento oral registrado, na casa de seu pai, 29/11/2010.

¹⁴³ Depoimento oral registrado, na casa de seu pai, dia 27/04/2010.

dependem do contexto. No grupo de *seu* Geraldo, predominantemente, usa-se a primeira estrofe da letra, ou parte dela, para designar o coco¹⁴⁴. Por exemplo, a música cujo texto diz “É de cangaluê/É de dois em dois” tem como título o primeiro verso “É de Cangaluê”; na música “Arriba sirigonguê, cajuê, cajuá/Debaixo do milho verde quero ver minha Iaiá”, o nome é extraído de apenas parte do primeiro verso, “Arriba sirigonguê”. Quando não, a designação pode surgir do refrão do coco, exemplo “Olê caninana” – “Eu fui à mata/Olê caninana/Tirar imbé/Olê caninana [...]”.

3.7.3. Autoria

Embora não haja um discurso pronto sobre o tema, o grupo atribui, quando perguntado, a *seu* Geraldo Cosme a propriedade intelectual de seu repertório. O filho dele, Zé Cosme, revela que “papai inventa coco demais. É tudo de papai! [...] de noite fica pensando... e de manhã, ele diz: Iracema, inventei um coco!” (ZÉ COSME, 2010)¹⁴⁵. Seguindo nesse raciocínio, Damião acredita que “quem inventa os cocos é papai. O velho é maestro! Ele cria e a gente tira” (DAMIÃO COSME DE BARROS, 2010)¹⁴⁶. A esse respeito, Burke (1989) esclarece que “a transmissão de uma tradição não inibe o desenvolvimento de um estilo individual” (BURKE, 1989, p. 49), ou seja, na cultura popular, a criação pode ser tanto coletiva quanto individual. De *seu* Geraldo, os cocos “Devagar se vai ao longe”, “Boa noite que Deus deu” e “Ô Helena” estão entre as mais enfatizadas pelo grupo. A primeira dessas, segundo informes do próprio autor, é dedicada a Dácio Galvão:

“Devagar se vai ao longe”

Devagar se vai ao longe
Eu andando eu chego lá
Eu vou andando e não canso
Não tenho intenção de chegar

Conforme nos lembram Sandroni, Ayala e Ayala (2004, s/p), “nos grupos de danças dramáticas e folguedos do nordeste são comuns as canções de ‘boa noite’, cantadas ao chegar no local dos festejos ou ao iniciá-los”. Não para menos, a composição “Boa noite que Deus deu” é a primeira a ser apresentada, é a música de boas vindas, do grupo em estudo, quando acontece uma *brincadeira*. Supostamente, a cada apresentação surgem novas situações às

¹⁴⁴ Os participantes do grupo utilizam o termo “coco” para se referir à parte cantada.

¹⁴⁵ Depoimento oral concedido, no terreiro da casa de seu pai, dia 22/08/2010.

¹⁴⁶ Depoimento oral concedido, em sua casa, dia 29/06/2010.

quais o *tirador* se empenha em evidenciar, cantando, improvisadamente, através dessa composição:

“Boa noite que Deus deu”¹⁴⁷

Vou pro mato, boa noite
Boa noite que Deus deu
Cadê os donos da casa
Por eles pergunto eu
Aguenta a *chama* menino
Mas mestre Paulo
A *seu* Adauto, a *seu* Tintin
A João *Biquinha*, a *seu* Djalma
A Chico Barros, a Dácio Galvão
A *seu* José, a povo mano
Aguenta a *chama* menino
Aguenta a *lata* Djalma

Essa música teve o título modificado, recebeu o nome de “Saudação”, no encarte do CD “Zambê - cocos”. Em outro registro, de 2008, feito pela Banda Sinfônica Municipal de Natal, numa versão instrumental em CD, com arranjo para *Big Band*, recebeu o mesmo título alterado. Certamente a nova denominação à composição foi dada por alguém de fora do contexto (*outsider*), pois internamente continuam a reconhecê-la pelo nome “Boa noite que Deus deu”. Algumas vezes em que mencionei o nome “Saudação”, para me referir ao respectivo coco, percebi que *seu* Geraldo Cosme, a exemplo de outras pessoas *insiders*, teve dificuldades para entender de que música eu estava falando.

Além de particularidades, de ordem rítmica e melódica, que se façam presentes em outros contextos musicais, o caráter experimental e imediato da “letra feita na hora” favorece a qualificação desse coco. Nomes de pessoas, amigos e, particularmente, dos próprios integrantes do grupo, presentes no ambiente da brincadeira, no momento em que se “tira o coco”, poderão ser citados através da referido texto improvisado.

A música “Ô Helena” é cantada na despedida, no encerramento de uma *brincadeira*. O único verso fixo desse coco é “Ô Helena, ô Helena”, no mais predomina o texto improvisado. A respectiva composição também foi incluída no CD “Zambê - cocos” e teve o título modificado, passando a se chamar “Despedida”, outro nome não reconhecido internamente pelo grupo. O encarte do disco traz o texto literário que foi registrado na respectiva

¹⁴⁷ Letra extraída do encarte do CD “Zambê - cocos”.

gravação¹⁴⁸, que apesar de incompleta e com algumas pequenas adaptações textuais, dimensiona e muito o caráter de improvisação a que se apropria, aqui, o *tirador* Geraldo:

“Ô Helena”

Vou embora vou embora
Ô Helena, ô Helena

Na estrutura poética do coco de zambê é bastante recorrente o fato dos versos serem organizados em quadras, onde as duas primeiras linhas são cantadas pelo *tirador* (canto solo) e as duas subseqüentes funcionam como refrão por parte dos respondentes (canto coletivo), sendo a estrofe o resultado da soma de dois dísticos – pergunta e resposta:

“Helena”

Canto solo	{	Helena quebrou o mastro Mas não quebrou a <i>bunina</i> Ainda ontem, eu vi Helena No encosto da usina	}	Refrão
------------	---	--	---	--------

3.7.4. Texto: modificação, improvisação

Segundo nos lembra Nettl (2001, p. 94, tradução minha), “toda performance envolve elementos de improvisação”¹⁴⁹, embora seu grau varie de acordo com o período e o lugar. O autor reitera que “toda improvisação baseia-se numa série de convenções ou regras implícitas”¹⁵⁰ (NETTL (2001, p. 94, tradução minha). Importante ressalva é apresentada por Cardoso (2006) ao afirmar que, no caso da improvisação não é necessário ser identificado a origem do material, enquanto que “a variação é epistemologicamente ligada a algo precedente” (CARDOSO, 2006, p. 113). Com o resultado das análises, constatei que as modificações de ordem textual do coco de zambê são, majoritariamente, do segundo tipo, consideradas, portanto, variações.

Conforme pude observar, nem todo coco tem texto improvisado, aliás, no contexto dessa pesquisa apenas uma pequena quantidade deles se enquadra nessa categoria. Das músicas às quais tive acesso, que são cantadas pelo zambê de *seu* Geraldo, apenas quatro

¹⁴⁸ O texto literário (letra) dessa música está disponível integralmente nos anexos desta dissertação.

¹⁴⁹ “Every performance involves elements of improvisation”.

¹⁵⁰ “Every improvisation rests on a series of conventions or implicit rules”.

delas exibem variações, improvisações nos seus textos: “Boa noite que Deus deu”, “Olê Caninana”, “Na Barra Maria”, “Ô Helena”.

A improvisação pode se dar modificando apenas parte de um verso, permanecendo invariáveis os fragmentos restantes do próprio verso e da estrofe em geral, como por exemplo, em “Boa noite que Deus deu”:

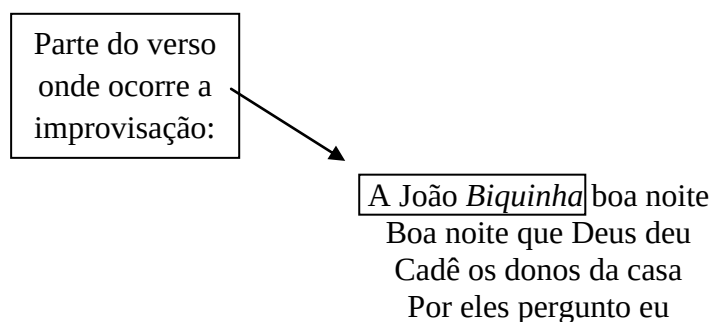


FIGURA 25 – Trecho do coco “Boa noite que Deus deu”.

Outra forma de improvisação acontece variando todo o verso, por vezes repetindo subsequentemente cada frase cantada, conforme veremos através do coco “Ô Helena”:

Versos improvisados:	Versos fixos (refrão):
	Vou embora vou embora
	Ô Helena ô Helena
	Como eu disse sempre vou
	Ô Helena ô Helena
	Meu amigo me desculpe
	Ô Helena ô Helena
	Me desculpe meu senhor
	Ô Helena ô Helena

FIGURA 26 – Trecho do coco “Ô Helena”.

Percebi ainda que, a cada nova aparição, a ordem de apresentação das palavras dentro de um verso, ou mesmo um verso completo, pode ser modificado. Nesse caso, a improvisação não é resultante do surgimento de novos elementos verbais, mas, sim, decorre da redefinição na ordem de aparição dos materiais já existentes, como acontece com os cocos “Boa noite que Deus deu” e “Ô Helena”.

Apesar das declarações acerca da propriedade intelectual do repertório do zambê de seu Geraldo, é notória a presença de algumas dessas músicas em grupos diferentes, de zambê

e de coco de roda, distante histórico e espacialmente. A seguir, apresentarei dois exemplos a esse respeito:

Em meio aos registros da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, projeto coordenado por Mário de Andrade, encontrei um coco, cantado por um grupo de coco de roda, que foi coletado em Baía da Traição na Paraíba, chamado “Veado lá na mata” (SESC, 2006). Música com andamento em torno de 86bpm, instrumentação composta de *ganzá* e *zabumba* e canto responsorial. Essa música faz parte do repertório atual do grupo de zambê de Geraldo Cosme, porém é conhecida apenas por “Veado”, e está gravada no CD “Zambê - cocos”, sob a faixa de número quatro.

No primeiro caso, o texto apresenta quinze dísticos. Na versão disseminada pelo zambê de *seu* Geraldo, o mesmo sofre modificações, torna-se menor e contém apenas quatro versos, também cantados em parêntese (ver os exemplos abaixo). Observo que as letras¹⁵¹, em ambas as amostras, apesar de distintas quantitativamente, mantém o mesmo caráter, retratando o veado como um animal bravo, ágil e veloz.

A melodia também passou por mudanças: no coco de roda, essa apresenta um perfil com maior ondulação, enquanto que no contexto atual do zambê, a mesma se comporta de modo muito mais linear. Outras diferenças existem, com relação ao andamento que, no zambê, se torna bem mais rápido, *allegro* - 146bpm, e em função da instrumentação, que, a do zambê, difere substancialmente da do coco de roda e assim por diante.

É importante frisar que, neste coco, a cada verso cantado, o refrão “Ô veado” é evidenciado pelos respondentes, num jogo genuíno de canto coletivo, do tipo responsorial. Na sequência, vejamos as duas letras:

¹⁵¹ Chamo de “letra” os textos poéticos das músicas cantadas pelo zambê.

“Veado lá na mata” ¹⁵²

Ô bicho pra correr
 Ô bicho corredor
 Atirei no veado
 E o tiro não pegou
 O veado tá na mata
 Ô corre caçador
 Ô bicho pra pular
 Ô bicho pulador
 Ô bicho caçador
 Eu peguei o veado
 E o cachorro largou
 Ô bicho pra beber
 Ô bicho bebedor
 Ô bicho pra caçar
 Ôu ôu ôu ôu

“Veado” ¹⁵³

O veado é bicho corredor
 O veado é bicho pulador
 O veado é bicho saltador
 Cachorro não pegou

¹⁵² Versão registrada pela equipe da “Missão de Pesquisas Folclóricas” em 12 de maio de 1938.

¹⁵³ Versão registrada no CD “Zambê - cocos” em 1999.

Constatai também que o texto do coco “Arriba siri-gonguê”, cantado pelo zambê de Cabeceira, é exatamente igual ao refrão de outro de mesmo nome (coco de nº 50), que foi documentado por Mário de Andrade (1984) no final dos anos vinte, no Rio Grande do Norte. Percebe-se que apenas uma quadra do texto apresentado pelo grupo de coco de roda em análise, torna-se um coco de zambê completo, conforme veremos:

“Arriba siri-gonguê”¹⁵⁴

Que barcaça é aquela
Que vem de bandera azú?
A barcaça é do norte
E os canuêro é do sú.

Arriba siri-gonguê,
Cajuêro e cajuá,
Debaixo do liro verde
Quero vê minha Iáíá!

} Texto cantado pelo zambê de *seu* Geraldo, que
corresponde ao refrão do coco recolhido por
Mário de Andrade.

3.7.5. Estrutura modal

Os cocos cantados pelo grupo de zambê a que me refiro, são compostos predominantemente em modos. Tomemos como objeto de análise a música “Boa noite que Deus”. Para tal, peguei três amostras de registros distintos, o CD (de 1997), o DVD (de 2006) e a apresentação no SESC Zona Norte, de Natal, em 2010, nos quais pude constatar que: o andamento não apresenta variações tão expressivas (oscila entre 135 e 160bpm), a região melódica (o *pitch*) também se mantém, porém com pequenas ressalvas. O fato mais curioso é o emprego de dois modos distintos numa mesma versão, um para o canto solo e outro para o refrão, conforme veremos:

¹⁵⁴ Transcrito como no original. Coco de nº 50, p. 95.

No exemplo abaixo, o coco foi cantado no modo lídio,

Canto solo

Refrão

FIGURA 27 – Melodia do coco “Boa noite que Deus deu”.

No exemplo seguinte, no mesmo coco, verificamos a utilização dos modos: eólio, para o canto solo; e lídio, para o canto coletivo (refrão).

Canto solo;
Modo eólio

Refrão;
Modo lídio

FIGURA 28 – Melodia do coco “Boa noite que Deus deu”, bimodal.

As notas dó e ré (respectivamente 3º e 4º grau da escala que tem a nota lá como centro de referência) da primeira frase, do trecho apresentado acima, são cantadas um pouco abaixo

(algo em torno de meio tom) em relação às mesmas notas na segunda frase. Isso remete esse exemplo a uma sonoridade bimodal.

Deste coco “Boa noite que Deus deu”, ouvimos três versões diferentes, numa delas houve a alteração da primeira frase, do modo lídio para o modo eólio.

3.8. Aspectos da dança

De acordo com Alan Merriam (1964, p. 224), a “música extrai, excita, e molda o comportamento”. Não para menos, Oliveira Pinto reitera que “se em geral se fala das propriedades formais do corpo, ele também deve ser considerado como agente que reage, que se movimenta e que faz movimentar” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 232). O fenômeno sonoro da música interliga-se aos campos sensório-corporais e gera resposta física em seus ouvintes. Conforme Josivan, “a dança é eufórica e dá vontade de brincar!” (JOSIVAN GOMES DA SILVA)¹⁵⁵.

A maneira como as pessoas reagem a determinados estímulos sensoriais varia conforme a situação dada e de acordo com o contexto de verificação. No entanto, cada corpo é por natureza individual, “[...] tem sua própria escrita” (ALVES, 2003, p. 60), pois “além dos estímulos implícitos recebidos do grupo de pertencimento, cada ator reage [...] com seu próprio estilo” (LE BRETON, 2007, p. 54).

As pessoas respondem de modo específico e diferentemente aos estímulos sensoriais, coletivizados através da música. Porém a recorrência de determinados movimentos corporais de cada um dos brincantes, do grupo de zambê, surgem como se fossem elementos de uma linguagem, suscetível ao diálogo, neste caso, do próprio corpo.

A aparente desordem gesto-corporal dos dançarinos do grupo toma forma e é mostrada como passível de coerência contextual, podendo ser alinhada, por exemplo, ao tema das letras das músicas evidenciadas pelo grupo, além de estabelecer relação dialógica com vários outros aspectos observáveis nas ocasiões da performance prática do zambê, como por exemplo, o figurino e o cenário. Ainda assim, pelo que pude constatar, em observação ao grupo, a dança do zambê não suscita coreografias afinadas com o tema poético, que está sendo evidenciado naquele momento em que se dança. Independente da proposição textual, os dançarinos entram e saem da roda, repetidas vezes, praticamente dançando do mesmo jeito, ou sob as mesmas

¹⁵⁵ Depoimento oral concedido, em Cabeceira, dia 12/08/2010.

intenções corporais. Ou seja, os movimentos corporais são contextuais, mas não são pensados como coreografias montadas, adaptadas, a cada música.

O zambê é uma manifestação de caráter eminentemente coletivo, constatação dada sob diversos aspectos, dos quais o número de instrumentos e de músicos, o canto responsorial e a organização da dança, são qualidades intrínsecas que testemunham a própria definição do gênero. Como observou Hélio Galvão, o zambê “é dança de grupo na instrumentação, na orquestração e nos cantos. É dança individual na coreografia. [...] dançando uma só pessoa no círculo” (GALVÃO, 2006, p. 212-215).

A dança, organizada coletivamente, agrega vários brincantes dispostos num círculo, semicírculo ou em duas filas. O desempenho principal é individual, onde cada um dos participantes faz os gestos corporais, à sua própria maneira, no centro das respectivas disposições. Em apenas um coco, “De cangaluê”, os participantes dançam em duplas, movimentando-se de maneira não enlaçados, mas semi-soltos, unidos por uma das mãos dadas e bem apertadas. Posicionados em pé ou de cócoras, dançam, por vezes, simulando disputas corpóreas, quando não, apenas giram o corpo de um em volta do outro. No coco “Ô Helena”, a organização da dança é desfeita e todos invadem o espaço onde brincam, e se despedem dançando e cantando, em agradecimento à *brincadeira*.

Ao se organizarem e iniciarem a *brincadeira*, os participantes fazem movimentos leves, com as pernas e o tronco, para frente e para as laterais, além de baterem palmas acompanhando o ritmo dos instrumentos e responderem ao *tirador*. Assim aguardam o momento certo de entrar na roda. O primeiro que se lança a essa, após apresentar seus passos individualmente, faz convite (por livre escolha) a qualquer outro participante para substituí-lo. A sinalização para a troca do dançador é dada predominantemente através da *umbigada*. Presente em algumas danças de roda, esse sinal funciona como um convite de substituição do dançarino que acabara de solar (de se destacar individualmente) na roda. Sobre esse prenúncio, Sandroni apresenta-nos a seguinte definição:

A “umbigada” é o gesto coreográfico que consiste no choque dos ventres, ou umbigos, e que tem uma função precisa no desenrolar de certas danças, [...], sua ocorrência foi registrada inúmeras vezes nas danças dos negros brasileiros (SANDRONI, 2008, p. 84-85).

Observando o grupo, pude perceber que existe grande quantidade de gestos corporais, os quais são recorrentes a todo o momento de cada *brincadeira*. O dançarino dispõe, individualmente, de um conjunto de passos que irá repetir, incansavelmente, a cada vez que

entrar na roda. Repentinamente, surge um ou outro movimento inesperado, mas, como regra geral, há certa repetição, padronização, de passos na dança do zambê.

A propósito, nesse fenômeno não prevalecem coreografias previamente idealizadas e ensaiadas, quero dizer que não há uma ordenação de passos ou evoluções previamente combinada. Nesse sentido, os participantes são livres para expressarem seus gestos à própria maneira. Contrapondo as verificações *in situ*, Rosane Almeida¹⁵⁶ narra que “na dança do zambê o forte é a criatividade e o improviso dos brincantes” (BELISÁRIO FRANCA, 2008). Pela própria incompletude, essas informações nos embebem de conceituações *nonsense*, quase que sugerindo-nos abstrai-las do universo contextual o qual elas estão imersas. O autor Le Breton, adverte-nos sobre esse tipo de afirmação ao perceber que

Os sentimentos que vivenciamos, a maneira como repercutem e são expressos fisicamente em nós, estão enraizados em normas coletivas implícitas. Não são espontâneos, mas ritualmente organizados e significados visando os outros. Eles inscrevem-se no rosto, no corpo, nos gestos, nas posturas, etc. o amor, a amizade, o sofrimento, a humilhação, a alegria, a raiva, etc. não são realidades em si, indiferentemente transponíveis de um grupo social a outro (LE BRETON, 2007, p. 52).

Nas vezes em que presenciei a dança do zambê, em contexto, tanto quanto fora desse, e em análise a alguns vídeos do grupo, pude observar que o caráter improvisativo se dá, sobremaneira, na ordem a qual cada dançarino entra na roda e em função da apresentação dos respectivos passos desse, e não necessariamente em relação à criação, surgimento, de novos e inesperados movimentos corporais. Mas, é possível que para aqueles que não têm a vivência contextual junto a esse grupo, ou ainda, para quem não os percebe em detalhes, a diversidade de passos apresentados por eles e a suposta “desordem” coreográfica não dê margem para um entendimento satisfatório das tais encenações. A despeito disso, conforme constatamos, a criação e a improvisação na dança do zambê acontecem, predominantemente, sob os moldes apontados acima e devem ser contraponteadas com o contexto de observação e não vistas como meras e espontâneas criações artísticas.

O livro fotográfico *Coco Zambê* da educadora, fotógrafa e produtora cultural Candinha Bezerra (s/d) ilustra bem o ambiente da dança do zambê. Apresenta várias situações de performance, inclusive entre grupos distintos, nas quais os gestos corporais são bastante reveladores. A publicação traz imagens contextuais dos ambientes, das pessoas, e dos grupos de zambê de seu Geraldo Cosme, de Mário Santana, e de Capoeira dos Negros, nas

¹⁵⁶ Narradora do Programa Danças Brasileiras, dedicado ao coco de zambê. Dirigido por Belisário Franca, produzido pela TV Futura (2008).

respectivas localidades, Cabeceira, Pernambuquinho, e comunidade quilombola Capoeira dos Negros no município de Macaíba - RN. Uma das situações de registro foi o encontro dos grupos de zambê de Cabeceira e de Pernambuquinho com brincantes da mesma modalidade de dança na comunidade quilombola de Capoeira dos Negros, na cidade de Macaíba/RN, em 2001, onde crianças, jovens e idosos estabeleceram diálogos através da dança e da música do zambê. A ocasião foi apontada como Encontro de Zambezeiros do RN.

O grupo de zambê abordado neste trabalho, por conter integrantes fixos, favoreceu-me a identificar alguns dos movimentos corporais de maior recorrência na dança e me permitiu também saber quais dos passos são característicos de um ou de outro participante. Antônio quando dança sempre se movimenta em pé, pulando sobre as duas pernas, levemente dobradas, com passos para os lados. *Mião* ocupa bastante espaço na roda, com movimentos rápidos e giratórios, apropriando-se principalmente das duas pernas, por vezes dançando com o tronco em posição vertical. Algumas pessoas dançam, pulando e sacudindo os pés para frente do corpo. Outras simulam passos presentes na capoeira, como o jogo de pernas, giros, agachamentos e cambalhotas. Entre os mais jovens, de modo bastante sutil, alguns sinais de violência são retratados ao simularem lutas corporais. No mais, mergulham, se lançam ao chão, rolam, sustentam o corpo com flexões de braços, dão grandes saltos, etc.

Apesar da variedade de movimentos corporais observáveis nos dançarinos do referido grupo, predomina a articulação dos membros inferiores do corpo em detrimento da parte superior do tronco que é menos explorado. Melhor dizendo, ao sugerir a divisão do corpo humano em três planos, inferior, intermediário e superior, os brincantes dançam em pé, apropriando-se abundantemente das faixas intermediária e inferior de seus respectivos corpos.

Outra peculiaridade da dança diz respeito à encenação de passos em frente aos instrumentos, sobremaneira na direção do tambor zambê. Apesar da recorrência ritualística desse fato, nenhum entrevistado soube verbalizar sobre o porquê desse acontecimento. Enquanto isso, o músico Antônio Nóbrega¹⁵⁷ dá o seu palpite sobre o caso ao assegurar que “na dança, os tambores são reverenciados como deuses, que conduzem os brincantes por vezes ao êxtase” (BELISÁRIO FRANCA, 2008). Essa afirmação, claramente tendenciosa, certamente não passou pelo crivo dos próprios participantes do grupo. Importante observação foi realizada por Béhague (1984), ao discorrer sobre a utilização dos atabaques no candomblé baiano. Ele observa que os tambores têm a importante função religiosa de chamar pelos deuses e de então trazer o espírito de possessão, sendo este o seu maior propósito. Béhague

¹⁵⁷ Durante a apresentação do programa “Danças Brasileiras”, dedicado ao coco de zambê, dirigido por Belisário Franca, produzido pela TV Futura (2008).

reitera que “por causa desta quase personificação dos instrumentos, um tratamento espiritual adequado é essencial” (BÉHAGUE, 1984, p. 231)¹⁵⁸. Com base nessas declarações, percebo que as afirmações do músico Nóbrega se adequariam, em muito, ao caso do culto afro-brasileiro do candomblé, conforme vimos, mas no fenômeno do zambê, nenhuma ligação com questões de religiosidade fora constatada. Nem o contexto nem a literatura fazem menção a essas imbricações.

Pelo que pude perceber do ponto de vista êmico (contextual), parece mesmo que o gesto de “reverência” aos tambores não deve ser uma atitude consciente, pois ora dançam voltados para o *zambê* (alguns até se deitam indo até debaixo do instrumento, encenando passos), noutro momento se posicionam próximo à *chama*, quando não, permanecem virados para a *lata*. Por vezes, alguns brincantes, ao entrarem na roda, não se aproximam dos instrumentos, muito menos dos tocadores e cantores. Perceber hoje algum estado de transe num grupo que atende basicamente a uma (ainda que ínfima) demanda mercantil e de espetáculo, e que não está ligado a nenhuma prática religiosa, soa-nos como pura especulação dos fatos. “Encontrar-se fora de si”, no caso específico desse grupo, poderia ser justificado, talvez, em decorrência dos participantes estarem mal alimentados ou fora de forma física, ou ainda a efeito de ingestão de álcool, características facilmente identificadas na cena cotidiana do ambiente familiar de *seu* Geraldo Cosme. Portanto, o êxtase, se existe, não aparece como uma regra, intrínseca a esse fenômeno, muito pelo contrário, mostra-se como algo puramente circunstancial.

O gesto corporal, traduzido em reverência aos instrumentos, no momento atual e no corrente grupo, é uma ideia não clarificada internamente. Conforme pude observar, os dançarinos “brincam”, e isso nos confunde, com a possibilidade de sinalizar respeito a algum tambor. Ao que parece, tanto faz gesticular para esse ou não, e pouco importa saber qual instrumento será o escolhido para ser saudado através da (sua) dança. Portanto, ao se movimentarem, contrariam o discurso do *outsider* e, em geral, o que predomina é a dança e em qualquer direção, sem compromisso ou ato de reverência a alguém ou a um instrumento específico.

As regras presentes na dança do zambê não são facilmente identificadas, nem entendidas. A inserção no contexto de verificação e a observação participante favorecem substancialmente as nossas interpretações. Permite-nos aprofundar o nosso olhar sobre o

¹⁵⁸ Because of this quasi-personification of the instruments, a proper spiritual treatment is essential.

fenômeno e, desse modo, revela-nos uma gama de valores diferenciados, inimagináveis sem o contato direto e rotineiro com a manifestação musical, aqui discutida.

Constantemente, pessoas de fora do contexto, tais como produtores culturais, artistas, entre outros, fazem considerações onde atestam que o zambê é uma dança das mais “livres”, dentre as manifestações populares brasileiras. Talvez estejam confundindo diversidade com liberdade. Como lembra Alves (2003, p. 32), “trata-se de corpos que ao manifestarem sua corporeidade no espaço da dança, do ritual, produzem significações coerentes com seu *habitus*¹⁵⁹ e, portanto, com seus saberes étnico-culturais”. Dessa maneira, não são livres, no sentido de deslocados do próprio contexto, mas são diversos, plurais, assim como o próprio meio social dos *brincantes* o é.

Dando continuidade a discussão apresentada acima, mencionarei um fato que presenciei na ocasião do treino de zambê na residência de *seu* Geraldo Cosme. Aos meus olhos de principiante (no local), estava tudo certo. Cada dançarino entrava e saía da roda seguindo todo o ritual, fazendo umbigada, alguns dançando em frente aos tambores etc., porém, em uma das paradas “forçadas¹⁶⁰” durante o treino, *seu* Geraldo se prontificou a dar instruções a um jovem dançarino, esclarecendo-o qual a regra que deveria ser seguida: “Olha quando tu for pra roda, aí tu chega na frente do zambê, se abaixa, gira assim, mexe com a cabeça, roda, vai e dá umbigada e sai, viu?” (GERALDO COSME, 2011)¹⁶¹. Apesar de eu ter permanecido atento aos dois, não entendi, praticamente, nada do que foi dito. Captei apenas as palavras que expressei acima, enquanto que, entre eles, parece ter ficado tudo esclarecido. A partir daí, o brincante voltou à roda e continuou dançando, aparentemente, do mesmo jeito que o fez antes. Então devemos nos perguntar, quais as regras do jogo? É possível identificá-las rapidamente, de uma única olhada, e colocá-las numa cartilha de introdução à dança, por exemplo? Em resposta a essa reflexão trago o argumento de Bernard Lortat-Jacob quando ele afirma que “sem contexto não há entrada afetiva” (BERNARD LORTAT-JACOB, 2010)¹⁶². Reitero que, sem afeto, sem interação com o cotidiano das pessoas que nos propomos observar, não extrairemos definições substanciais e solidificadas sobre os referidos fazeres, pois esses são construídos e re-significados dia após dia por aqueles que o praticam. Não é o estar fisicamente que conta, mas é o interagir, o refletir, com todos os conflitos mútuos decorrentes que norteiam nossas interpretações e afirmações sobre o fenômeno.

¹⁵⁹ “A esse processo de registrar e renovar nos corpos tudo o que nós e nossos antepassados vivemos, Pierre Bourdieu denomina de *Habitus*” (ALVES, 2003, p. 45).

¹⁶⁰ Essa ocorre somente quando acontece algum problema técnico.

¹⁶¹ Conversa oral observada na ocasião do treino de zambê, no dia 12/08/2010.

¹⁶² Depoimento oral registrado durante a Conferência de Abertura do IIº Encontro Regional da ABET Nordeste, na cidade de João Pessoa - Paraíba, no dia 18/11/2010.

Zambê e gênero

Encontramos em abundância, através dos mais diversos tipos de registros, orais ou escritos, a afirmação de que o zambê é uma modalidade de dança exclusivamente masculina. A justificativa para esse fato, de que a mulher não tem força ou resistência física, nem habilidades corporais suficientes para atuar nessa modalidade de dança, é sempre a mais duvidosa. Conforme afirma Dácio Galvão (s/d, p. 99), “o zambê acontece à noite, [...], não sendo permitida a participação feminina, senão enquanto plateia. Exige ímpetos e destreza”. Vejo que não é privilégio desse fenômeno musical se deparar com “conflitos” decorrentes de relações de gênero, pois como percebem Gomes, Mello e Piedade (2007/2008), esse assunto é recorrente em diversos e distintos espaços e camadas da sociedade ocidental:

[...] ao analisar a literatura, é preciso ter em conta que na sociedade ocidental, a academia, os meios de comunicação, as igrejas, as escolas, enfim, instituições que produzem o conhecimento e detêm o poder, por séculos perpetuou uma estrutura que favoreceu imensamente a projeção dos membros do sexo masculino frente a uma desvalorização e invisibilidade do sexo feminino (GOMES; MELLO; PIEDADE, 2007/2008, p.2)¹⁶³.

Acrescentaria que produtores e instituições culturais têm demonstrado seguir nesse mesmo raciocínio patriarcal. Contudo, os autores supracitados complementam arguindo que:

Contudo, atualmente sabemos que isso não reflete exatamente a realidade, muitos (as) historiadores (as) têm revelado que mesmo em épocas de grande opressão, haviam ocasiões em que as mulheres obtiveram poder e reconhecimento social (GOMES; MELLO; PIEDADE, 2007/2008, p.2).

Trarei para a discussão, relatos de diversos autores, sobre o tema, em diferentes períodos históricos, e lugares, ao longo do século XX e início deste século. Analisando as informações, percebi que a própria dinâmica da dança contraria os argumentos que pairam em torno da participação ou ausência feminina nessa manifestação musical, tornando-os, no decorrer da história, contraditórios.

Cascudo (1951), ao discorrer sobre o zambê de Mestre Paulo Africano¹⁶⁴, observa que a dança, naquela época, dispunha de grande permissividade de diversas ordens, entre elas, questões de status sociais e culturais seriam indiferentes. Segundo o autor argumenta “[...]”

¹⁶³ Disponível em: <http://argeu.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/musica/rodrigo-mig_acacio.pdf> Acesso em: 15/01/2011.

¹⁶⁴ Segundo Cascudo (1951), Mestre Paulo Africano foi o último africano residente em Natal - RN, descendente de escravos. Ele faleceu em 12 de abril de 1905 com mais de cem anos de idade. Era catimbozeiro e tinha o zambê como forma diversão.

dançava quem queria dançar, ricos e pobres, gente do comércio, estudantes, soldados, empregados públicos, brancos, pretos, cinzentos” (CASCUDO, 1951, p. 81). Pelo visto, o zambê fora vivenciado num ambiente demasiado democrático, ao menos em termos de acesso a dança. Contudo, é importante perceber que o autor não menciona qualquer restrição à participação de mulheres na dança do zambê do Mestre Paulo Africano, pontualmente, naquele período (início do século XX) e local (Natal, capital potiguar).

Verger¹⁶⁵ (*apud* ALVES, 2003) descreve uma performance da dança africana dos Elégùns de Xangô, na qual presenciou a participação feminina:

Os homens e as mulheres formam grupos separados; os primeiros, na parte exterior da roda, e as mulheres na parte interior. Suas danças seguem o ritmo dos atabaques que batem lentamente no começo e depois mais depressa. [...] De vez em quando, executam passos mais acrobáticos, acocoram-se e levantam-se novamente, rodopiando e marcando um compasso de parada nos momentos precisos [...] (ALVES, 2003, p. 133).

Ao analisar imagetivamente a dança do zambê e a dança dos Elégùns de Xangô africano, Alves percebe semelhanças de diversas ordens entre os dois exemplos, das quais os movimentos corporais e a organização da dança são emblemáticos. Suscitaria que a presença feminina na dança africana é prova de que questões relacionadas à “fragilidade” corporal não servem de argumentos para justificar a não participação feminina no zambê. Haja vista que há similaridades entre os fenômenos musicais citados, potencialmente a mulher poderia participar em ambas as situações de performance, o que não é recorrente ao primeiro caso.

O pesquisador Mário de Andrade esteve na região do vale do rio Cunhaú¹⁶⁶ no início do ano de 1929, ocasião em que presenciou uma dança de zambê. Ao descrever o acontecimento, o autor fez o seguinte comentário: “A cabrocha dá um salto pro meio da roda, gira e cai numa letra duma leveza espantosa, saúda os ‘coqueiros’ e tocadores, faz mais outras letras, dá umbigada num parceiro e sai da roda” (ANDRADE, 1984, p. 374). Nota-se, pelo relato apresentado, que a movimentação do brincante na dança é semelhante às disposições que constatamos, hoje, no ambiente do zambê. Faz-se exceção à presença feminina, que tomou destaque na etnografia apresentada por Andrade, mas que é meramente circunstancial, no referido grupo em estudo.

Hélio Galvão afirma que “zambê é dança exclusivamente masculina” (GALVÃO, 2006, p. 204). Justifica-se dizendo que aprendera este ensinamento com seu Chico Miguel,

¹⁶⁵ VERGER, Pierre F. *Orixás: Deuses iorubas na África e no Novo Mundo*. Salvador - BA. Ed. Corrupio comércio LTDA/Círculo do Livro S.A, 1981.

¹⁶⁶ Localidade de ocorrência do zambê, no sudeste do RN.

através de um depoimento prévio, antes de uma *brincadeira*, no qual ele alertou: “Disseram que a nêga Agripina vinha, mas não pode ser. No zambê só dança homem” (GALVÃO, 2006, p. 204). Esse mesmo autor reitera que

[...] Zambê não é dança para mulher. É dança que exige robustez física, destreza, agilidade, força muscular, resistência e fôlego. Mulher não aguenta isto, nem seu vestuário, mesmo admitindo as modernas calças femininas, lhe permitiria a liberdade de movimentos que o do homem permite (GALVÃO, 2006, p. 215).

Não para menos, Lins (2009), ao investigar a presença feminina no zambê de Sibaúma, confirma-nos: “Sempre que questionava isso aos meus interlocutores, fossem homens ou mulheres, estes sempre me confirmavam a participação exclusiva de homens na brincadeira; no coco de zambê as mulheres somente assistiam.” (LINS, 2009, p. 40).

Pelo fato de o grupo de zambê de Cabeceira ser composto exclusivamente por homens (cuja maioria é formada por filhos de *seu* Geraldo) e devido à recorrência histórica de que esse fenômeno musical é singularmente masculino, não seria nenhuma surpresa a não ocorrência feminina nessa manifestação. Mas, contrariando o pensamento e o discurso histórico sobre questões de gênero associadas ao zambê, Geraldo Cosme afirma que “mulher pode *brincar*”.

Durante minha estada no campo, por diversas vezes os participantes relataram situações de *brincadeiras* nas quais a participação feminina foi enfática, principalmente ao lembrarem as viagens que fizeram para se apresentar. Membros do grupo ao se recordarem, entusiasticamente, contaram-me em detalhes as apresentações, nas quais as mulheres entraram na roda.

Quando estiveram em São Paulo, em 1999, e realizaram oficinas de dança de zambê no Instituto Brincante, os encontros foram constituídos de homens e mulheres. Revelaram-me que em um dos dias, antes de começar a *brincadeira*, as mulheres ficaram por lá fazendo alongamento, aquecimento, enquanto que eles permaneceram reunidos noutro canto do salão. Perguntaram-lhes: vocês não vão aquecer, alongar? Eles falaram: a gente não precisa! Quando for para começar vocês nos avisam. E permaneceram, os que bebem, “esquentando”, ingerindo bebida alcoólica. Quando disseram, vamos começar? Posicionaram-se e iniciaram a *brincadeira*, que perdurou por mais de uma hora. Segundo relatos dos homens¹⁶⁷, as mulheres só aguentaram quarenta minutos, pois ficaram cansadas, enfatizam. Fica subentendido aqui que os dançarinos (homens) do grupo de zambê acreditam ter mais porte físico do que as

¹⁶⁷ Depoimento oral concedido por Jorge, Djalma e Antônio, na casa de seu pai Geraldo, em 2010.

mulheres, que dançaram junto a eles naquela ocasião, pois sem prepararem o corpo para a dança, previamente, conseguiram dançar por mais tempo seguido. Dentre eles, não é hábito comum fazerem algum tipo de atividade física antes de começarem a dançar.

Antônio Cosme, em certa ocasião, disse-me: “fomos à Natal, brincar num hotel em Ponta Negra. O povo adorou. Até as empregadas vieram brincar!” (ANTÔNIO COSME DE BARROS, 2010)¹⁶⁸. E, noutro momento, Djalma Cosme comentou: “A mulher de Nóbrega é *varada*¹⁶⁹, tirou coco, dançando [...]. Tocamos uma hora ou mais [...], ela não acreditou! Na hora do “Dois em dois”¹⁷⁰ (“É de cangaluê”) entrou todo mundo, as mulheres ‘*com a bexiga*’¹⁷¹” (DJALMA COSME DA SILVA, 2010)¹⁷². Mais uma exceção à regra é revelada aqui, pois o “Dois em dois” é a única dança em par, semi-solta, da *brincadeira*. As demais acontecem individualmente, e somente no coco “Ô Helena, ô Helena”, que é a última música da apresentação do grupo, é que entra todos os participantes na roda, desfazendo-a e dançando simultaneamente em todas as direções.

Dona Iracema Barros e seu Geraldo Cosme, ao comentarem de uma antiga frequentadora da casa deles, chamada Poliana Medeiros de Oliveira, relembram “aquilo é mulher *varada* para brincar zambê, ela ia até lá em baixo do zambê dançando [...]” (IRACEMA BARROS; GERALDO COSME, 2010)¹⁷³. Em conversa com o músico Antônio Nóbrega (2008), Geraldo Cosme confirma mais uma vez a participação da mulher nessa modalidade musical: “Tem mulher que entra sem querer. [...] fomos brincar na Pipa e brincaram seis com a gente, seis mulheres [...], perguntaram; seu Geraldo pode entrar? Ai eu disse: pode, pode entrar!” (GERALDO COSME, 2008)¹⁷⁴.

Um dado surpreendente é que, sem exceção, as mulheres que interagem na dança do zambê são advindas de outros contextos e atuam apenas dançando, nunca soube delas tocando algum instrumento musical. Internamente, apenas homens compõem o grupo. As mulheres têm participado em ocasiões de visitas e ensaios na residência de seu Geraldo ou quando se apresentam por aí fora. Como já fora mencionado, o grupo de zambê que discutimos aqui atende, sobretudo, a uma demanda externa e mercantil. Em decorrência desse fato, as regras estão sendo refeitas constantemente. A interação com o *outsider*, seja este homem ou mulher,

¹⁶⁸ Depoimento oral concedido, em sua casa, dia 23/04/2010.

¹⁶⁹ Na localidade, significa o mesmo que danada, impetuosa; que chama a atenção em suas ações.

¹⁷⁰ Internamente, denominam esse coco de “Dois em dois” ou de “É de cangaluê” indistintamente.

¹⁷¹ Animadas; eufóricas.

¹⁷² Depoimento oral concedido, na casa de seu pai, dia 25/08/2010.

¹⁷³ Depoimento oral concedido, na cozinha de sua casa, em 2010.

¹⁷⁴ Entrevista concedida ao Programa Danças Brasileiras; dirigido por Belisário Franca, produzido pela TV Futura (2008).

surge nesse “novo” momento quase como uma necessidade interna, imprescindível para a manutenção do próprio grupo.

As elucidações suscitadas neste texto, no que se refere à ausência ou a participação feminina na dança, dizem respeito a grupos de zambê específicos e em momentos históricos distintos ao longo dos séculos XX e XXI. Portanto, podemos crer que são situações eventuais e não se caracteriza como regras intrínsecas ao referido fenômeno musical. Além de que, como bem lembra-nos Margaret Mead (1928), relações de gênero são construídas culturalmente e, inexoravelmente, mantidas por grupos sociais de pertencimento e não biologicamente determinadas.

É notório que os dançarinos do zambê possuem corpos musculosos, resistentes e “saudáveis”, o que nos intriga saber o que eles fazem para manter a boa forma física. Quando Alves (2000) evidencia a questão dos “corpos esculturais”, que quando dançam saltam aos olhos de qualquer um, nos conduz de imediato a imaginar-nos que eles adquirem tal porte físico devido brincarem zambê, haja vista que é uma dança que envolve muita movimentação e esforço físico. Esse tipo de pensamento é feito quando nos damos conta de que, conforme já fora elucidado, o fenômeno do zambê não se faz presente no cotidiano da respectiva comunidade. Portanto sem a prática da dança não é possível exercitar nem remodelar corpo algum. Conduzimo-nos a lembrar das atividades físicas observadas em contexto: caminhar a pé, correr, andar de bicicleta, nadar, jogar bola etc.; bem como das profissões: pescaria artesanal, agricultura familiar, pedreiro, carpintaria, entre outras. Se por um lado a dança do zambê encontra-se vistosamente adormecida, enquanto prática, o conglomerado de atividades mencionadas acima, uma vez presente no cotidiano dos referidos brincantes, muito provavelmente daria conta da manutenção corporal deles. Aliás, eu não conheci nenhum pescador artesanal ou agricultor obeso. *Tintin* revelou-me que, quando era mais jovem, passava o dia escalando os pés de coqueiros, subia no braço (sem o auxílio de ferramentas), para tirar coco. Hoje, reconhece que só sobe em um coqueiro se tiver uma *peia*¹⁷⁵. Aos 52 anos preserva um corpo musculoso e sem barriga crescida.

Por outro lado, é provável que a emergência mercantil do zambê de Cabeceira incite os participantes a manterem seus corpos em forma e com plena capacidade de dançar. O grupo faz apresentações em diversos tipos de espaços, num formato o qual o corpo tem imensa participação. Eles têm atuado em palcos, festivais de dança, escola de dança popular, entre outros lugares, nos quais se valoriza (além de outras coisas) homens fortes e esculturais.

¹⁷⁵ Ligas de couro ou de corda que se põem nos pés para subir em coqueiros. FONTE: Dicionário digital da língua portuguesa, Houaiss – Versão 1.0.

Seguindo esse raciocínio, é possível admitir que a prática do halterofilismo caseiro (FIG. 29) é uma alternativa viável, de fácil acesso, e tem uma finalidade justificável, pelo menos entre os participantes mais jovens: manter a boa aparência e forma física.



FIGURA 29 – Academia no quintal da casa de *Mião* (Damião).

Mercantilização

O processo de mercantilização do grupo de zambê de *seu* Geraldo Cosme tem contribuído, veementemente, para modificações de diversas ordens. Questões relacionadas ao formato de apresentação do grupo podem ser alteradas; seja em função do horário, do lugar (físico, geográfico) aonde irão brincar, ou em decorrência do cachê pago pela apresentação. Por exemplo, no verão de 2008, numa ocasião em que fui à praia de Pipa tocar com a cantora potiguar Khrystal, me deparei com *seu* Geraldo e o seu grupo de zambê, que se apresentara antes de nós, adentrando naquele espaço apertado, sob a presença de alguns turistas e mais outras pessoas, e ali, permanecendo tocando e *tirando* coco por uns vinte minutos. O curioso é que naquele dia, não sei por qual razão, não teve dança! Tocaram e cantaram os cocos sem a participação dos dançarinos do zambê. O espaço físico era realmente pequeno, mas será que foi esse o motivo da ausência da dança? Procurei investigar o caso, porém os participantes não souberam me responder o por que da questão, eles já não se lembram de mais detalhes desse fato.

É provável que um cachê mal pago suscite a restrição quanto ao número de dançarinos e até a exclusão da dança numa apresentação do zambê. Dou esse palpite porque presenciei *seu* Geraldo (2010) fazendo a seleção dos dançarinos que iriam brincar em Natal, no dia 25 de agosto de 2010, no SESC Zona Norte. Naquela ocasião, Jefferson Cosme da Silva, um dos netos de Geraldo, queria acompanhar o grupo, mas foi barrado. *Mião* perguntou o porquê, e seu pai falou: “então vocês dividem do de vocês!” (GERALDO COSME, 2010)¹⁷⁶. Portanto, fica claro que a preocupação e o impedimento foram por causa da partilha do dinheiro. Antônio já havia demonstrado, noutra ocasião, a preocupação com a divisão de cachês: “um zambê com muita gente não dá nada para ninguém!” (ANTÔNIO COSME DE BARROS, 2010)¹⁷⁷.

Com esse acontecimento, percebemos que a conceituação do zambê como um tipo de música e dança que se apresenta coletivamente e de modo indissociável precisa ser revisto, pois a ideia de manter o grupo como um “produto” exige determinadas adequações, de ordem mercadológica e, pelo visto, os participantes estão dispostos a essas situações.

Percebo que questões de ludicidade no grupo de zambê de *seu* Geraldo Cosme, sistematicamente estudadas por Alves (2000), começam sutilmente a ser substituídas por comportamentos mais racionais e de interesses mercantis. O grupo dispensa a prática corriqueira da dança e se reúne, basicamente, em ocasiões de apresentações pagas. Fora isso, muito raramente eles abrem exceções e brincam a pedido de algum amigo próximo, ou pessoa “importante” que esteja a visitá-los. Durante o tempo da minha pesquisa de campo, que compreendeu um ano e dois meses, o grupo realizou pouco mais de uma dezena de *brincadeiras*. Dessas, apenas uma foi considerada por eles como *treino* e aconteceu em contexto, no terreiro da casa de Geraldo Cosme¹⁷⁸. O ex-dançarino de zambê, Josivan Gomes da Silva, alertou-me que “os meninos brincam por causa do dinheiro, [...] e *seu* Geraldo gosta muito de dinheiro. [...] os meninos diziam, se não tiver dinheiro eu não vou! Eu não, brinco porque gosto!” (JOSIVAN GOMES DA SILVA, 2010)¹⁷⁹. Portanto, fica evidente que o caráter lúdico muda de posição e as intenções de se ganhar algum dinheiro tornam-se, hoje, mais importantes e emergenciais para eles. O zambê é uma *brincadeira*, mas antes disso, eles acreditam que possa ser considerada um meio de sobrevivência para os viventes em questão.

¹⁷⁶ Conversa registrada, na casa de *seu* Geraldo, dia 25/08/2010.

¹⁷⁷ Depoimento oral concedido, na casa de seu pai, dia 28/07/2010.

¹⁷⁸ O treino aconteceu no dia 12 de agosto de 2010, e se deu unicamente por causa da apresentação que estava agendada para ocorrer em Natal no dia 25/08/2010.

¹⁷⁹ Depoimento oral concedido, em Cabeceira, dia 12/08/2010.

Alves (2003), ao retomar o tema da ludicidade, menciona que

Nela é marcante a presença de um corpo que brinca e se diverte, [...]. A participação no Coco de Zambê para os brincantes significa um momento de imenso prazer e satisfação, visto que se vivencia ludicamente o encontro com sua cultura e a possibilidade de compartilhá-la com o outro (ALVES, 2003, p. 148).

A música enquanto “som humanamente organizado” (BLACKING, 1995), reflete aspectos da experiência cotidiana das pessoas na sociedade. E, conforme vimos no início deste texto, as pessoas são susceptíveis a respostas de diversas ordens, moldadas culturalmente. O lúdico aparece de modo intrínseco nesta manifestação musical, obviamente, mas por serem visíveis, no atual contexto, as imbricações de diversas ordens sendo negociadas, constato que o prazer e a satisfação em dançar zambê, e o decorrente “comprometimento” cultural dos indivíduos com esse fenômeno é contrabalançado com outras necessidades, como por exemplo, a disputa pela sobrevivência, bem como com o desejo de ouvir e tocar instrumentos e gêneros musicais diversos, que não seja zambê.

CONCLUSÃO

O presente trabalho objetivou revelar e discutir as práticas musicais atuais do ambiente familiar de *seu* Geraldo Cosme. Contexto de grande notoriedade no âmbito das tradições populares do RN, localizado no distrito de Cabeceira, em Tibau do Sul - RN.

Até então, em Cabeceira, nenhuma atenção externa foi prestada a outros fazeres musicais, além dos que atendem à cultura popular. Enquanto músicos, e do ponto de vistaêmico, várias ocasiões de performance surgem. Dependendo da situação, toca-se uma diversidade de músicas tradicionais e populares em mesma medida. Porém, uma importante diferença relacional e simbólica ocorre: os atores sociais em questão são reconhecidos, externamente, como músicos amadores, no segmento popular, ao passo que são considerados o “rei do zambê”, no que se refere à tradição.

Com base nas investigações, podemos pensar que se o zambê é considerado uma prática musical tradicional, por ser “antiga” e por perdurar há décadas via a oralidade, na arena em questão, a *poesia* é tão tradicional o quanto, ou mais ainda que o primeiro exemplo, pois, segundo relatos dos meus informantes, em campo, nos momentos de maior interação deles com esse fenômeno musical [a *poesia*], em meados do século XX, o zambê ainda era algo aquém das pessoas envolvidas, na atualidade, nessa prática musical.

Pertinente alerta e contribuição foi prestada pela etnomusicologia ao entender que a performance musical representa um processo de construção e significado social, no qual a música deixa de ser vista apenas como um “produto”, definido sob os aspectos estético-estruturais e sonoros, para tomar formas mais abrangentes, sobretudo, através da etnografia da performance que valoriza o processo musical e suas particularidades. Nesta medida, Béhague comenta que “[...] desde o início dos anos 70, a conceituação da performance como um princípio organizacional e como um processo tem tomado forma”¹⁸⁰ (BÉHAGUE, 1984, p. 4). Tendo por base as elucidações mencionadas acima, percebi o quanto foi importante relacionar-me com os músicos e demais membros, especialmente, da família Cosme, e vivenciar momentos de realizações musicais, para então constatar o quão musical essas pessoas são, independentemente de qual rótulo queira-se dar à sua música, ou indiferentemente da atenção que se presta (via o *outsider*) a esse ou àquele fazer musical.

É inegável que a maior contribuição analítica e reflexiva de aspectos da performance musical foi prestada ao fenômeno zambê. Na mesma medida, reitero que desde o princípio,

¹⁸⁰ Since the early 1970s, the conceptualization of performance as an organizing principle and a process has taken shape.

com a estruturação da pesquisa, seguida da inserção em campo, o tema “zambê” apareceu de modo diferenciado em minhas inferências. Apesar de pouco praticado no momento atual, permanece vivo na memória das pessoas daquela localidade e, quando perguntados, sempre dão informações reais sobre o tema. Afora as predileções, verifiquei que toda a produção literária em torno da família Cosme está voltada para a mencionada prática musical.

Constatei que a manutenção do grupo de zambê é assegurada sob a imaginação e a efêmera realização comercial da *brincadeira*. Percebe-se, portanto, que atualmente o zambê atende à demanda externa e mercantil, enquanto que a música popular é vivenciada internamente, como forma de entretenimento; se fala, escuta, e se pratica música popular majoritariamente, em detrimento do zambê.

Vemos que diante da amálgama de gêneros musicais distintos, presentes e partilhados num mesmo espaço, pelos mesmos músicos e audiência, conclui-se que as práticas musicais em suas diferentes expressões, no âmago da família Cosme, são capazes de dialogar e apresentar especificidades de cada fazer musical.

REFERÊNCIAS

- ABRAHAM, Roger D. The theoretical boundaries of performance. In: HERDON, Marcia; BRUNYATE, Roger (Ed.). *Form in performance, hard-core ethnography*. Nova York: McGraw-Hill, 1975. p. 18-27.
- ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- AGAWÚ, Kofi. The Communal Ethos in African performance: Ritual, Narrative and Musica among the Northern Ewe. *Revista Transcultural de Música*, 11, art. 08, 2007. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans11/art08.htm>> Acesso em: 12 jan. 2011.
- ALVES, Teodora de A. *Aprendendo com o Coco de Zambê: aquecendo a educação com a ludicidade, a corporeidade e a cultura popular*. Natal, 2000, 138 p. Dissertação (Mestrado em Educação) - Centro de Ciências Sociais Aplicadas – Universidade Federal do Rio Grande do Norte/UFRN, 2000.
- _____. *Heranças de Corpos Brincantes: os saberes da corporeidade/africanidade em danças afro-brasileiras*. 2003. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2003.
- _____. *Heranças de corpos brincantes: saberes da corporeidade em danças afro-brasileiras*. Natal: EDUFRN, 2006.
- ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.
- ARAÚJO, Samuel (1999) “Brega, samba e trabalho acústico: variações em torno de uma contribuição teórica à Etnomusicologia”. In: *Revista Opus*. n. 6. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/opus/opus6/araujo.htm>> Acesso em: 23 ago. 2009.
- AYALA Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos. (Org.) *Cocos, alegria e devoção*. Natal: EDUFRN, 2000.
- BABBIE, Earl R. *Métodos de pesquisas de survey*. Tradução de Guilherme Cezarino. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- BANDA Sinfônica de Natal/RN. Natal: Funcarte, 2008. 1 CD, digital, estéreo.
- BAUER, Martin W.; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Tradução de Pedrinho A. Guareshi. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BAUMAN, Richard. Verbal art as performance. *American Anthropologist*, 77, p. 290-311, 1975.
- BEHÁGUE, Gerard. *Performance Practice: ethnomusicological perspectives*. Connecticut: Greenwood Press, 1984.

BEZERRA, Candinha; GALVÃO, Dácio. (Org.). *Coco Zambê*. Natal: Projeto Nação Potiguar; Scriptorin Candinha Bezerra. [s/d].

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

BORNHEIM, Gerd A. *Cultura brasileira: Tradição/Contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

CANCLINI, Néstor García. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Editora brasiliense. 1983.

_____. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

_____. Los usos sociales del Patrimônio Cultural. En Aguilar Criado, Encarnación (1999). *Patrimônio Etnológico: Nuevas perspectivas de estudio*. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. p. 16-33.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Meleagro: Depoimento e pesquisa sobre a magia branca no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria AGIR Editora, 1951.

_____. *Folclore do Brasil*. 2. ed. Natal: Fundação José Augusto, 1980.

_____. *Dicionário do folclore brasileiro*. 9. ed. São Paulo: Global, 2000.

_____. *Antologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A linguagem dos tambores*. 2006. Tese (doutorado em Música - área de concentração Etnomusicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador.

CARVALHO, José Jorge de. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento. Brasília: Série Antropologia, n. 354, 2004. Disponível em: <<http://vsites.unb.br/ics/dan/Serie354empdf.pdf>> Acesso em: 24 set. 2010.

CAVALCANTI NETO, Miguel Dantas. *Praias Potiguares*. 2ª ed. Natal: Editora Foco, 2004.

COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

COSTA, Jaildo Gurgel. *Diário de campo*. Tibau do Sul, 23 abril 2010a.

COSTA, Jaildo Gurgel. *Diário de campo*. Tibau do Sul, 14 set. 2010b.

DANÇAS Brasileiras: coco de zambê. Direção: Belisário Franca. Apresentação: Antônio Nóbrega e Rosane Almeida. TV Futura, 2008a. Disponível em: <<http://br.youtube.com/watch?v=MeQD96ZgqXg&feature=relate>> Acesso em: 30 set. 2008.

DANÇAS Brasileiras: coco de zambê. Direção: Belisário Franca. Apresentação: Antônio Nóbrega e Rosane Almeida. TV Futura, 2008b. Disponível em: <<http://br.youtube.com/watch?v=OGjbKl4v2G0>> Acesso em: 30 set. 2008.

DANÇAS Brasileiras: coco de zambê. Direção: Belisário Franca. Apresentação: Antônio Nóbrega e Rosane Almeida. TV Futura, 2008c. Disponível em: <<http://br.youtube.com/watch?v=dpaBINcK34U&feature=related>> Acesso em: 30 set. 2008.

DE SURMONT, Jean-Nicolas (2008) “From Oral Tradition to Commercial Industry: The Misunderstood Path of Popular Song / Od usmene tradicije do komercijalne industrije: krivo shvaćeni putevi popularne pjesme”. In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. v. 39, n. 1 (Jun., 2008), p. 73-92. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25487540>> Acesso em: 26 mar. 2011.

DER: <<http://www.der.rn.gov.br>>

DO AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro. (2009). *Estigma e cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia: etnografia da Produção do tecnobrega em Belém do Pará*. Tese de Doutorado, Instituto de Artes - Programa de Pós-Graduação em Música. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

DUNSBY, Jonathan. Performance. In: SADIE, Stanley. *The New Grove Online*. Oxford: Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43819?q=performance&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit> Acesso em: 07 out. 2008.

EDUCAPIPA: <<http://www.pipaeventos.com/projetos/sociais.php>>

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade: As transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

FERRETTI, Sergio Figueiredo. (organizador). *Tambor de Crioula: ritual e espetáculo*. 3. ed. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002.

FIGUEIRÊDO, M. C. B. de; ARAÚJO, Lúcia de Fátima P. et al. Impactos Ambientais da Carcinicultura de Águas Interiores. In: *Revista Engenharia Sanitária Ambiental*. v. 11, n. 3, jul/set 2006, p. 231-240. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/esa/v11n3/a06v11n3.pdf>> Acesso em: 29 ago. 2010.

FRANÇA, J. Lessa; VASCONSELOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

GALVÃO, Dácio. Coco de Zambê: ritualização, batuque e música. In: ASSUNÇÃO, Luíz (Org.). *Vivência*. Natal: CCHLA UFRN; EDUFRN; AS EDITORES, 2004.

GALVÃO, Cláudio. *A modinha norte-rio-grandense*. Recife: Ed. Massangana; Natal: EDUFRN, 2000.

GALVÃO, Hélio. *O Mutirão do Nordeste*, Rio de Janeiro: Edições Serviço de Informação Agrícola, 1959.

_____. *Novas cartas da praia*. Ed. do Val, 1967.

_____. *Cartas da Praia*. Natal: Scriptorin Candinha Bezerra/Fundação Hélio Galvão, 2006.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1998.

GIDDENS, Anthony. *Mundo em descontrole*. 3. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2003.

GOMES, Rodrigo C. Savelli; MELLO, Maria Ignez Cruz; PIEDADE, A. Tadeu Camargo. Samba e Relações de Gênero na Ilha de Santa Catarina. In: *DAPesquisa - Revista de investigação em Artes*, v. 1, n. 3, 2007/2008. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/musica/rodrigo-mig_acacio.pdf> Acesso em: 15 jan. 2011.

GOOGLE EARTH: <<http://www.google.com.br/intl/pt-BR/earth/>>

GURGEL, Deífilo. *Espaço e tempo do folclore potiguar*. Natal: Prefeitura do Natal, FUNCART, 1999.

GÜNEWALD, Rodrigo de A. *Os índios do Descobrimento: Tradição e turismo*. Rio de Janeiro: Contracapa livraria, 2001.

HOUAISS: Dicionário eletrônico da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. (1 CD-ROM).

IBGE: <<http://www.ibge.gov.br/>>

IDEMA: <<http://www.idema.rn.gov.br>>

JORNAL GALANTE. Natal, 2001. n. 21, ano 2.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2007.

LINS, Cyro H. de Almeida. *O zambê é nossa cultura: o coco de zambê e a emergência étnica em Sibaúma, Tibau do Sul-RN*. 2009. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do CCHLA. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

MAPS.GOOGLE: <<http://maps.google.com/>>

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

MARINHO, Francisco F. *Maria Segunda Marinho e a memória popular de praia de Pipa*. Natal, RN, 1999. No prelo.

MEAD, Margaret. *Coming of age in Samoa: A psychological Study of Primitive Youth for Western Civilisation*. New York: William Morrow & Company, 1928.

MEC: <<http://portal.mec.gov.br/>>

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

_____. *Ethnomusicology of the Flathead Indians*. Chicago: Aldine, 1967.

MENDES, Jean Joubert F. *Música e religiosidade na caracterização identitária do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias em Montes Claros – MG*. 2004. 251 f. Dissertação (Mestrado em Música - área de concentração Etnomusicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. London: Open University Press, 1990.

MINEIRO, Fernando. Crimes ambientais no Rio Grande do Norte. Disponível em: <<http://mineiro13666.com.br/media/uploads/publications/arq46be2cb169a5b.pdf>> Acesso em: 01 set. 2010.

MYERS, Helen. Fieldwork. In: MYERS, Helen (Ed.). *Ethnomusicology: an introduction*. London: The Macmillan Press, 1992. p. 21-49.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Illinois: University of Illinois Press, 2005.

_____. Improvisation. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. SADIE, Stanley (Ed.). 2. ed. v. 12. London: Macmillan Publishers, 2001. p. 94-98.

_____. Introduction: studying music's of the world's cultures. In: NETTL, Bruno et al. *Excursion in world music*. 2. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1997.

_____. *American Indian Music North of Mexico: its Styles and Areas* (diss., Indiana U., 1953; Philadelphia, 1954 as North American Indian Musical Styles).

SÁ JÚNIOR, Lucrécio A. de. Performance e recepção: O bendito como emanção da voz. In: MOURA, Denilda (org.). *Os desafios da língua: Pesquisas em língua falada e escrita*. Maceió: EDUFAL, 2008. p. 123-125.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música: questões de uma Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 44, n. 1, p. 221-286, maio de 2001.

RAMASSOTE, Rodrigo Martins. (Coordenador). *Os tambores da ilha*. São Luís: IPHAN, 2006.

ROBERTSON, Roland. Glocalization: time-space and homogeneity heterogeneity. In: FEATHERSTONE, M.; LASH, S. & ROBERTSON, R. (org.). *Global modernities*. Op. cit., p. 25-44, 1995.

SANDRONI, Carlos; AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos. (Coord.). Responde a roda outra vez: Música Tradicional de Pernambuco e da Paraíba no Trajeto da Missão de 1938. Recife: UFPE; Núcleo de Etnomusicologia, 2004. CD duplo, com encarte.

_____. *Feitiço Decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917 – 1933. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2008.

_____. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. *Estudos Avançados*. v. 24, n. 69, p. 373-388, São Paulo, 2010.

SEEGER, Anthony. *Os índios e nós*: estudos sobre sociedades tribais brasileiras. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1980.

_____. *Why Suyá Sing*: A Musical Anthropology of an Amazonian People. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

_____. When music makes history. In: BLUM, Sthefen; BOHLMAN, Phillip V.; NEUMAN, Daniel M. (eds). *Ethnomusicology and Modern Music History*. University of Illinois Press, 1991. Disponível em:
<http://books.google.com.br/books?hl=ptBR&lr=&id=GbbQyA557B0C&oi=fnd&pg=PA23&dq=Anthony+Seeger++When+music+makes+history&ots=8jt58dyCMV&sig=cKPYqqO3i_lJ6y10aAjKxiW8uX0#v=onepage&q=Anthony%20Seeger%20-%20When%20music%20makes%20history&f=false> Acesso em: 10 mar. 2011.

SESC. *Missão de Pesquisas Folclóricas*. São Paulo: SESC, 2006, [livreto]; CD nº 5, faixa nº 12, p. 18 [encarte].

SOUZA, Antônio de. (Redator). A REPÚBLICA: Folha diária da tarde. Estados Unidos do Brasil, Cidade do Natal, Rio Grande do Norte, 1905. n. 83, Ano: XVII, p. 02.

TITON, Jeff Todd (1994) "Knowing People Making Music: Toward a New Epistemology for Ethnomusicology". In: *Etnomusikologian vuosikirja*, v. 6, 1994. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. [Yearbook of the Finnish Society for Ethnomusicology].

VERGER, Pierre F. *Orixás*: Deuses iorubas na África e no Novo Mundo. Salvador: Ed. Corrupio comércio LTDA; Círculo do Livro S.A, 1981.

ZAMBÊ. *Zambê - cocos*. Natal: Projeto Nação Potiguar, 1999. 1 CD, digital, estéreo. Capa de papel. Série: Galantes.

ANEXOS

Filho natural desta terra

violão Cm Voz

Sou filho — na — tu ral

5 G

— des ta ter — ra

9 Cm C7 Fm

14 Cm G Cm violão

18 C7 Fm

23 Cm G Cm violão G

27 Cm G

33 Cm Cm C7 Fm

35 Cm G 1. Cm

2

Filho natural desta terra

43 Cm violão

48 Cm violão

52 C7 Fm

56 Cm G Cm

61 C7 Fm

65 Cm A^b G Cm *rit.*

The musical score is written for guitar (violão) and features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into six systems, each starting with a measure number (43, 48, 52, 56, 61, 65). Chord symbols (Cm, C7, Fm, A^b, G) are placed above the staff to indicate the harmonic structure. The word 'violão' is written above the staff at measures 43 and 48. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a slur at measure 45. A fermata is placed over the final measure of the piece at measure 67. The piece concludes with a double bar line.

Nasci na pulência

5

10

15

20

25

30

35

40

©

2

Nasci na pulêça

45 G^m D^m

49 A D^m

53 A

57 D^m

62 G^m D^m

66 A D^m

70 G^m A D^m_3

The musical score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of seven staves of music. The first staff (measures 45-48) features a melody with eighth and sixteenth notes, accented, and includes triplets. Chords G^m and D^m are indicated. The second staff (measures 49-52) continues the melody with triplets and includes chord A . The third staff (measures 53-56) features a more active melody with eighth notes and includes chord A . The fourth staff (measures 57-61) includes a triplet and chord D^m . The fifth staff (measures 62-65) includes chords G^m and D^m . The sixth staff (measures 66-69) includes chords A and D^m . The seventh staff (measures 70-73) includes chords G^m , A , and D^m_3 , and ends with a double bar line. The score includes various musical notations such as rests, eighth notes, sixteenth notes, and triplets.

TEXTO LITERÁRIO (LETRA) DO COCO

“Ô HELENA”

(Extraído do CD “Zambê - cocos”)

Vou embora vou embora
 Ô Helena ô Helena
 Como eu disse sempre vou
 Ô Helena ô Helena
 Meu amigo me desculpe
 Ô Helena ô Helena
 Me desculpe meu senhor
 Ô Helena ô Helena
 Quando estava lá em casa
 Ô Helena ô Helena
 Dácio mandou me chamar
 Ô Helena ô Helena
 Mandou trazer a minha dupla
 Ô Helena ô Helena
 Ai vai a fita de Natal
 Ô Helena ô Helena
 Aguenta o coco menino
 Ô Helena ô Helena
 Não deixe o coco esfriar
 Ô Helena ô Helena
 Eu canto na boca da noite
 Ô Helena ô Helena
 Eu vou até o sol raiar
 Ô Helena ô Helena
 Mas me desculpe meus amigos
 Ô Helena ô Helena
 Mas me desculpe eu vou falar
 Ô Helena ô Helena
 À todo mundo que está presente
 Ô Helena ô Helena
 E todos terá que me escutar
 Ô Helena ô Helena
 Eu sou Geraldo falado
 Ô Helena ô Helena
 A todos vou me apresentar
 Ô Helena ô Helena
 Eu moro em Tibau do Sul
 Ô Helena ô Helena
 Mas breve, breve eu vou voltar
 Ô Helena ô Helena
 Aguenta o coco menino
 Ô Helena ô Helena
 Não deixe o coco esfriar
 Ô Helena ô Helena

Eu canto na boca da noite
 Ô Helena ô Helena
 Eu vou até o sol raiar
 Ô Helena ô Helena
 Eu estando na roda de um coco
 Ô Helena ô Helena
 Me dane se eu errar
 Ô Helena ô Helena
 Bambeando a minha língua
 Ô Helena ô Helena
 E tá toda a língua do mar
 Ô Helena ô Helena
 Mas Dácio Galvão meu amigo
 Ô Helena ô Helena
 Meu amigo venha cá
 Ô Helena ô Helena
 Mas tá presente as Cabeceiras
 Ô Helena ô Helena
 Ai breve, breve eu estou por lá
 Ô Helena ô Helena
 Ai me acompanhe meus cavalheiros
 Ô Helena ô Helena
 Agora vocês vão me acompanhar
 Ô Helena ô Helena
 Eu estando na roda do coco
 Ô Helena ô Helena
 Eu não prometo pra faltar
 Ô Helena ô Helena
 E aguentando a minha dupla
 Ô Helena ô Helena
 Ai me dane se eu errar
 Eu canto na boca da noite
 Ô Helena ô Helena
 Eu vou até o sol raiar
 E aguenta a chama menino
 Ô Helena ô Helena
 Sacuda ela de lá pra cá
 E aguenta a chama *seu* Djalma
 Ô Helena ô Helena
 E não deixe a *lata* secar
 Ô Helena ô Helena
 Eu estando na roda do coco
 Ô Helena ô Helena
 Eu vou até o sol raiar
 Ô Helena ô Helena

Aguenta o coco *seu* Mário
 Ô Helena ô Helena
 E sacuda de lá pra cá
 Ô Helena ô Helena
 A todo povo que está presente
 Ô Helena ô Helena
 Todos que estão a me apreciar
 Ô Helena ô Helena
 Eu sou o Geraldo coquista
 Ô Helena ô Helena
 E o zambê... da marujá
 Ô Helena ô Helena

Eu sou amigo de compadre XXX
 Ô Helena ô Helena
 Vocês têm que acordar
 Ô Helena ô Helena
 Aguenta a chama menino
 Ô Helena ô Helena
 Não deixe a chama secar
 Ô Helena ô Helena
 XXX
 Ô Helena ô Helena
 Me dane se eu errar
 Ô Helena ô Helena

DVD-ROM

Arquivos:

1. **FOTOS;**
2. **ZAMBÊ** – áudios;
3. **ZAMBÊ** – vídeos;
4. **POESIAS** – áudios;
5. **POESIAS** – vídeos;
6. **SERESTAS** – áudios;
7. **SERESTAS** – vídeos.