

n a p a n c a d a
d e s v a i r a d a

anima

grupo





na
pancada
desvairada
grupo
anima



Aponte a câmera do celular
ou clique no código QR para
selecionar sua plataforma de
streaming de música e ouvir
gratuitamente.

Oh! lililiô, - Boi tungão! - Boi do maiorá! - Boi tungão - Bonito não era o boi...

gão! - bono era o boiá. - Boi tungão! - blausava, e se vi - nha, pin ta - dinho, veulha c

gão

Eu tava em cara tava dormindo no quente tava bebo de aguardente quan - do

ma

8 ra uua nega chamada de sui te - ra e na nega falou serio: - blisico litorio,

Solo - Oh, lililiô!
Solo - Boi tungão!
S. - Boi do maiorá!
B. - Boi tungão!
S. - Bonito não era o boi...
B. - Boi tungão!
S. - bono era o boiá.
B. - Boi tungão!
S. - blausava, e se vi,
Pin tadinho, veulha cá.
B. - Boi tungão!

S. Eu tava em cara
Tava dormindo no quente
Tava bebo de aguardente,
Dormindo aqui, bebo...

Ô tatá, fala coquêro,
Da cabeça de quimbuca,
Você hoje se amaluca
Da pancada do ganzá!

(Chico Antônio, Coco
Tatá Engenho Novo - 3ª.
Estrofe, em Os Cocos,
p.109, 1984)

Mário de Andrade

[...] “Já afirmei que não sou folclorista. O folclore hoje é uma ciência, dizem... Me interessa pela ciência porém não tenho capacidade pra ser cientista. Minha intenção é fornecer documentação pra músico e não, passar vinte anos escrevendo três volumes sobre a expressão fisionômica do lagarto... Porém me sinto desgostoso... É triste a gente viver ao léu das informações, praceano da sua rua calçada, bonde lapa, escrevendo, trabalhando, querendo ser útil, dando por paus e por pedras e a vaidade. Nem posso neste momento realizar a sensação completa deste Natal gostoso que amo como a minha mão direita...” [...] ¹
(*O Turista Aprendiz*, Natal, 15-12-1928.)

“I’ve already said I’m not a folklorist. Folklore today is a science, they say... I’m interested in science, yet I lack the capacity to be a scientist. My intention is to provide documentation for musicians and not to spend twenty years writing three volumes about the physiognomy of a lizard... However, I feel displeased... It’s sad to be adrift in information, a man of city squares and paved streets, Lapa tram, writing, working, wanting to be useful, blundering about, and the vanity. At the moment, I can’t even fully appreciate this pleasant Natal I love like my right hand.” ¹
(*O Turista Aprendiz* [The Apprentice Tourist], Natal, December 15, 1928.)

1. ANDRADE, Mário de. *Os Cocos. Preparação, Introdução e Notas de Oneyda Alvarenga*. Livraria Duas Cidades, São Paulo. Instituto Nacional do Livro. Fundação Pró-Memória, Brasília, p.16, 1984.

1. ANDRADE, Mário de. *Os Cocos. Preparation, Introduction, and Notes by Oneyda Alvarenga*. Livraria Duas Cidades, São Paulo. Instituto Nacional do Livro. Fundação Pró-Memória, Brasília, p.16, 1984. Translated by Marco Alexandre de Oliveira.

o trovador

Sentimentos em mim do asperamente
dos homens das primeiras eras...
As primaveras de sarcasmo
intermitentemente no meu coração arlequinal...
Intermitentemente...
Outras vezes é um doente, um frio
na minha alma doente como um longo som redondo...
Cantabona! Cantabona!
Dlorom...

Sou um tupi tangendo um alaúde! ²

troubador

Sentiments in me of the harshness
of the men of the primeval epochs . . .
The vernal seasons of sarcasm
intermittently in my harlequin heart . . .
Intermittently . . .
Other times it is a sick man, a chill
in my sick soul like a long round sound . . .
Cantabona! Cantabona!
Dlorom . . .

I am a Tupi Indian strumming a lute! ²

2. ANDRADE, Mário de. *Paulicea Desvairada*. Casa Mayença. São Paulo, p. 45, 1922.

2. ANDRADE, Mário de. *Hallucinated City: Paulicea Desvairada*. Translated by Jack E. Tomlins. Nashville: Vanderbilt University Press, p. 23, 1968 [1923].

meu boi na-sua de me-nhã ôh ma-mãe e a mei'-da
 rro Bum qua-tro-can-tas co-rren-te ôh ma-mãe Du
 la-é-le-a re-ber-tô e eu cha-na-va ê-le
 mãe lê-lê lê-lá hó-lô

#2

Do chifre daquele boi
 -ôh mamãe!-
 Eu mandei fazê canoa
 Pra fazê uma viage
 -ôh mamãe!-



E a mei'-dia se amarro

Cum quatrocentas corrente

Índice / Summary

08	Programa	Program
13	Mário de Andrade: pancada e desvario Luiz Fiaminghi	Mário de Andrade: stroke and frenzy Luiz Fiaminghi
27	Samba de Coco: O Coco e sua africanidade no universo dos Sambas de Umbigada Paulo Dias	Samba de Coco: Coco and its Africanity in the Universe of Sambas de Umbigada Paulo Dias
46	Tupis tangendo alaúdes: a Idade Média e os sons do sertão Daniel Issa	Tupis strumming the lutes: the Middle Ages and the sounds of the hinterland, the Brazilian Sertão Daniel Issa
50	A pisada é essa Valeria Bittar	Step to this Valeria Bittar
63	Biografias	Biographies
83	Referências das músicas	Music References
118	Ficha técnica	Credits
119	Agradecimentos	Acknowledgements

1. **Exú Ana / Èşù Ọ` nà**
BRVMF2600001
- Luiz Fiaminghi (1958), composição baseada na tradição oral afro-brasileira, cantiga do candomblé ketu, Salvador, Bahia / cantiga do candomblé ketu, transmitida oralmente por Bàbá Leandro Perez (Ilé Aláketú Àşẹ Aira - Àşẹ Batistini e Ilé Aláketú Yeye Kare Àşẹ Ajagunan - TUVT), São Paulo, SP
- Luiz Fiaminghi (1958), composition based on a song of the Afro-Brazilian oral tradition of Ketu Candomblé, Salvador, Bahia / song of the Afro-Brazilian oral tradition of Ketu Candomblé, transmitted by Bàbá Leandro Perez (Ilé Aláketú Àşẹ Aira - Àşẹ Batistini and Ilé Aláketú Yeye Kare Àşẹ Ajagunan - TUVT), São Paulo, SP
2. **Desafio em Martelo Agalopado**
BRVMF2600002
- Tradição oral brasileira, Bom Jardim, Rio Grande do Norte
- Brazilian oral tradition, Bom Jardim, Rio Grande do Norte
3. **Aboio / Toada (romance) de Fabião das Queimadas / Quis dabit**
BRVMF2600003
- Tradição oral brasileira, Barão do Rio Branco, Pernambuco / tradição oral brasileira, Natal, Rio Grande do Norte / MS. Las Huelgas, Hu, f. 159 (sécs. XIII-XIV), Burgos, Espanha
- Brazilian oral tradition, Barão do Rio Branco, Pernambuco / Brazilian oral tradition, Natal, Rio Grande do Norte / MS. Las Huelgas, Hu, f. 159 (13th-14th cents.), Burgos, Spain
4. **Ghaetta**
BRVMF2600004
- LBM Add MS 29987, n^o 77 f. 55v-56 (séc. XIV)
- LBM Add MS 29987, n^o 77 f. 55v-56 (14th cent.)
5. **Romance da Bela Infanta**
BRVMF2600005
- Tradição oral brasileira, Rio Grande do Norte e Paraíba
- Brazilian oral tradition, Rio Grande do Norte and Paraíba

6. **Ai meu Balão, Belina / Con Amores, mi madre**
BRVMF2600006
- Gisela Nogueira (1959), composição baseada na tradição oral brasileira, Paraíba / Juan de Anchieta (1462-1523). Cancionero Musical de Palacio CMP, n^o 335 f. 231. (sécs. XV-XVI), Madri, Espanha
- Gisela Nogueira (1959), composition based on Brazilian oral tradition, Paraíba / Juan de Anchieta (1462-1523). Cancionero Musical de Palacio CMP, n^o 335 f. 231. (15th-16th cents.), Madrid, Spain
7. **Aboio Final / Êh Mariê / Manuel da Lapa**
BRVMF2600007
- Tradição oral brasileira, Bom Jardim, Rio Grande do Norte / tradição oral brasileira, Bom Jardim, Rio Grande do Norte / Bom Jardim, Rio Grande do Norte
- Brazilian oral tradition, Bom Jardim, Rio Grande do Norte / Brazilian oral tradition, Bom Jardim, Rio Grande do Norte
8. **Coco das Mulheres**
BRVMF2600008
- Gisela Nogueira (1959), composição instrumental baseada na tradição oral brasileira, Natal e Bom Jardim, Rio Grande do Norte
- Gisela Nogueira (1959), composition based on the Brazilian oral tradition (instrumental version), Natal and Bom Jardim, Rio Grande do Norte
9. **Plange / Coco do Boi Tungão – Ôh-lililiô**
BRVMF2600009
- MS Las Huelgas, Hu, f. 160 (sécs. XIII-XIV, Santa María la Real de las Huelgas), Burgos, Espanha / tradição oral brasileira, Bom Jardim, Rio Grande do Norte
- MS Las Huelgas, Hu, f. 160 (13th-14th cents., Santa María la Real de las Huelgas), Burgos, Spain / Brazilian oral tradition, Bom Jardim, Rio Grande do Norte
10. **Moteto-Lamento Justino Grande**
BRVMF2600010
- Luiz Fiaminghi (1958), composição baseada na tradição oral brasileira, Bom Jardim, Rio Grande do Norte
- Luiz Fiaminghi (1958), composition based on the Brazilian oral tradition, Bom Jardim, Rio Grande do Norte

11. **O Sol lá vem**
BRVMF2600011
Tradição oral brasileira (versão instrumental), Bom Jardim, Rio Grande do Norte
Brazilian oral tradition (instrumental version), Bom Jardim, Rio Grande do Norte
12. **Fugatatá**
BRVMF2600012
Luiz Fiaminghi (1958), composição instrumental baseada na tradição oral brasileira, Bom Jardim, Rio Grande do Norte
Luiz Fiaminghi (1958), composition based on the Brazilian oral tradition, Bom Jardim, Rio Grande do Norte
13. **Andorinha / Desafio do Azulão / Borboleta**
BRVMF2600013
Andrea Stephani (séc. XIV), Codex Mancini ou Codex Lucca, I-La, MS 184, ff. 35v-36 (sécs. XV e XVI, Itália), Itália. Contrafactum a partir do poema de Mário de Andrade, *Lenda do Céu* / tradição oral brasileira, Bom Jardim, Rio Grande do Norte / tradição oral brasileira, Bom Jardim, Rio Grande do Norte
Andrea Stephani (14th cent.), Codex Mancini or Codex Lucca, I-La, MS 184, ff. 35v-36 (15th-16th cents., Italy). Contrafactum of the poem by Mário de Andrade, *Lenda do Céu* / Brazilian oral tradition, Bom Jardim, Rio Grande do Norte / Brazilian oral tradition, Bom Jardim, Rio Grande do Norte
14. **Airá da Kem Ké Xorô / Aira dákeké şóró / Fírí ínón**
BRVMF2600014
Cantiga da tradição oral afro-brasileira, candomblé ketu (Xangô), Salvador, Bahia / cantigas do candomblé ketu, transmitidas oralmente por Bàbá Leandro Perez (Ilé Aláketú Àşẹ Aira - Àşẹ Batistini e Ilé Aláketú Yeye Kare Àşẹ Ajagunan - TUVT)
Song of the Afro-Brazilian oral tradition of Ketu Candomblé (Xangô), Salvador Bahia / songs from the Afro-Brazilian oral tradition of Ketu Candomblé, transmitted by Bàbá Leandro Perez (Ilé Aláketú Àşẹ Aira - Àşẹ Batistini and Ilé Aláketú Yeye Kare Àşẹ Ajagunan - TUVT)

15. **O Gigante / Lá Lá Lá**
BRVMF2600015
Tradição oral brasileira, Bom Jardim, Rio Grande do Norte / tradição oral brasileira, Salvador, Bahia
Brazilian oral tradition, Bom Jardim, Rio Grande do Norte / Brazilian oral tradition, Salvador, Bahia
16. **Êh, Bombo, Chora**
BRVMF2600016
Tradição oral brasileira, João Pessoa, Paraíba
Brazilian oral tradition, João Pessoa, Paraíba
17. **Embolada de Pernambuco (Sábado de Tarde)**
BRVMF2600017
Tradição oral brasileira, Goianinha, Rio Grande do Norte. Tradição oral brasileira, Recife, Pernambuco. Tradição oral brasileira, Bom Jardim, Rio Grande do Norte. Tradição oral brasileira, Bom Jardim, Rio Grande do Norte
Brazilian oral tradition, Goianinha, Rio Grande do Norte. Brazilian oral tradition, Recife, Pernambuco. Brazilian oral tradition, Bom Jardim, Rio Grande do Norte. Brazilian oral tradition, Bom Jardim, Rio Grande do Norte
18. **A Pisada é Essa / Toada de Cego / Baiano de Despedida**
BRVMF2600018
Tradição oral brasileira, Bom Jardim, Rio Grande do Norte. Tradição oral brasileira, Recife, Pernambuco / tradição oral brasileira, Ceará / tradição oral brasileira, Bom Jardim, Rio Grande do Norte
Brazilian oral tradition, Bom Jardim, Rio Grande do Norte. Brazilian oral tradition, Recife, Pernambuco / Brazilian oral tradition, Ceará / Brazilian oral tradition, Bom Jardim, Rio Grande do Norte

Meu boi na-sceu de me-nhã ôh ma-mãe e a mei'-dia
 rrrô Cum qua-tro-can-tas co-rren-te ôh ma-mãe Du
 lo-ê-le-a me-bem-tô 8 eu cha-ma-va ê-le
 mãe hê-lê hê-lá hó-lô

♩ 2

Do chifre daquele boi

-ôh mamãe!-

Eu mandei fazê canoa

Pra fazê uma viage

-ôh mamãe!-

Do Ricife ás Alagoa.

E eu chamava êle,

Mãe mamãe! :

"Hê-lê!hê-lá!hó-lô!"

♩ 1

Meu boi nasceu de menhã

-ôh mamãe!-

E a mei'-dia se amarrô

Cum quatucentas corrente

ôh mamãe!

Mário de Andrade: pancada e desvario

Luiz Fiaminghi

Quando eu nasci, em julho de 1958, Mário de Andrade teria 64 anos se a superstição sobre sua própria morte aos 50 anos, que ele insistia em reafirmar, não tivesse se consumado em fevereiro de 1945, quando faleceu com 51 anos. Sua morte prematura interrompeu projetos importantes como o livro sobre a música e práticas musicais do Nordeste que planejava escrever desde 1934. Já batizado de *Na Pancada do Ganzá*, com esboços de capa, parte do prefácio escrito e capítulos determinados, esse livro seria uma reunião dos estudos etnomusicológicos realizados por ele na sua viagem etnográfica ao Nordeste (R. G do Norte, Paraíba e Pernambuco) entre 17 de dezembro de 1928 e 24 de fevereiro de 1929 e também uma homenagem aos cantadores que ouviu por lá, em especial ao embolador de cocos Chico Antônio.

Exponho este recorte temporal para melhor compreender o papel de Mário na cultura brasileira. Vendo desta perspectiva, ele não está tão longe de minha geração - afinal de contas, poderia pertencer à geração dos meus avós - mas, por outro lado, fazia parte de uma outra Era. Apesar de algumas das principais invenções do século XX, como o avião e o automóvel, nos transportes; o rádio, o telefone e as gravações fonográficas nas comunicações, já estarem consolidadas em sua época, suas viagens foram sempre de trem e de navio; foi o idealizador e criador da Discoteca Pública Municipal em sua meteórica gestão frente ao Departamento de Cultura de São Paulo, mas curiosamente existe apenas uma única gravação de sua própria voz, feita casualmente pelo linguista norte-americano Lorenzo Turner, no Rio de Janeiro, em 1942 e descoberta recentemente. Enquanto as ciências e as artes já estavam em avançado estágio de fragmentação em suas

Mário de Andrade: stroke and frenzy¹

Luiz Fiaminghi

When I was born, in July 1958, Mário de Andrade would have been 64 years old if the superstition about his own death at the age of 50, which he insisted on reaffirming, had not been fulfilled in February 1945, when he passed away at the age of 51. His premature death interrupted important projects such as the book on the music and musical practices of the Northeast that he had been planning to write since 1934. Already baptized *Na Pancada do Ganzá* [Through the Stroke of the *Ganzá*], with cover sketches, part of the preface written, and chapters determined, this book would have been a collection of the ethnomusicological studies that he completed on his ethnographic journey to the Brazilian Northeast (Rio Grande do Norte, Paraíba, and Pernambuco) between December 17, 1928 and February 24, 1929, and also a tribute to the popular singers that he heard over there, especially the *embolador*² Chico Antônio.

I present this time frame to better understand Mário's role in Brazilian culture. Seen from this perspective, he is not so far from my generation - after all, he could belong to my grandparents' generation - but, on the other hand, he was part of another Era. Although some of the main inventions of the 20th century, such as the airplane and the automobile in

especialidades, Mário foi um polímata no melhor sentido dos humanistas renascentistas e pós-renascentistas, como o jesuíta Athanasius Kircher. Escrevia muito de tudo e um pouco de muito. Sua morte antecedeu em alguns meses a violência das explosões de duas bombas atômicas e com elas a destruição de valores civilizatórios até então consolidados. Destruição em massa e massificação da cultura, tendo como faróis de proa a indústria bélica e a indústria cultural. A dominação pela força e a dominação pelo chamado *soft power*. Simbolicamente, as bombas romperam antigas tradições de guerra inaugurando uma nova Era, a do domínio pela tecnologia.

A tecnologia empregada por Mário era mais antiga: lápis e papel. Para além das pautas musicais, Oneyda Alvarenga, sua principal discípula, assinala o costume de Mário registrar tudo em diários (*Turista Aprendiz; Diarinho*). Ela diz:

Mário fala também num ‘livro de Taxis’, possivelmente um caderno de anotações várias, inclusive sobre a viagem ao Nordeste. Não será difícil existirem mais coisas assim, úteis não só ao balanço das pesquisas folclóricas, mas também ao conhecimento da vida e hábitos desse anotador contumaz que, por desconfiar da memória e para rendimento de trabalho, vivia de caderninho e lápis no bolso, pronto para o que desse e viesse¹.

Oneyda Alvarenga já era a diretora da Discoteca Pública na época da morte de Mário e, como discípula mais próxima, recebeu a incumbência de cuidar da publicação póstuma do acervo. A publicação se deu não em um único livro, como pretendia Mário, mas em 6 volumes que contêm material musical da mesma viagem etnográfica de 1928/1929. São eles, seguindo as datas de publicação de suas primeiras edições: *Danças Dramáticas do Brasil* (1959) em 3 tomos; *Música de Feitiçaria no Brasil* (1963); *Os Cocos* (1984) e *As Melodias do Boi e Outras Peças* (1987). O trabalho de Oneyda se estendeu por 42 anos (1945 a 1987) e isto nos dá a ideia da complexidade do material musical recebido, bem como do cuidado em sua publicação, com a adição de notas, comentários do próprio Mário e dela, apêndices com materiais

transportation, and the radio, telephone, and phonographic recordings in communication, were already consolidated in his time, his travels were always by train and ship; he conceived of and created the Municipal Public Music Library during his meteoric tenure at the Department of Culture of São Paulo, but curiously, there is only one recording of his own voice, made incidentally by the American linguist Lorenzo Turner in Rio de Janeiro in 1942 and discovered recently. While the sciences and arts were already at an advanced stage of fragmentation into their specialties, Mário was a polymath in the best sense of the Renaissance and post-Renaissance humanists, such as the Jesuit Athanasius Kircher. He wrote much about everything and a little about much. His death preceded by a few months the violence of the explosions of two atomic bombs and with them the destruction of civilizational values that until then had been consolidated. Mass destruction and massification of culture, with the arms industry and the cultural industry leading the way. Domination by force and domination by so-called soft power. Symbolically, the bombs broke with old traditions of war, inaugurating a new Era, that of dominance through technology.

The technology used by Mário was older: pencil and paper. Beyond musical scores, Oneyda Alvarenga, his main disciple, indicates Mário’s habit of recording everything in diaries (*Turista Aprendiz; Diarinho*). She says:

Mário also mentions a “book of Taxis,” possibly a notebook with various entries, including about his trip to the Northeast. It would not be surprising if more such things exist, useful not only for assessing his folklore research, but also for understanding the life and habits of this inveterate note-taker who, distrusting his memory and to work more efficiently, always carried a small notebook and pencil in his pocket, ready for whatever might arise³.

Oneyda Alvarenga was already the director of the Public Music Library at the time of Mário’s death and, as his closest disciple, she was entrusted

with looking after the posthumous publication of the collection. The publication did not occur in a single book, as Mário had intended, but in 6 volumes that contained musical material from the same ethnographic journey in 1928/1929. These are, following the publication dates of their first editions: *Danças Dramáticas do Brasil* [Dramatic Dances of Brazil] (1959) in 3 volumes; *Música de Feitiçaria no Brasil* [Witchcraft Music in Brazil] (1963); *Os Cocos* [The Cocos] (1984); and *As Melodias do Boi e Outras Peças* [Melodies of the Ox and Other Pieces] (1987). Oneyda’s work spanned 42 years (1945 to 1987), which gives us an idea of the complexity of the musical material received, as well as the care taken in its publication, with the addition of notes, comments by Mário himself and herself, and appendices with related materials, such as the aforementioned *Turista* [Apprentice Tourist] and *Diarinho* [Little Diary], in addition to articles published in newspapers. To explain the origin of the name *Pancada do Ganzá*, Oneyda makes use of a letter that Mário sent to the poet Manuel Bandeira in 1934:

Na verdade, não estou atualmente trabalhando senão em dois livros, o *Pancada do Ganzá* que é técnico, e o *Café*, que é lirismo. Deste pretendo acabar este ano, se Deus quiser, a segunda parte (são cinco), e ao mesmo tempo terminar os estudos pra escrever no ano que vem o *Pancada*, que fica delicioso assim rabicó, Pancada, loucura, tolice, divinação².

No prefácio inacabado do futuro livro, Mário se refere à “pancada” como gestos que “se movem interminavelmente no compasso unário, na ‘pancada do ganzá’”³, tomando claramente o gesto rítmico-musical como emblema daquilo que ele descreveu a Manuel Bandeira como “divinação”. Nesse sentido, o título do livro indica outras realidades além das sonoras, exercendo um poderoso portal de entrada no universo dos cocos, amarrados em seus múltiplos sentidos poético-musicais e de encantamento. A leitura obrigatória para desvendar esses mistérios é o artigo escrito pela antropóloga e etnomusicóloga Elizabeth Travassos, *Palavras que consomem: contribuição à análise dos cocos-de-embolada*, publicado em 2010 na revista do IEB (Instituto de Estudos Brasileiros). Assim como o título do livro de Mário, o enigmático “palavras que consomem”, é extraído de um dos cocos preferidos do embolador Chico Antônio, *Jurupaná*: “Que as palavras me consôme/Pra cantá cum Juana Gôme/Cum Binidito Ganzá!”, indicando já no título, uma síntese da função de encantamento do canto-palavra e o estado de possessão do cantor no ato da *performance*. Na carta, porém, Mário classifica o *Pancada* como “técnico”, o que ele mesmo trata de desmentir no referido prefácio:

Este não é um livro de ciência, evidentemente, é um livro de amor. Estarão sempre muito enganados os que vierem buscar nele a sistemática dos fatos musicais e poéticos do Nordeste. Eu não tive nunca, nem poderia ter pela falta de estudos organizados, a pretensão de ir no rastro dos fenômenos

ed with looking after the posthumous publication of the collection. The publication did not occur in a single book, as Mário had intended, but in 6 volumes that contained musical material from the same ethnographic journey in 1928/1929. These are, following the publication dates of their first editions: *Danças Dramáticas do Brasil* [Dramatic Dances of Brazil] (1959) in 3 volumes; *Música de Feitiçaria no Brasil* [Witchcraft Music in Brazil] (1963); *Os Cocos* [The Cocos] (1984); and *As Melodias do Boi e Outras Peças* [Melodies of the Ox and Other Pieces] (1987). Oneyda’s work spanned 42 years (1945 to 1987), which gives us an idea of the complexity of the musical material received, as well as the care taken in its publication, with the addition of notes, comments by Mário himself and herself, and appendices with related materials, such as the aforementioned *Turista* [Apprentice Tourist] and *Diarinho* [Little Diary], in addition to articles published in newspapers. To explain the origin of the name *Pancada do Ganzá*, Oneyda makes use of a letter that Mário sent to the poet Manuel Bandeira in 1934:

In fact, I am currently working on actually two books, *Pancada do Ganzá*, which is technical, and *Café* [Coffee], which is lyricism. I intend to finish the second part (there are five) of the latter this year, God willing, and at the same time complete my studies to next year write *Pancada*, which sounds delightful scribbled this way, “Pancada,” frenzy, folly, divination⁴.

In the unfinished preface to his forthcoming book, Mário refers to the “pancada” or stroke as gestures that “move endlessly in unary meter, by the ‘stroke of the ganzá’”⁵, thus clearly taking the rhythmic-musical gesture as an emblem of that which he described to Manuel Bandeira as “divination.” In this sense, the book’s title indicates other realities besides the sonic ones, acting as a powerful gateway into the universe of *cocos*, which are bound together in their multiple poetic-musical and enchanting meanings. To unveil these mysteries, it is essential to read the article written by the anthropologist and ethnomusicologist Elizabeth Travassos, “Palavras que consomem: contribuição à análise dos

humanos, até aquele fundo profundo que retrata os homens do nosso tempo dentro do esquema das coletividades quase imemoriais. Deus me livre de negar que a ciência seja por sua vez fenômeno de amor, mas ‘conhecer’ no sentido de decidir da Verdade, é um verbo que me assusta um bocado. Embora acredite em Deus e não encontre em mim forças bastantes que O neguem, eu amo a vida. (...) Por essa maneira de ser, enamoradamente terrestre e muito agnóstica, conhecer, decidir da Verdade, sempre me repugnou instintivamente. É vaidade muita pra mim. É individualismo, aristocracismo, dos que se encerram no braço de filhos de Deus. De maneira que dou ao verbo conhecer um sentido, se não mais humilde, pelo menos mais lírico, mais ‘namorista’, pra falar como o caipira. É certo que, depois de realizada a colheita, ela dirigiu em grande parte o caminho das minhas leituras. E destas, surgiram as notas que guarneçam o livro. Mas, porém, com essas críticas, exemplos, variantes, ligações, não pretendi fazer obra de etnógrafo, nem mesmo de folclorista, que isso não sou: pretendi foi assuntar, atocaiar com mais garantias a namorada chegando. Se acaso algumas constâncias me interessaram mais, se alguma nova eu terei fixado, foi sempre por essa precisão que tem o amante verdadeiro, de conhecer a quem ama. Não tanto pra compreender o objeto amado em si mesmo, como pra se identificar com ele e milhormente poder servi-lo e gozar. Eu digo que, apesar de todas as notas ajuntadas pra esclarecer ou facilitar o caminho dos estudiosos, este livro não chega a ser uma obra de estudioso, porque é por demais obra de amor.⁴

Celebrar os artistas populares em livro foi uma promessa que Mário fez a si próprio, tamanha a admiração com que ouviu, anotou e interagiu com os mestres e mestras com quem teve contato. O respeito com que tratou esses artistas é demonstrado de várias formas, como em seus textos calorosos e poéticos em que descreve os informantes na *Psicologia dos Cantadores*, além da precisão e infatigável trabalho de notação musicográfica, que alcançou o número elevado de aproximadamente 1.300 melodias, algo em torno

cocos-de-embolada” [Words that Consume: A Contribution to the Analysis of Cocos-de-Embolada], published in 2010 in the IEB (Institute of Brazilian Studies) journal. Just like the title of Mário’s book, the enigmatic “words that consume” is taken from one of her favorite *cocos* by the *embolador* Chico Antônio, *Jurupaná*: “May the words consume me/To sing with Juana Gôme/With Binidito Ganzá!” thus indicating, already in the title, a synthesis of the enchanting function of the word-song and the possessed state of the popular singer in the act of performance. In the letter, however, Mário classifies *Pancada* as “technical,” which he himself seeks to refute in the aforementioned preface:

This is not a book of science, evidently, it is a book of love. Those who come to seek in it a systematics of the music and poetry of the Northeast will always be very mistaken. I never had, nor could I have due to a lack of organized studies, the pretension of tracking human phenomena to that profound depth which portrays the men of our time within the scheme of almost immemorial collectivities. God forbid that I deny that science is for its part a phenomenon of love, but “to know” in the sense of deciding on the Truth is a verb that frightens me somewhat. Although I believe in God and do not find enough strength within myself to deny Him, I love life [...] Due to this way of being, earth-enamored and very agnostic, to know, to decide on the Truth, has always instinctively repulsed me. This is too much vanity for me. It is individualism, aristocracism, of those who enclose themselves in the coat of arms of children of God. So I give the verb to know a meaning that is, if not humbler, at least more lyrical, more “loverly,” so to speak. It is certain that, after the harvest, it largely directed the course of my readings, from which arose the notes that furnish the book. But, however, with these commentaries, examples, variants, connections, I did not intend to do the work of an ethnographer, nor even of a folklorist, for that is not what I am: I intended only to watch, to waylay with better odds my approaching sweetheart. If by chance some constants interested me more, if

de uma média de 16 melodias por dia registradas apenas no período desta viagem. Podemos imaginar o quanto o então professor de Solfejo e Estética Musical do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e o rigoroso crítico de música dos maiores jornais paulistanos da época moveu-se de seu lugar social privilegiado de escuta para abertamente ouvir seus novos pares musicais no seio do povo. Devemos também ter em mente que essa abertura estética de escuta foi realizada em um momento essencialmente ligado ao ato performático, sem a intermediação da gravação elétrica ou magnética. Neste ponto, entrou em cena o poeta e escritor Mário de Andrade, que se sobrepôs ao musicólogo na descrição dos atos performáticos musicais observados. Ele conseguiu deixar o cientista-músico atordoado de furor poético, capturando o seu leitor pelo viés do sensível, o que, de fato, remete às raízes da palavra “estética”. A não disposição de tecnologias etnográficas avançadas, como gravação em áudio e vídeo, certamente incitou o poeta a lançar mão de sua pena e hoje, ao lermos essas páginas, somos recompensados por essa velha tecnologia humana chamada poesia.

Desta perspectiva, faz sentido entender o conjunto desse vasto material músico-poético coletado da forma mais íntegra e holística possível, não dissociando-o em suas partes constituintes. O material musicográfico, as partituras, não devem ser entendidas por si só, como material musical autônomo, conforme nos habituamos a considerá-las pela ótica míope e eurocentrista herdada do século XIX (Hanslick – música absoluta/música pura) que considerava o texto musical obra finalizada, dentro do conceito corrente nas Belas Artes de Obra e fidelidade ao texto, *Werktreue*, em alemão. Esse olhar atribuía à notação musical um valor finalístico de Verdade, permanência e autoria. Uma chave de leitura possível para escapar dessas armadilhas positivistas é perceber o quanto os gestos músico-melódicos carregados de significados estão incrustados nas entrelinhas e nas nuances da partitura. Estes gestos na maioria das vezes são revelados por fatores extramusicais de forma integrada, como nas peculiaridades dos instrumentos

I have fixed some new one, it was always due to that precision which the true lover possesses, of knowing the one whom he loves. Not so much to understand the beloved object in itself, as to identify with it and better be able to serve and enjoy it. I would say that, despite all the notes gathered to clarify or facilitate the path of scholars, this book does not come to be a scholarly work, because it is above all a work of love⁶.

Celebrating popular artists in book form was a promise that Mário made to himself, so great was the admiration with which he listened to, took notes on, and interacted with the masters that he encountered. The respect with which he treated these artists is demonstrated in various ways, such as in his warm and poetic texts describing the informants in *Psicologia dos Cantadores* [Psychology of Popular Singers], besides the precision and tireless work of musicographic notation, which reached the high number of approximately 1,300 melodies, something around an average of 16 melodies per day recorded only during the period of this journey. We can imagine how much the then professor of Solfejo and Musical Aesthetics at the Dramatic and Musical Conservatory of São Paulo and rigorous music critic of the major São Paulo newspapers of the time moved from his privileged social position of listening to openly hearing his new musical peers in the midst of the people. We must also keep in mind that this aesthetic openness of listening took place at a moment essentially linked to the performative act, without the intermediation of electrical or magnetic recording. At this point, the poet and writer Mário de Andrade entered the scene, surpassing the musicologist in describing the musical performative acts that he observed. He succeeded in leaving the musician-scientist dazed with poetic fervor, captivating his reader by way of the sensible, which in fact recalls the roots of the word “aesthetics.” The unavailability of advanced ethnographic technologies, such as audio and video recording, certainly incited the poet to take up his pen, and today, as we read these pages, we are rewarded by this old human technology called poetry.

musicais autóctones utilizados (timbre, percussividade inerente, ressonâncias próprias de cada instrumento e de seus materiais construtivos), o que envolve conexões músico-cinéticas, movimento, dança e padrões acústico-mocionais. Além disso, é preciso considerar, como já assinalado acima, a evidente importância da poesia cantada em um repertório constituído de inúmeros cocos, desafios, aboios e toadas. Mesmo a música instrumental que constitui parte do acervo coletado, como os *baianos* – *intermezzos* instrumentais, geralmente danças, intercaladas no enredo do *bumba-meu-boi* (Boi de Reis, no RN), que na visão taxonômica de Mário compõem as *Danças Dramáticas do Brasil* – são melhor entendidos como florescências de um universo *cantológico*, como veremos adiante. Mário, seguindo a intuição de seu radar renascentista, nos seus estudos sobre a *parlenda musical* e os *cantos de trabalho*, e limitado à terminologia da época, classificou esta “meio música/meio palavra” dentro do conceito de *dinamogenia*:

Espécie de parlenda cantada, fala sonorizada que assume frequentemente o aspecto de recitativo musical ou de curta fórmula rítmico-melódica, ou apenas rítmica, infundavelmente repetida⁵.

Em momentos diversos ao longo de suas reflexões, Mário expressa sua insatisfação para com uma escrita musical que ele dominava para transcrever os cocos, toadas e baianos que ouvia. Tinha absoluta consciência das limitações das lições de notação musical que aprendera no Conservatório. Esse sistema de notação musical desenvolvido ao longo dos séculos para o registro fidedigno da música polifônica europeia, era insuficiente para registrar aquilo que ouvia da boca dos cantadores e nas batidas dos instrumentos, não só os de percussão, mas igualmente os de corda friccionada, como as rabecas. Se a questão melódica podia ser razoavelmente escrutinada com um certo conforto pelo seu enquadramento em padrões de intervalos organizados dentro do universo modal, as estruturas rítmicas eram mais complexas e rebeldes. Essa dificuldade e insatisfação é compreensível se procurarmos entender suas razões. A escrita rítmica ocidental (ou pelo menos aquela em que Mário

From this perspective, it makes sense to understand the whole of this vast body of collected musical and poetic material in the most integrated and holistic way possible, not dissociating it into its constituent parts. The musicographic material, the scores, should not be understood in isolation as autonomous musical material, according to our habit of considering them from the short-sighted and Eurocentric perspective inherited from the 19th century (Hanslick – absolute music/pure music) that considered the musical text a finished work, within the prevailing concept in the Fine Arts of Work and fidelity to the text, *Werktreue*, in German. This view attributed to musical notation a finalistic value of Truth, permanence, and authorship. A possible key to understanding and escaping these positivist traps is to perceive how much the musical-melodic gestures laden with meaning are embedded in the subtext and nuances of the score. These gestures are most often revealed by extramusical factors in an integrated way, such as in the peculiarities of the indigenous musical instruments used (timbre, inherent percussiveness, resonances specific to each instrument and its construction materials), which involves musical-kinetic connections, movement, dance, and acoustic-motional patterns. Furthermore, it is necessary to consider, as previously mentioned, the evident importance of sung poetry in a repertoire consisting of numerous *cocos*, *desafios*, *aboios*, and *toadas*. Even the instrumental music that constitutes part of the collected corpus, such as the *baianos* – instrumental *intermezzos*, generally dances, interspersed in the scenario of the *bumba-meu-boi* (Boi de Reis, in Rio Grande do Norte), which in Mário’s taxonomic view forms the *Danças Dramáticas do Brasil* [Dramatic Dances of Brazil] – is better understood as flowerings of a *cantological* universe, as we shall see later. Mário, following the intuition of his Renaissance radar, in his studies on musical *parlendas* [traditional Brazilian children’s rhymes] and *work songs*, and limited to the terminology of the time, classified this “half-sung/half-spoken” form under the concept of *dynamogeny*:

se formou, anterior às rupturas introduzidas pelos músicos modernistas, como, por exemplo, os conceitos de polirritmia, rítmica aditiva, modulação métrica, entre outras) reflete em seu âmago, uma estrutura representada por compassos, divididos entre binários e ternários, e que obedecem ao conceito de *tactus* e de regularidade, em um pensamento essencialmente simétrico e divisivo. A música afro-diaspórica e de matriz afro-brasileira, por outro lado, obedece a outros parâmetros rítmicos, que, sumariamente, podem ser classificados em ciclos rítmicos assimétricos, as chamadas *claves* ou *time-line patterns*, imparidades rítmicas e rítmica aditiva. A divisão métrica em compassos, como base da escrita musical ocidental, é, portanto, um problema epistemológico incontornável quando utilizado para transcrever musicalmente um universo rítmico de outra natureza.

Em sua famosa descrição do fenômeno rítmico, na voz de Chico Antônio, Mário retrata o embolador de coco em ação de forma vívida, nos levando a imaginar quais seriam suas “diabruras rítmicas” e o chamado “compasso unário” senão aquelas batidas, “pancadas”, regradas pela clave do coco e suas rotações, que destroem e desviam da regularidade implícita do compasso. Mário diz:

Que artista! A voz dele é quente e duma simpatia incomparável. A respiração é tão longa que mesmo depois da embolada inda Chico Antônio sustenta a nota final enquanto o coro entra no refrão. O que faz com o ritmo não se diz! Enquanto os três ganzás, único acompanhamento instrumental que aprecia, se movem interminavelmente no compasso unário, na ‘pancada do ganzá’, Chico Antônio vai fraseando com uma força inventiva incomparável, tais sutilezas certas feitas que a notação erudita nem pense em grafar, se estrepa. E quando tomado pela exaltação musical, o que canta em pleno sonho, não se sabe mais se é música, se é esporte, se é heroísmo. Não se perde uma palavra que nem faz pouco, ajoelhado pro ‘Boi Tungão’, ganzá parado, gesticulando com as mãos doiradas, bem magras, contando a briga que teve com o diabo no inferno, numa embolada sem refrão, durada por 10 minutos sem parar. Sem parar. Olhos lin-

A kind of sung *parlenda*, a sonorous speech that often takes on the aspect of a musical recitative or a short rhythmic-melodic formula, which can be simply rhythmic, that is endlessly repeated⁷.

At several moments throughout his reflections, Mário expresses his dissatisfaction with the musical notation at his command for transcribing the *cocos*, *toadas*, and *baianos* that he heard. He was absolutely aware of the limitations of the musical notation lessons that he had learned at the Conservatory. This system of musical notation, developed over centuries for the faithful recording of European polyphonic music, was insufficient to record that which he heard from the mouths of the popular singers and in the beats of the instruments, not only percussion instruments but also bowed string instruments, such as *rabecas* [Brazilian fiddles]. While the melodic question could be reasonably scrutinized with a certain degree of comfort by fitting it into patterns of intervals organized within the modal universe, the rhythmic structures were more complex and rebellious. This difficulty and dissatisfaction is understandable if we seek to understand its reasons. Western rhythmic notation (or at least the one in which Mário was trained, prior to the ruptures introduced by modernist musicians, such as the concepts of polyrhythm, additive rhythm, and metric modulation, among others) reflects, at its core, a structure represented by meters that are divided between binary and ternary and that obey the concept of *tactus* and regularity, in an essentially symmetrical and divisive way of thinking. Afro-diasporic and Afro-Brazilian music, on the other hand, obeys other rhythmic parameters, which in sum can be classified into asymmetrical rhythmic cycles, the so-called *claves* or *time-line patterns*, rhythmic oddities, and additive rhythm. The division of musical time into meters, as the basis of Western musical notation, is therefore an unavoidable epistemological problem when used to musically transcribe a rhythmic universe of another nature.

dos, relumeando numa luz que não era do mundo mais. Que não era desse mundo mais⁶.

Ainda antes de sua viagem etnográfica, Mário publicou um artigo (incompleto), em setembro de 1928, *A literatura dos cocos*, que Oneyda publicou como “apêndice I” em *Os Cocos* (1984). Baseando-se em material fornecido por folcloristas – o principal dentre eles foi Antônio Bento de Araújo Lima que em janeiro do ano seguinte hospedou e auxiliou Mário na fatigante coleta realizada no Engenho de Bom Jardim, no Rio Grande do Norte. Foi nesse período em Bom Jardim que Mário conheceu (no sentido figurado que ele explica no prefácio de *Pancada*) o rabequeiro Vilemão Trindade e o embolador de coco Chico Antônio. O material terceirizado, vamos chamar assim, foi a base das fontes musicais publicadas no *Ensaio Sobre Música Brasileira* (1928), antes, portanto, do contato direto com os cantadores e de ouvir cocos, toadas e suas *performances* diretamente da voz destes. Entretanto, sem nunca ter ouvido um coco tirado do coqueiro, mas apenas tendo acesso àquele comprado ralado no supermercado, Mário aborda a questão rítmica com muita consciência daquilo que iria escutar poucos meses depois:

A lição rítmica dos cocos (e aliás de outras peças nordestinas também) me parece fecundíssima. No maxixe, no cateretê e no samba se nota muito bem que a síncopa os frequenta tanto por ser ela que estabelece a desarticulação da peça e consequentemente do corpo dançando. A essência rítmica dessas danças (falo delas tais como correm impressas e como são executadas nas orquestrinhas populares) é o conflito entre ritmo e compasso. E por isso usa (e cada vez mais) de vários processos que provocam a atrapalhão deste, síncopas em todos os seus processos de manifestação, contratempos, acentuações antecipadas, etc. Em todas estas danças enfim, mesmo como é concebido teoricamente e à europeia [o compasso] subsiste sempre. Ora, nos cocos se dá não a inexistência do compasso, mas uma libertação muito maior. Não há conflito entre o ritmo e o compasso. Mas o ritmo às vezes é realmente livre, não combate o compasso porque *prescinde* deste. Nas nossas danças populares em

In his famous description of the rhythmic phenomenon, in the voice of Chico Antônio, Mário vividly portrays the *embolador* in action, leading us to imagine what his “rhythmic tricks” and the so-called “unary meter” would be if not those beats, “strokes,” ruled by the *coco* clave and its rotations, which destroy and deviate from the implicit regularity of the measure. Mário says:

What an artist! His voice is warm and of an incomparable charm. His breath is so long that even after the *embolada* is over Chico Antônio still sustains the final note while the chorus begins the refrain. What he does with the rhythm is beyond words! While the three *ganzás* [Brazilian rattles], the only instrumental accompaniment that he values, move endlessly in unary meter, by the “stroke of the *ganzá*,” Chico Antônio goes on phrasing, with an unparalleled inventive force, subtleties so precisely done that learned notation would not even think of recording, it would fail. And when overcome by musical exaltation, what he sings while dreaming, no one knows if it is music, if it is sport, or if it is heroism. Not a single word is lost, not even a small one, kneeling before the “Boi Tungão,” *ganzá* still, gesticulating with his golden, slender hands, recounting the fight that he had with the devil in hell, in an *embolada* without a refrain, lasting for 10 minutes without stopping. Without stopping. Beautiful eyes, gleaming in a light that was no longer of the world. That was no longer of this world⁸.

Even before his ethnographic journey, Mário published an (incomplete) article in September 1928, “A literatura dos cocos” [The Literature of the *Cocos*], which Oneyda published as “Appendix I” in *Os Cocos* (1984). It was based on material provided by folklorists – the main one being Antônio Bento de Araújo Lima, who in January of the following year hosted and assisted Mário in the arduous collection conducted at Engenho de Bom Jardim in Rio Grande do Norte. It was during this period in Bom Jardim that Mário met (in the figurative sense he explains in the preface to *Pancada*) the *rabeça* player Vilemão Trindade and the *embolador* Chico Antônio. The outsourced material, let us call it that, was the

geral, tal-qualmente no *rag* norte-americano, o compasso permanece sempre e é imprescindível. Em certas músicas nordestinas e principalmente em vários cocos, o ritmo é livre e prescinde do esquema métrico do compasso.

Observa-se que sua atenção ao fenômeno rítmico e sua transposição para pauta era voltada aos detalhes, mais preocupado em entender a música do Outro e não em impor uma lógica musical fora do lugar. Mas como refém de seu tempo, não pode ultrapassar alguns limites que só iriam ser ampliados algumas décadas depois. Os etnomusicólogos africanistas, como K. Nketia, G. Kubik e Simha Arom, entre outros, esclarecem as complexas polirrítmias da música africana no decorrer dos anos 60 e 70 em diante. Conceitos fundamentais para a compreensão da música africana e afro-diaspórica, como *time-line patterns*, *claves*, *interlocking rhythms*, imparidades rítmicas, estudados por esses etnomusicólogos, aportaram ao Brasil com certo atraso, a despeito da importância desses conceitos para o estudo das diversas vertentes da música afro-brasileira. Não por acaso, um dos pioneiros na musicologia brasileira pelo viés da etnomusicologia africanista foi o musicólogo Carlos Sandroni, que foi também um dos grandes especialistas brasileiros na obra etnográfica de Mário.

No decorrer da minha pesquisa para tese de doutorado, cujo foco foi a rabeça brasileira e sua resignificação no contexto da música instrumental, descobri que Mário teve um grande número de melodias anotadas de um mestre rabequeiro potiguar, Vilemão Trindade. A partir de então, a coleta de Mário adquiriu um novo sentido para mim, um sentido encarnado pela prática da rabeça e pelas fontes manuscritas deste material. Uma espécie de etnomusicologia histórica, pois tratava-se de fontes escritas há quase cem anos e sem registros de áudio, resignificadas hoje através de um complexo tecido engendrado pela trama entre músico-instrumento-tradição. O instrumento, mais do que a própria partitura, foi o guia mais seguro, capaz de levar a territórios onde a escrita não chegava. Aos poucos, a realização desta pesquisa empírica foi revelando suas ri-

basis of the musical sources published in *Ensaio Sobre Música Brasileira* [Essay on Brazilian Music] (1928), before, therefore, his direct contact with the popular singers and hearing the *cocos*, *toadas*, and their performances directly in their voices. However, like someone who has never tasted a coconut picked from a coconut tree, but only had access to the grated form bought at the supermarket, Mário approaches the rhythmic question of the *cocos* with much awareness of that which he would hear a few months later:

The rhythmic lesson of the *cocos* (and indeed of other pieces from the Brazilian Northeast as well) seems to me extremely fruitful. In *maxixe*, *cateretê*, and *samba*, it is very well noted that syncopation is present, because it establishes the disarticulation of the piece and consequently of the dancing body. The rhythmic essence of these dances (I speak of them in the way that they are printed and as they are performed in popular orchestras) is the conflict between rhythm and meter. And that is why it makes use of (and increasingly so) various processes that cause the disruption of the latter: syncopation in all of its processes of manifestation, off-beats, anticipated accents, etc. In all of these dances, in short, even as it is conceived theoretically and in the European style, [the meter] always subsists. Now, in the *cocos* occurs not the inexistence of the meter, but a much greater liberation. There is no conflict between rhythm and meter. But the rhythm is sometimes really free, it does not contend with the meter because it *dispenses* with it. In our popular dances in general, just like in American ragtime, the meter always remains and is indispensable. In certain music from the Brazilian Northeast and mainly in various *cocos*, the rhythm is free and dispenses with the metrical framework.

It can be observed that his attention to the rhythmic phenomenon and its transposition to musical notation was detail-oriented, more concerned with understanding the music of the Other and not with imposing an out-of-place musical logic. But a prisoner of his time, he could not surpass a few limits that would only be expanded a few decades later. Africanist ethnomu-

quezas e pude sentir, mesmo com a distância que um documento histórico impõe, uma admiração verdadeira para com a musicalidade do rabequeiro Vilemão, algo similar à que Mário pode nos comunicar em suas crônicas sobre Chico Antônio. Parte desta pesquisa está publicada em artigos e no livro *No Baque da Rabeca: ensaios sobre a rítmica, movimento e corporeidade nas rabecas e nos violinos* (Fiaminghi, L. H e Linenburg Jr. J., 2025). Vilemão foi o líder do Boi de Fontes que Mário ouviu no Engenho de Bom Jardim, em janeiro de 1929. Mário diz no *Diarinho*: “Dia 09/01/1929. Trabalho quase dia todo - De noite o ‘Boi’ de Fontes veio dançar no engenho. A mais perfeita dança dramática que já vi na viagem. Artistas deliciosos de espontaneidade e espírito⁷”. Nesta coleta, Mário não esconde sua imparcialidade no juízo musical que descreve. Em vista disto, é importante para o musicólogo de hoje não apagar esse filtro e considerar, entre outros parâmetros, as distinções estéticas que impressionaram o poeta modernista.

Ainda nos primeiros contatos com os escritos de Mário, me incomodava o fato dele ter dado importância quase nenhuma aos instrumentos. Nenhuma foto, descrição detalhada, forma de utilização e construção da(s) rabeca(s) tocadas por Vilemão. Uma falha grave se considerarmos as técnicas modernas da etnografia e da organologia. No caso dos informantes rabequeiros, nem mesmo a designação do instrumento é respeitada, utilizando, por vezes, violino para falar de um evento onde todas as evidências apontam para uma rabeca. Entretanto, conforme fui entendendo melhor a natureza musical do material coletado, minha opinião se flexibilizou. Neste aspecto, é preciso considerar que a música instrumental faz parte de um mundo pré-moderno, pré-tonal, e isto foi uma chave de entrada para conectar este repertório musical à sua medievalidade inerente, via modos rítmicos e melódicos. A observação desse contexto cultural, como é a relação entre os *baianos* (música instrumental) e os *cocos* (cantigas), leva-nos a considerar que as fontes musicais coletadas por Mário obedecem mais a um regime de transposições de uma música originalmente cantada, do que ao de uma invenção

musicologists, such as K. Nketia, G. Kubik, and Simha Arom, among others, clarified the complex polyrhythms of African music over the course of the 1960s and 70s onwards. Fundamental concepts for understanding African and Afro-diasporic music, such as time-line patterns, claves, interlocking rhythms, and rhythmic oddness, which were studied by these ethnomusicologists, arrived in Brazil with a certain delay, despite the importance of these concepts for the study of the various strands of Afro-Brazilian music. It is no coincidence that one of the pioneers in Brazilian musicology by way of Africanist ethnomusicology was the musicologist Carlos Sandroni, who was also one of the great Brazilian specialists on Mário’s ethnographic work.

Over the course of my doctoral dissertation research, which focused on the Brazilian *rabeca* and its resignification in the context of instrumental music, I discovered that Mário wrote down a large number of melodies by a master *rabeca* player from Rio Grande do Norte, Vilemão Trindade. From then on, Mário’s collection acquired a new meaning for me, a meaning embodied by the practice of the *rabeca* and the handwritten sources of this material. It was a kind of historical ethnomusicology, since it dealt with sources written almost a hundred years ago and without audio recordings, resignified today through a complex fabric woven by the interplay between musician, instrument, and tradition. The instrument, more than the score itself, was the most reliable guide, capable of leading to territories where writing did not reach. Gradually, the completion of this empirical research revealed its riches and I could feel, even with the distance that a historical document imposes, a true admiration for the musicality of the *rabeca* player Vilemão, something similar to what Mário could communicate to us in his chronicles about Chico Antônio. Part of this research is published in articles and in the book *No Baque da Rabeca: ensaios sobre a rítmica, movimento e corporeidade nas rabecas e nos violinos* [To the Rabeca Beat: Essays on Rhythm, Movement, and Corporeality in Rabecas and Violins] (Fiaminghi, L.

rítmica-melódica autônoma. O musicólogo Gary Tomlinson aponta para essa questão quando diz que as músicas das tradições orais transitam no universo da *cantologia* que não é o mesmo do *instrumentalismo* que proliferou na música europeia no século XIX. Assim como na questão rítmica, certos assuntos não interessavam a Mário como etnomusicólogo, mas transbordavam em seu olhar poético, naquilo que ele chamou de *psicologia dos cantadores*. Ali ele ressalta a musicalidade de seus informantes de vários ângulos, permitindo-nos traçar uma linha direta entre o artista/informante - transcrição das melodias - tradução/transcrição hoje. Fazendo uma analogia com o mundo extremamente técnico da luteria violinística, a organologia de Mário estaria mais preocupada em desvendar a alma de seus instrumentos do que a química secreta de seu verniz, aquilo que ele chamava de “fisiologia do lagarto”.

Nesta pesquisa de cunho prático e empírico, na qual foram utilizadas rabecas construídas por Nelson da Rabeca em afinações heterofônicas (*scordaturas*), com o intuito de produção de sonoridade modal através de *drones* (bordões) e ressonâncias da série harmônica, buscou-se transportar melodias para o idiomatismo do instrumento. O percurso investigativo revelou questões que concernem a fenômenos modais, tanto rítmicos quanto melódicos, e que emergiram das próprias configurações relacionadas aos padrões acústicos mocionais do instrumento: claves rítmicas marcadas pela percussividade do arco, em assimetrias métricas e em pensamento aditivo, caracterizado por interpolação de agrupamentos ternários e binários - *hemiolas* - em constante desvio da normatividade do compasso; escalas bimodais e estruturas melódicas hexacordais, que remetem a uma memória melódica profunda com raízes na pré-modernidade.

Na literatura disponível sobre modalismo na música brasileira – Ermelinda Paz, José Siqueira, Baptista Siqueira, Hélio de Sena, Guerra-Peixe, entre outros – pouco se falou sobre o protagonismo dos instrumentos modais (como as rabecas) e das conexões rítmico-melódicas da modalidade e das reverberações medievais do

H and Linenburg Jr. J., 2025). Vilemão was the leader of the Boi de Fontes that Mário heard at Engenho de Bom Jardim in January 1929. Mário says in his *Diarinho*: “January 9, 1929. Work almost all day - At night ‘Boi’ de Fontes came to dance at the sugar mill. The most perfect dramatic dance I’ve seen on the trip. Delightful artists with spontaneity and spirit⁹”. In this collection, Mário does not hide his impartiality in the musical judgment that he describes. In view of this, it is important for today’s musicologist not to erase this filter and to consider, among other parameters, the aesthetic distinctions that impressed the modernist poet.

Even in my early encounters with Mário’s writings, I was bothered by the fact that he gave almost no importance to the instruments. No photos, detailed descriptions, or ways the *rabeca*(s) played by Vilemão were used or built. This is a serious flaw if we consider modern ethnographic and organological techniques. In the case of the *rabeca*-playing informants, not even the instrument’s designation is respected, sometimes using violin to speak of an event where all the evidence points to a *rabeca*. However, as I came to understand the musical nature of the collected material, my opinion became flexible. In this respect, it is necessary to consider that instrumental music is part of a pre-modern, pre-tonal world, and this was an initial key to connecting this musical repertoire to its inherent medievalness, via rhythmic and melodic modes. Observing this cultural context, how *baianos* (instrumental music) and *cocos* (songs) are related, leads us to consider that the musical sources collected by Mário follow more a regime of transposition of a music that was originally sung than one of an autonomous rhythmic-melodic invention. The musicologist Gary Tomlinson points to this issue when he says that the music of oral traditions circulate within the universe of *cantology*, which is not the same as the *instrumentalism* that proliferated in European music in the 19th century. Just as with the rhythmic question, certain topics did not interest Mário as an ethnomusicologist, but overflowed into his poetic

caráter cíclico e não-teleológico do modo. Estes estudos concentraram-se mais nas estruturas abstratas intervalares e menos nos fenômenos sonoros. As rabecas romperam com essa abstração e mostraram-se como chaves de portas para compreensão de mundos sonoros diversos e distantes, temporal e geograficamente.

1. ANDRADE, Mário de. Os Cocos. Preparação, Introdução e Notas de Oneyda Alvarenga. Livraria Duas Cidades, São Paulo. Instituto Nacional do Livro. Fundação Pró-Memória, Brasília, p.28, 1984.

2. *Idem*, p. 7.

3. *Idem*, p. 371.

4. *Idem*, pp. 387-388. Prefácio *Na Pancada do Ganzá*, apêndice V.

5. ANDRADE, Mário de. As Melodias do Boie Outras Peças. Preparação, Introdução e notas de Oneyda Alvarenga. Livraria Duas Cidades/Pró-memória Instituto Nacional do Livro, São Paulo, p. 16, 1987.

6. *Op. cit.*, p. 371. O Turista Aprendiz, Natal, 10-1-1929.

7. ANDRADE, Mário de. Danças Dramáticas do Brasil, 3º tomo. Preparação, Introdução e notas de Oneyda Alvarenga. Livraria Martins Editora, São Paulo, p. 12, 1959.

1. Translated from the Portuguese by Marco Alexandre de Oliveira. All translations by the translator.

2. Translator's note: An *embolador* is a singer-poet who performs *embolada*, a musical genre from the Brazilian Northeast characterized by improvised verse, typically accompanied by the *pandeiro* [Brazilian tambourine] and historically related to *coco* traditions.

3. ANDRADE, Mário de. Os Cocos. Preparação, Introdução e Notas de Oneyda Alvarenga. Livraria Duas Cidades, São Paulo. Instituto Nacional do Livro. Fundação Pró-Memória, Brasília, p.28, 1984.

4. *Idem*, p. 7.

5. *Idem*, p. 371.

6. *Idem*, pp. 387-388. Prefácio *Na Pancada do Ganzá*, apêndice V.

7. ANDRADE, Mário de. As Melodias do Boie Outras Peças. Preparação, Introdução e notas de Oneyda Alvarenga. Livraria Duas Cidades/Pró-memória Instituto Nacional do Livro, São Paulo, p. 16, 1987.

8. *Op. cit.*, p. 371. O Turista Aprendiz, Natal, 10-1-1929.

9. ANDRADE, Mário de. Danças Dramáticas do Brasil, 3º tomo. Preparação, Introdução e notas de Oneyda Alvarenga. Livraria Martins Editora, São Paulo, p. 12, 1959.

vision, into that which he called the *psychology of popular singers*. There he highlights the musicality of his informants from various angles, allowing us to trace a direct line between the artist/informant – transcription of melodies – translation/recreation today. Making an analogy with the extremely technical world of violin making, Mário's organology would be more concerned with unveiling the soul of his instruments than the secret chemistry of their varnish, that which he called the "physiology of the lizard."

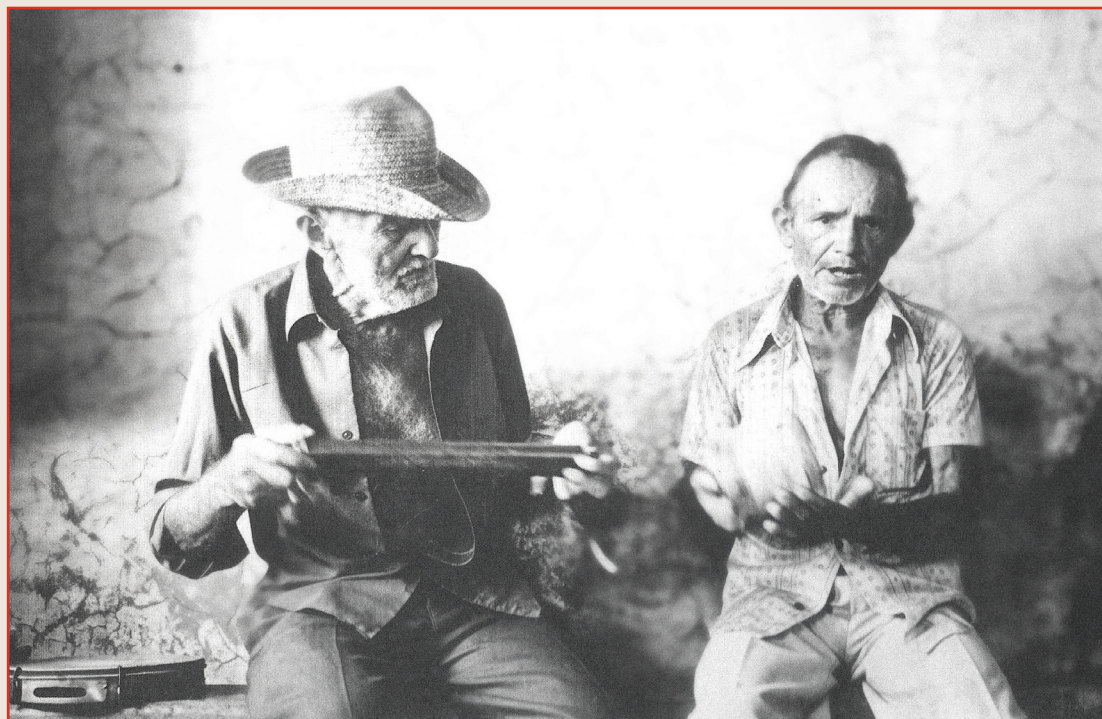
In this practical and empirical research, which used *rabecas* built by Nelson da Rabeça in heterophonic tunings (*scordaturas*), with the aim of producing modal sonority through drones and resonances of the harmonic series, it was sought to transpose these melodies into the idiomatism of the instrument. The investigative journey revealed questions that concern modal phenomena, both rhythmic and melodic, and that emerged from the very configurations related to the acoustic motional patterns of the instrument: rhythmic claves marked by the percussiveness of the bow, in metric asymmetries and additive thinking, which is characterized by the interpolation of ternary and binary groupings - *hemiolas* - in constant deviation from the normativity of the meter; bimodal scales and hexachordal melodic structures, which recall a deep melodic memory with roots in pre-modernity.

In the available literature on modalism in Brazilian music – Ermelinda Paz, José Siqueira, Baptista Siqueira, Hélio de Sena, and Guerra-Peixe, among others – little has been said about the protagonism of modal instruments (such as *rabecas*) and the rhythmic-melodic connections of the modality and the medieval reverberations of the cyclical and non-teleological character of the mode. These studies have focused more on the abstract intervallic structures and less on the sonic phenomena. *Rabecas* broke with this abstraction and showed themselves to be keys of doors to understanding sonic worlds that are diverse and distant, both temporally and geographically.



Chico Antônio e Antônio Bento. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros USP – Fundo Mário de Andrade.

Chico Antônio and Antônio Bento. Archive of Instituto de Estudos Brasileiros USP – Fundo Mário de Andrade.



Em 1982, Chico Antônio e Paulírio gravaram o álbum “Chico Antônio no balanço do ganzá” no Sítio das Porteiras, município de Pedro Velho, RN. Lançado pelo selo Tacape. Acervo Anna-Maria Kieffer. Notem o ganzá feito de madeira, no formato de uma caixa. Foto de Luiz Peregrino.

In 1982, Chico Antônio and Paulírio recorded the album *Chico Antônio no balanço do ganzá* [Chico Antônio in the *Ganzá* Groove] at Sítio das Porteiras, in the municipality of Pedro Velho, Rio Grande do Norte. It was released by the Tacape label. Anna-Maria Kieffer Collection. Note the *ganzá* made of wood, in the shape of a box. Photo by Luiz Peregrino.

Samba de Coco: O Coco e sua africanidade no universo dos Sambas de Umbigada

Paulo Dias

Nos Nordeste, o coco foi e é uma atividade econômica importante em comunidades negras. No tempo do escravismo, a polpa do fruto de diferentes palmeiras serviu como moeda em trocas comerciais entre grupos quilombolas e habitantes das cidades.

A origem do coco-música se perde no sertão dos tempos. O historiador e sociólogo Manuel Diegues Junior diz que, no coco alagoano, fruto do “entrelaçamento racial [...] o negro deixou impressão mais forte”¹. Colher, rachar, separar a polpa do coco envolve toda uma comunidade. Parece bem-fundado que a denominação tenha raízes etimológicas na ação de partir musicalmente o coco-fruta, de forma ritmada e vocalizada em poesia por quebradeiras quilombolas da pindoba, do ouricuri, do dendê, do coco-da-baía. Já que, em sociedades libertas, trabalho não é *tripalio*, mas, antes, ocasião de reencenar com alegria **oralituras** ancestrais². O folclorista Aloísio Vilela ouviu de um morador de Chã Preta, Alagoas, que o coco foi inventado pelos negros dos Palmares. No imaginário popular nordestino, o maior dos quilombos, que durou de 1590 até 1695, é referencial enquanto espaço negro de acolhimento, resistência, convívio, intimidade. Marco histórico que reverbera nas rodas musicais das *angomas*³ de meio de mato, nos terreiros, nos mocambos e nas *gomas* periféricas das cidades... A exemplo dos próprios quilombos, a mobilização de populações negras em torno da alegria, da fé, da articulação social e afetiva resguarda dignidades humanas ameaçadas pela exploração

Samba de Coco: Coco and its Africanity in the Universe of *Sambas* de *Umbigada*¹

Paulo Dias

In the Brazilian Northeast, the coconut was and is an important economic activity in black communities. During the time of slavery, the pulp of the fruit from different palm trees served as currency in commercial trading between *quilombolas* and city dwellers.

The origin of *coco* music is lost in the backlands of time. The historian and sociologist Manuel Diegues Junior says that, in the *coco* from Alagoas, a fruit of “racial intertwining [...] black people left a stronger impression.”² Harvesting, cracking, and separating the coconut pulp involves an entire community. It seems well-founded that the name has etymological roots in the action by *quilombola* women who break open, rhythmically in music and vocally in poetry, the fruit of the babassu, ouricury, oil palm, and coconut palm. After all, in liberated societies, work is not *labor* but rather an occasion to joyfully reenact ancestral **oralitures**.³ The folklorist Aloísio Vilela heard from a resident of Chã Preta, Alagoas, that *coco* was invented by the black people of Palmares. In the popular imagination of the Brazilian Northeast, the largest of the *quilombos*, which lasted from 1590 to 1695, is a reference as

cruel da *plantation*. Compartilhamento de notícias, avisos e chamados para a luta são mediados metaforicamente pela **fala cantada** e pelo **canto falado**. Até nos desvãos da vida indigna dos banquês e usinas, comunidades negras trataram de organizar lugares coletivos da fala que lhes assegurassem autonomia comunicacional⁴.

Diz um coco registrado pela estudiosa de tradições orais Maria Ignês Ayala no Novo Quilombo do Gurujá, Paraíba:

Samba negro
Branco não vem cá
Se ele vier
Pau há de levar⁵

Esse verso popularíssimo no Brasil louva os lugares da liberdade conquistada pelo povo preto. Podemos ouvir, quase o mesmo, cantado em coro pelos quilombolas (*negos*) do Lambe Sujo de Laranjeiras (SE) e na voz do Capitão João Lopes da Irmandade do Rosário de Jatobá (MG). Em terras nordestinas, os cocos, e em outras paragens, o tambor de crioula, o carimbó, o samba de roda, o jongo-caxambu⁶, o candombe, o batuque de umbigada, o samba de lenço celebram musicalmente encontros envolvendo atores sociais escravizados, libertos e quilombolas.

O antropólogo afro-baiano Edison Carneiro notou similaridades entre rodas que classifica como **bantu-brasileiras** e as nomeou “sambas de umbigada”, ao reparar que *semba*, a umbigada (em quimbundo), estava sempre presente de alguma forma em danças por todo o Brasil⁷. Antes e depois da Abolição, estas assembleias de afro-brasileiros, dimanando sua seiva vital dos espaços rurais para os urbanos, vêm preservando sabedorias e lindezas versadas em canto responsorial e reverberadas corporalmente no baque das orquestras de tambores congo-angola. O fundamento filosófico é a imersão do *muntu*, pessoa, no *bantu*, coletividade, na forma circular do igualitarismo. Não é à toa que esses sambas imantados foram atraindo pra roda também indígenas, mestiços e populares brancos, colocados sob o jugo comum da subcidadania.

a black space of refuge, resistance, coexistence, and intimacy – a historical landmark that reverberates in the musical circles of *ngomas*⁴ in forests, in the *terreiros*, in the *mocambos*, and in the peripheral *gomas* of cities... Following the example of the *quilombos* themselves, the mobilization of black populations around joy, faith, and social and affective articulation safeguards human dignities threatened by the cruel exploitation of the plantation. Sharing news, warnings, and calls to struggle are metaphorically mediated by **sung speech** and **spoken song**. Even in the attics of the undignified life of the sugar mills and factories, black communities sought to organize collective spaces of speech that would ensure their communicational autonomy.⁵

A *coco* recorded by the oral traditions scholar Maria Ignês Ayala at the Novo Quilombo do Gurujá, Paraíba, says:

Samba negro	<i>Black samba</i>
Branco não vem cá	<i>Whites not welcome</i>
Se ele vier	<i>If they come</i>
Pau há de levar ⁶	<i>They'll get some</i>

These verses, which are extremely popular in Brazil, praise the places of freedom achieved by black people. We could hear almost the same verses sung in chorus by the *quilombolas* (*negos*) of the Lambe Sujo of Laranjeiras (SE) and in the voice of Captain João Lopes of the Brotherhood of Our Lady of the Rosary of Jatobá (MG). In the Northeast, *cocos*, and in other whereabouts, the *tambor de crioula*, *carimbó*, *samba de roda*, *jongo-caxambu*⁷, *candombe*, *batuque de umbigada*, and *samba de lenço* musically celebrate encounters involving enslaved, freed, and *quilombola* social actors.

The Afro-Brazilian anthropologist Edison Carneiro has noted similarities between the circles that he classifies as **Bantu-Brazilian**, and has named them “*sambas de umbigada*,” upon noticing that *semba*, the *umbigada* (in Kimbundu), was always present in some form in dances throughout Brazil.⁸ Before and after Abolition, these assemblies of Afro-Brazilians, emanating their vital sap from rural to urban spaces, have been preserving

Notemos que na fala popular há forte correlação entre **coco** e **samba**, como nas expressões *samba de coco* (gênero), *sambada de coco* (evento).

E é desse mesmo jeito que o coco foi quebrando.

O complexo musical, poético e coreográfico entendido como **cocos** cobre uma área gigante estendida por todos os Estados do Nordeste; nas diversas localidades assume divisões estilísticas próprias. Paralelamente ao coco “raiz”, a partir da década de 50 formas do coco convertidas para a música popular urbana passam a ter divulgação na mídia, a partir da iniciativa de músicos como os alagoanos Jackson do Pandeiro e Almira e o pernambucano Manezinho Araújo⁸. Nas últimas décadas, jovens que puderam aprender a dança do coco em escola pública vêm montando grupos de *coco de roda* estilizado, e atuam em acirradas competições⁹. Também frutificam movimentos de coco parafolclórico em capitais do Sul. No campo artístico, jovens músicos ligados a cultos afro-brasileiros têm levado a performance do coco a um alto grau de elaboração e vanguarda, a exemplo do grupo Bongar, filhos da nação xambá recifense.

Vou tratar aqui especialmente dos tambores, plural *cangoma*, que estiveram associados ao “proto-coco”. A cultura musical que melhor preserva uma configuração percussiva bantu é o **coco de zambê**. Na despedida de seu colaborador-embolador Chico Antônio, Mário de Andrade repara que a trilha sonora para aquele momento triste provinha de uma roda de zambê perdida na distância:

Por detrás da casa, parecendo perto, principia um bate-bate surdo. É longe um zambê, coco pra dançar, acompanhando a puíta, zambê, ganzá e a “chama”, outro tambor de voz medonha, atravessando os ares. A “chama” é o telegrama de convite. Quem a escuta vem pro coco. [...] A cabrocha dá um salto pro meio da roda, gira e cai numas letras de uma leveza espantosa, saúda os “coqueiros” e tocadores, faz mais outras letras, dá umbigada num parceiro e sai da roda. [...] O “zambê” instrumento, que qualifica a dança, é pesadíssimo, tronco em

wisdom and beauty versed in responsorial song and corporeally reverberated in the beat of the Congo-Angola drum orchestras. The philosophical foundation is the immersion of the *muntu*, a person, in the *bantu*, a collectivity, in the circular form of egalitarianism. It is no coincidence that these magnetized sambas also attracted indigenous people, mestizos, and white commoners to the circle, all of whom had been placed under the common yoke of sub-citizenship. Let us note that in popular speech there is a strong correlation between *coco* and *samba*, as in the expressions *samba de coco* (genre), *sambada de coco* (event).

And that is exactly how *coco* broke free.

The musical, poetic, and choreographic complex understood as **cocos** covers a gigantic area spanning all the states of the Brazilian Northeast; in different locations, it assumes its own stylistic divisions. Parallel to “roots” *coco*, from the 1950s onwards, forms of *coco* converted to urban popular music come to gain exposure in the media, after the initiative of musicians such as Jackson do Pandeiro and Almira, from Alagoas, and Manezinho Araújo, from Pernambuco.⁹ In recent decades, young people who were able to learn the *coco* dance in public schools have been assembling stylized *coco de roda* groups, performing in fierce competitions.¹⁰ Parafolklore *coco* movements are also flourishing in the capitals of the Brazilian South. In the artistic field, young musicians linked to Afro-Brazilian cults have taken the performance of *coco* to a high degree of elaboration and experimentation, such as Grupo Bongar, children of the Xambá nation from Recife.

Here I will discuss especially the drums, *cangoma* in the plural, which were associated with “proto-coco.” The musical culture that best preserves a Bantu percussive configuration is *coco de zambê*. At the farewell to his collaborator-embolador Chico Antônio, Mário de Andrade notices that the soundtrack for that sad moment came from a *zambê* circle lost in the distance:

Behind the house, seemingly nearby, a muffled beat begins. Far off is a *zambê*, a *coco* for dancing, accompanying the *puíta*, *zambê*, *ganzá*, and the

que o tocador amonta pra bater no couro esticado. [...] Samba de escravos perpetuado através de todas essas liberdades servis... Que não acabarão de verdade enquanto não vier uma fatal, mas longínqua ainda, bandeira encarnada ¹⁰.

Com a bandeira vermelha tremulando há algum tempo em chão brasileiro, as atenções públicas começam a se voltar para os quilombos rurais e urbanos que têm sua cultura ancestral preservada – até então, graças aos esforços e lutas das próprias comunidades. Suas músicas passam agora a ser valorizadas pelo Estado e se tornam objeto de Registro como Patrimônio Imaterial e de Planos de Salvaguarda. Nesse embalo, e em paralelo, um quilombismo¹¹ jogueiro, batuqueiro e sambador se difunde nas grandes capitais brasileiras, mobilizando jovens negros periféricos batizados no samba, no rap, no funk, num momento em que alguns deles cruzam enfim os portões das universidades, e eventualmente se conectam política e ideologicamente com pessoas brancas, estudantes ou artistas engajados na cultura popular e na luta antirracista. A reinvenção da roda atualmente em curso busca ressignificar espaços afro-brasileiros históricos fundados na **supremacia do tambor**.

Edison Carneiro assume o **lundu** e o **baiano** como ancestrais dos cocos. Nas suas formas atuais (isso em 1960), o antropólogo aponta três grandes divisões no grupo dos sambas de umbigada: **coco**, **samba** e **jongo**. Entre os sambas, inclui o tambor de crioula (MA) e o samba de lenço (SP); no grupo do jongo inclui o jongo (SP e RJ) e o caxambu (RJ); entre os cocos, lista o bambelô (RN), o mineiro pau (PE), o milindô (CE), o coco de roda (PE), o coco de parselhas, o coco de fileiras (AL), o coco solto (AL), o coco de pares (PE), o coco de visita (PE)¹² etc. Os cocos variam entre formas rurais e urbanas, com diferentes instrumentais, disposições dos dançantes e evoluções coreográficas - inclusive as mais salonescas como as de par enlaçado. Sem falar da diversidade de estruturas métricas e de rima. Pesquisadores distinguem entre cocos “coreográficos” e “repentistas”, entre cocos de divertimento (*brincadeira de*

chama) [call], another drum with a terrifying voice, piercing the air. The “*chama*” is the invitation telegram. Whoever hears it comes to the *coco* [...] The young girl leaps into the center of the circle, spins, and improvises some lyrics of astonishing lightness, greets the *coco* singers and players, adds some more lyrics, bumps her belly with a partner, and exits the circle [...] The “*zambê*,” an instrument that characterizes the dance, is extremely heavy, a log on which the musician mounts to beat the stretched leather [...] A samba of slaves perpetuated through all these servile freedoms... Which will not truly end until a fatal, but still distant, crimson flag comes.¹¹

With the red flag waving for some time on Brazilian soil, public attention is beginning to turn to rural and urban *quilombos* whose ancestral culture has been preserved – until now, thanks to the efforts and struggles of the communities themselves. Their music has now become valued by the State and is being registered as Intangible Heritage, with Safeguarding Plans. In this vein, and in parallel, a *quilombism*¹² grounded in *jongo*, *batuque*, and *samba* is spreading through major Brazilian cities, mobilizing young black people from the periphery baptized in samba, rap, and funk, at a moment when some of them are finally crossing through the gates of universities and eventually connecting politically and ideologically with white people, students, or artists engaged in popular culture and the anti-racist struggle. The reinvention of the circle currently underway seeks to re-signify historical Afro-Brazilian spaces founded on the **supremacy of the drum**.

Edison Carneiro regards **lundu** and **baiano** as ancestors of the *cocos*. In their current forms (in 1960), the anthropologist points out three major divisions within the group of *sambas de umbigada*: **coco**, **samba**, and **jongo**. Among the *sambas*, he includes *tambor de crioula* (MA) and *samba de lenço* (SP); in the *jongo* group, he includes *jongo* (SP and RJ) and *caxambu* (RJ); among the *cocos*, he lists *bambelô* (RN), *mineiro pau* (PE), *milindô* (CE), *coco de roda* (PE), *coco de parselhas*, *coco de filas* (AL), *coco solto* (AL), *coco de pares* (PE), and *coco de visita* (PE),¹³ etc. The

coco) e os que envolvem articulações religiosas, como os cocos ligados à jurema sagrada¹³ ou às festas do catolicismo popular. Sob o termo guarda-chuva, “coco” desponta como o subgrupo com maior variedade e área geográfica entre os sambas de umbigada listados por Edison Carneiro. O próprio Mário de Andrade chega a desconfiar que “o coco anda por aí dando nome pra muita coisa distinta”¹⁴.

Não obstante o empenho em ações de pesquisa e divulgação do cancionário popular, intelectuais do porte de Mário e Edison deixaram de lado um dado importante, até por não serem muito chegados no assunto: os instrumentos de acompanhamento, e em especial os de **percussão**, seus nomes e modos próprios. Suas funções na trama sonora geral e interconexões organológicas e simbólicas. E, sobretudo, o reconhecimento da **hierarquia alta** que os tambores tradicionalmente ocupam, tanto no continente africano quanto em culturas afro-diaspóricas - o oposto do que se verifica na esfera de influência europeia e suas extensões coloniais. Numa visão africana, esses instrumentos confeccionados com madeira, couro animal e elementos de fixação metálicos concentram uma somatória de forças vitais dos três reinos da Natureza¹⁵, e sobressaem como imprescindíveis elos de contato entre sociedades humanas e mundos espirituais. Por esse motivo, tambores costumam ser parte das *regalias* (símbolos de poder) dos chefes tradicionais na África.

Antes dos anos 50, quando começam a ser divulgados por aqui os primeiros estudos de etnomusicologia africana (A.M. Jones, Kwabena Nketia) era raro que pesquisadores de musicalidades populares brasileiras se voltassem para a documentação e transcrição de orquestras de percussão. Segundo o etnomusicólogo Carlos Sandroni, que Zâmbi o tenha, o pioneiro na transcrição de uma *grade* percussiva afro-brasileira foi o compositor, folclorista e etnomusicólogo Guerra-Peixe. Em 1955, ele publica “Os Maracatus de Recife”, contendo transcrições acuradas de diferentes toques e grupos de maracatu. Registros como esse, e outros a seguir, nos facultaram

cocos vary between rural and urban forms, with different instrumentations, dancer arrangements, and choreographic evolutions – including the more salon-like ones such as those with partners, not to mention the diversity of metric and rhyme structures. Researchers distinguish between “choreographic” and “improvised” *cocos*, between recreational *cocos* (*brincadeira de coco*) and those that involve religious articulations, such as *cocos* linked to the sacred *jurema*¹⁴ or to popular Catholic feasts. Under the umbrella term, “*coco*” stands out as the subgroup with the greatest variety and geographical area among the *sambas de umbigada* listed by Edison Carneiro. Mário de Andrade himself even comes to suspect that “*coco* is going around giving a name to many distinct things.”¹⁵

Despite their commitment to researching and disseminating popular songs, intellectuals of Mário and Edison’s stature overlooked an important detail, in part because they were not very keen on the subject: the accompanying instruments, especially those of **percussion**, their names and distinct modes, their roles in the overall sound fabric and their organological and symbolic interconnections, and, above all, the recognition of the **high position in the hierarchy** that drums traditionally occupy, both on the African continent and in Afro-diasporic cultures – the opposite of what is observed in the European sphere of influence and its colonial extensions. From an African perspective, these instruments, made of wood, animal hide, and metal fittings, concentrate the vital forces from the three kingdoms of Nature,¹⁶ and stand out as essential links between human societies and spiritual worlds. For this reason, drums are often part of the *regalia* (symbols of power) of traditional chiefs in Africa.

Before the 1950s, when the first studies of African ethnomusicology began to be disseminated here (A.M. Jones, Kwabena Nketia), it was rare for researchers of Brazilian popular musical traditions to focus on the documentation and transcription of percussion orchestras. According to the ethnomusicologist Carlos Sandroni,

visualizar e estudar a relação entre os padrões rítmicos dos instrumentos de percussão nas orquestras afro-brasileiras. Isso permitiu perceber atitudes rítmicas frequentes como os *time-lines*, os *ritmos cruzados* e os acentos *contramétricos*, ou ainda os padrões rítmicos *assimétricos*... Acontece que esses procedimentos dos **tambores**, batizados pelos etnomusicólogos africanistas com nomes complicados, ecoam África tão fortemente quanto a **umbigada** notada por Carneiro.

Instrumentos e seus toques

No instrumental percussivo dos diferentes grupos de coco, percebemos, com Mário de Andrade, a onipresença do **ganzá**. Para além da competência poética, ele ficara impressionado com a maneira firme porém fantasiosa como Chico Antônio tocava o instrumento - único acompanhante na modalidade de *embolada* cultivada pelo coqueiro.

Sobre a etimologia de *ganzá* a questão é intrigante. Na diáspora afro-brasileira, o termo para o chocalho horizontal parece que esteve associado, por derivação, ao banto *canjá* ou *canzá*, que nomeia os **reco-recos** diaspóricos. Em Angola, *dikanza*. Sem dúvida, por analogia à função que os raspadores desempenham, de fornecer uma linha de pulsação contínua na *performance* musical. **Pancada do ganzá** ou **compasso unário**, termos intuídos por Mário nos anos 30, viraram conceito-chave na Etnomusicologia atual: a noção de *pulso básico* ou *pulso elementar*.

Um chocalho antepassado já em desuso no coco de Alagoas vem sendo recuperado pela divulgação de suas técnicas de construção em oficinas: a *bizunga*, *malinha* ou *peneira de pagode*. Feita de um cesto com sementes, munido de alça e com fundo de cabaça, ela é enganchada nos polegares e golpeada com os dedos das duas mãos. Pelo formato e padrão de execução, a *bizunga* parece fazer parte de uma linhagem de sacudidores da África Central como a *cassaca* de Angola, que tem como descendentes brasileiros o *guaiá* mineiro e a *ingóia* sudestina. Segundo a pesquisadora Telma César, a *bizunga* teria precedido o uso do *ganzá* e do pandeiro nas rodas de coco ala-

may *Zambi bless him, the pioneer in transcribing an Afro-Brazilian percussion framework was the composer, folklorist, and ethnomusicologist Guerra-Peixe. In 1955, he published Os Maracatus de Recife [The Maracatus of Recife], containing accurate transcriptions of different maracatu drum patterns and groups. Such records, and others that followed, made it possible for us to visualize and study the relations among the rhythmic patterns of percussion instruments in Afro-Brazilian orchestras. This allowed us to perceive frequent rhythmic attitudes such as time-lines, cross-rhythms, and counter-metric accents, or even asymmetrical rhythmic patterns... It happens that these drum procedures, christened by Africanist ethnomusicologists with complicated names, echo Africa as strongly as the umbigada noted by Carneiro.*

Instruments and Their Drum Patterns

In the percussive instrumentarium of the different coco groups, we perceive, with Mário de Andrade, the omnipresence of the ganzá. Beyond the poetic competence, he was impressed by the firm yet fanciful way in which Chico Antônio played the instrument – the sole accompaniment in the embolada style cultivated by the coco singer.

About the etymology of ganzá [Brazilian rattle], the question is intriguing. In the Afro-Brazilian diaspora, the term for the horizontal rattle seems to have been associated, by derivation, with the Bantu word canjá or canzá, which names the diasporic reco-recos. In Angola, it is called dikanza, undoubtedly by analogy to the function that scrapers perform, of providing a continuous pulse line in musical performance. The ganzá stroke or unary meter, terms intuited by Mário in the 1930s, have become a key concept in current Ethnomusicology: the notion of basic pulse or elementary pulse.

An ancestral rattle, now in disuse in the coco from Alagoas, has been revived through the dissemination of its construction techniques in workshops: the bizunga, malinha, or peneira de pagode. Made from a basket with seeds, fitted

goanas. Sua presença no instrumental reforça a ideia de elo etnocultural entre tradições geograficamente dispersas como os cocos, o *candombe* e o *jongo*. Em conjunto com tambores de tronco escavado e couro pregado, e tambores de fricção como *puíta*, relatada em cocos antigos, esses *chocalhos* integram uma herança organológica propriamente bantu na tradição do coco.

Em 1993, conheci em Alagoas uma coqueira de fama: Mestra Hilda Maria da Silva, mulher preta retinta cultora do coco de *trupé*. Quer dizer, de *tropel*, o coco alagoano *sapateado*, batido no chão de tábua dos arraiais semiurbanos ou na *amassera* do barro em mutirões de tapagem de casas de pau-a-pique nas roças. Um parente, no aspecto coreográfico, dos *fangangos* caiçaras do Sul. Mestra Hilda se acompanhava de um *ganzá*, que só era acionado nos momentos em que ela cantava a *embolada*, quando a textura musical avançava para um adensamento com a entrada em cena do *trupé* (*sapateio*) coletivo dos dançantes.

Interações instrumentais

A *pancada* do *ganzá* fornece a menor unidade de tempo na trama musical dos cocos. Produzida por um movimento que **vai** (1 pulso) e **vem** (1 pulso). Uma frase completa do coco corresponde a 8 *pancadas* do *ganzá*, que podemos representar por 8 “xis”, pulsos ou batidas regulares: xxxxxxxx Essa rede de *pancadinhas* serve de medida pras outras levadas instrumentais nas orquestras de coco. Cada instrumento de couro só vai ser percutido em **determinados** pulsos, criando assim um **padrão rítmico**. Para representar os pulsos não-percutidos (silêncios), usaremos o “ponto” (•).

De cima para baixo, a *cassaca* angolana, o *guaiá* de *candombe* de Minas Gerais e a *bizunga* de Alagoas. Fotos de Telma César e Paulo Dias e desenho de João Redinha, do livro “Instrumentos Musicais de Angola”, de José Redinha. Coimbra, Instituto de Antropologia, 1984.

From top to bottom, the Angolan *cassaca*, the Minas Gerais *candombe's guaiá*, and the Alagoan *bizunga*. Photos by Telma César and Paulo Dias and drawing by João Redinha, from the book *Instrumentos Musicais de Angola* [Musical Instruments of Angola], by José Redinha. Coimbra, Instituto de Antropologia, 1984.



A mestra alagoana Virgínia de Moraes¹⁶, que teve a honra de conhecer aos seus 87 anos, usava pra se acompanhar o bom e velho pandeiro. Com a intenção de que todos a seguissem, a mestra percutia em seu instrumento uma batida que resume o “esqueleto” rítmico do coco:

X.. X.. X. (1 som e 2 silêncios + 1 som e 2 silêncios + 1 som e 1 silêncio)

Ritmos como esse, bem conhecidos de todos, servem pra orientar o entrosamento dos músicos e dançarinos durante a *performance*. Os par-

P. 34: Mestra Hilda Maria da Silva grava coco acompanhando-se do ganzá. Chã Preta de Bebedouro, Maceió-AL, 1996. Acervo Cachuera!.

P. 35: Mestra Virgínia de Moraes grava coco, tocando o pandeiro à maneira antiga, na vertical. Rio Novo, Maceió-AL, 1996. Acervo Cachuera!.

P. 34: Mestra Hilda Maria da Silva records *coco* while being accompanied by the *ganzá*. Chã Preta de Bebedouro, Maceió-AL, 1996. Cachuera! Collection.

P. 35: Mestra Virgínia de Moraes records *coco*, playing the *pandeiro* in the old-fashioned way, vertically. Rio Novo, Maceió-AL, 1996.

with a handle and a gourd bottom, it is hooked onto the thumbs and struck with the fingers of both hands. Based on its shape and playing pattern, the *bizunga* appears to belong to a lineage of shakers from Central Africa, such as the *cassaca* from Angola, whose Brazilian descendants include the *guaiá* from Minas Gerais and the *ingóia* from the Southeast. According to the researcher Telma César, the *bizunga* would have preceded the use of the *ganzá* and the *pandeiro* [Brazilian tambourine] in Alagoan *coco* circles. Its presence in the instrumentarium reinforces the idea of an ethnocultural link between geographically dispersed traditions such as the *cocos*, *candombe*, and *jongo*. Along with hollowed-out log drums with nailed skins, and friction drums such as the *puíta*, which is reported in early *cocos*, these rattles form part of a distinctly Bantu organological heritage within the *coco* tradition.

In 1993, I met a renowned *coco* singer in Alagoas: Mestra Hilda Maria da Silva, a dark-skinned black woman who practiced the *trupé* style of *coco*, that is, the Alagoan *coco* characterized by stomping on the wooden floors of



participantes costumam batê-lo na palma da mão ou em idiofones (agogô, corpo dos tambores, garrafas, latas). São identificados como *claves* na música popular, e *time-lines* em Etnomusicologia.

No toque da mestra Virgínia, esse padrão condutor do coco se estrutura como soma de 3+3+2 pulsos básicos. Por ser uma sucessão de agrupamentos ímpares e pares de pulsos, ele é *assimétrico*, ou seja, não-divisível em metades iguais. Por força de costume centenário disseminado no Brasil pela música europeia, operamos o milagre de enquadrar o ritmo assimétrico africano (3+3+2 pulsos) no compasso europeu de 2 tempos (binário, 4+4 pulsos)! Por isso o 332, e outros de mesmo tipo, apresentam notas “fora do *beat*” ou “contramétricas”, representadas abaixo em vermelho. Ou, ainda, “no contratempo”, “no contrapé”, “sincopado”... A percepção do conflito básico existente entre a herança africana do *assimétrico aditivo*, que soma tempos pequenos (pulsos), e o compasso europeu que divide tempos grandes (*beats*) facilita a compreensão de figuras rítmicas velhas conhecidas dos brasileiros, as **síncopas**.

semi-urban settlements or on the packed mud during the communal building of wattle-and-daub houses in rural areas. In choreographic terms, it is akin to the *caçara* fandangos of the Brazilian South. Mestra Hilda was accompanied by a *ganzá*, which was only sounded at the moments in which she sang the *embolada*, when the musical texture proceeded to thicken with the entry of the collective *trupé* (stomp) of the dancers.

Instrumental Interactions

The *ganzá* stroke provides the smallest unit of time in the musical fabric of the *cocos*, produced by a movement that **comes** (1 pulse) and **goes** (1 pulse). A complete *coco* phrase corresponds to 8 strokes of the *ganzá*, which we can represent by 8 “x’s,” pulses or regular beats: xxxxxxxx. This network of small strokes serves as a measure for the other instrumental grooves in *coco* orchestras. Each leather instrument will only be struck on **certain** pulses, thus creating a **rhythmic pattern**. To represent the unstruck pulses (silences), we will use the “dot” (.).

Padrão do coco **x..x|..x.**
 Tempos ou *beats* **x ...|x...**

Se há algo de emblemático em meio à diversidade formal dos cocos, é esse ritmo de **três pancadas** com estrutura 3+3+2 pulsos. Ele também se manifesta na disposição 3+2+3, ou ainda 3+5 (este com **duas pancadas**). Normalmente é realizado em tambores com afinação mais aguda. Os couros mais graves costumam reforçar as duas primeiras notas do padrão.

Ao percorrermos o Brasil visitando suas culturas musicais, volta e meia topamos com o 332: nos cocos nordestinos, no baiano das bandas de pífano e dos caboclinhos, no forró e no xaxado, no congo de ouro dos candomblés angola, nas guardas de congo de MG, nos maracatus e nos cavalos-marinhos de PE, no samba de bumbo e no batuque de umbigada de SP, e por aí vai. Segundo o etnomusicólogo Gerhard Kubik, o *time-line* 332 é onipresente na África, especialmente entre povos de línguas bantu (África Central e África Meridional), e igualmente no Oriente Médio, na Ásia e na música afro-diaspórica¹⁷.

No conjunto instrumental do coco prevalece um padrão de relação entre tambores graves e agudos que também carrega DNA africano. Normalmente os tambores mais **graves** cumprem o papel de **solistas**. Tocá-los exige uma mestria maior, com execução de ritmos e timbres mais variados e tendendo à improvisação. É o caso do zabumba ou bumbo, com seus solos ágeis. No coco de zambê do RN, o conjunto instrumental inclui tambores de tronco escavado afinados a fogo e percutidos com as mãos, de modelo construtivo banto. Pilotado por Mestre Geraldo, o pesado *zambê* é o brincalhão do grupo de Tibau do Sul. Seu nome pode provir de *nzambi*, divindade suprema de povos bantu, talvez pelo seu *status* elevado. É diante desse titã, pendurado à cintura do mestre, que acontecem as performances virtuosas dos dançantes. O agudo *chama* repercute um curto motivo de acompanhamento no contratempo, enquanto a pulsação básica vem... da percussão de uma lata de tinta com duas baquetas!

The Alagoan Mestra Virgínia de Moraes¹⁷, whom I had the honor of meeting when she was 87 years old, used the good old *pandeiro* to accompany her. Intending for everyone to follow her, the master would strike a beat on her instrument that summarizes the rhythmic “skeleton” of *coco*:

x.. x.. x. (1 sound and 2 silences + 1 sound and 2 silences + 1 sound and 1 silence)

Rhythms such as this one, well-known to everyone, serve to guide the interaction between musicians and dancers during the performance. The participants usually beat it on the palm of their hand or on idiophones (*agogô*, drum shells, bottles, cans). They are identified as *claves* in popular music, and *time-lines* in Ethnomusicology.

In Mestra Virginia’s playing, this guide pattern in *coco* is structured as a sum of 3+3+2 basic pulses. Since it is a succession of odd and even groupings of pulses, it is *asymmetrical*, that is, not divisible into equal halves. Due to a centuries-old custom disseminated in Brazil by European music, we have performed the miracle of fitting the asymmetrical African rhythm (3+3+2 pulses) into the European 2-beat meter (binary, 4+4 pulses)! That is why the 332, and others of the same type, present “off-beat” or “counter-metric” notes, represented below in red. Or even “on the up-beat,” “off-step,” “syncopated”... The perception of the basic conflict existing between the African heritage of the asymmetric *additive*, which adds small time-units (pulses), and the European meter, which divides large time-units (beats), facilitates the understanding of rhythmic figures well known to Brazilians: **syncopations**.

Coco pattern **x..x|..x.**
 Beats **x ...|x...**

If there is something emblematic in the midst of the formal diversity of the *cocos*, it is this **three-stroke** pattern with a 3+3+2 pulse structure. It is also manifested in the 3+2+3 arrangement, or even 3+5 (this one with **two strokes**). It is normally performed on drums with a higher

A escassez de matéria-prima para a luteria artesanal, aliada à multiplicação de fábricas de instrumentos *standard*, vem orientando o coco para um padrão instrumental semelhante ao do forró: preferem-se os tambores de duas peles tocados com maçaneta e bacalhau, ou com duas baquetas. Acrescente-se a isso *pandeiro*, *atabaques*, *ilus* e *congás*. Os instrumentos artesanais afinados por cordas cedem lugar aos de tarraxas, que já dominam o mercado. No entanto, a correlação entre graves e agudos permanece: o bumba reina soberano como grande solista da orquestra, marcando coreografias, propondo acentuações inusitadas; os tambores mais agudos, caixas ou taróis, atuam na função mais repetitiva de *tambor de suporte*, por vezes em diálogo com os padrões do zabumba. Esse modelo de interação, segundo Kubik, é marcante na maioria dos conjuntos instrumentais africanos, e igualmente nas culturas musicais afro-diaspóricas.

Zambê e chama afinam na fogueira. Grupo de Mestre Geraldo, Tibau do Sul, RN. Acervo Cachuera!

Zambê and chama being tuned at the bonfire. Mestre Geraldo Group, Tibau do Sul, RN. Cachuera! Collection.

pitch. The lower-pitched drumheads usually reinforce the first two notes of the pattern.

As we travel throughout Brazil visiting its musical cultures, every now and then we come across the 332: in the *cocos* of the Northeast, in the *baiano* of *pífano* bands and *caboclinhos*, in *forró* and *xaxado*, in the *congo de ouro* of Angola Candomblé, in the *guardas de congo* of Minas Gerais, in the *maracatus* and the *cavalos-marinhos* of Pernambuco, in the *samba de bumbo* and the *batuque de umbigada* of São Paulo, and so on. According to the ethnomusicologist Gerhard Kubik, the 332 timeline is omnipresent in Africa, especially among Bantu-speaking peoples (Central and Southern Africa), and likewise in the Middle East, in Asia, and in Afro-diasporic music.¹⁸

In *coco* instrumental ensembles, a relationship pattern between lower and higher-pitched drums prevails, which also bears African DNA. Normally, the **lower-pitched** drums play the role of **soloists**. Playing them requires greater mastery, with the execution of more varied rhythms and timbres, tending towards



Quanto a uma possível origem, os tambores de duas peles poderiam ter-se desenvolvido a partir de bumbos e caixas de guerra da música ibérico-portuguesa, presentes desde a Colônia em desfiles militares e carnavais, reinterpretados e reinterpretando bimumbranófonos centro-africanos, cujo modelo construtivo foi carregado nas mentes dos mestres da música que atravessaram a Calunga Grande.

O coco-música-antiga e a percussão no Anima

Temos procurado, no *Grupo Anima*, integrar a música antiga europeia e a música não me-

P. 38: Orquestra do coco de zambê: da esq. para a dir., chama, zambê e lata. Ao zambê, Mestre Geraldo, de Tibau do Sul, RN. Acervo Cachuera! P.39: Zabumba e Caixa artesanais. Encontro de Cocos do Nordeste. Foto de André Bueno. Acervo Maria Ignês Ayala.

P. 38: *Zambê* and *chama* being tuned at the bonfire. Mestre Geraldo Group, Tibau do Sul, RN. Cachuera! Collection. P. 39: Handcrafted Zabumba and Snare Drum. Gathering of Cocos from the Brazilian Northeast. Photo by André Bueno. Maria Ignês Ayala Collection.

improvisation. This is the case with the *zabumba* or *bumbo* [bass drum], with its agile solos. In the *coco de zambê* of Rio Grande do Norte, the instrumental ensemble includes hollowed-out log drums tuned by fire and struck with the hands, of a Bantu construction model. Piloted by Mestre Geraldo, the heavy *zambê* is the playful one in the group from Tibau do Sul. Its name may come from *nzambi*, the supreme deity of Bantu peoples, perhaps due to its elevated status. It is before this titan, hanging from the master's waist, that the virtuoso performances of the dancers take place. The high-pitched *chama* strikes a short accompanying motif on the upbeat, while the basic pulse comes... from the percussion of a paint can with two drumsticks!

The scarcity of raw materials for handcrafted instrument making, coupled with the multiplication of factories for standard instruments, has been guiding *coco* towards an instrumental pattern similar to that of *forró*: double-headed drums played with a *maçaneta* [padded drumstick] and *bacalhau* [thin drumstick], or with two



nos antiga da tradição oral brasileira. Isso implica num posicionamento contra-hegemônico confrontando as costumeiras ideologias de branqueamento do setor, sobretudo no que tange o *copyright* de estruturas presentes na música brasileira. Por exemplo, o engano de pensar a polifonia como algo “europeu” em essência, desconsiderando o enorme desenvolvimento que essa prática teve em culturas musicais da África Central e sua difusão no Brasil por povos deportados pelo tráfico Atlântico. Aprendemos com nosso alabê-residente que a música é de natureza espiritual e ancestral, e se coloca a serviço de algo diferente dela mesma. No processo tivemos de revisitar velhos conceitos, buscando ativamente uma construção que levasse em conta a contaminação epistêmica recíproca, num zigzague entre dimensões musicológicas e simbólicas, artísticas e rituais. Na minha experiência pessoal, o contato contínuo com mestres de culturas populares e tradicionais, suas comunidades, celebrações e maneiras de *performance* abriram as portas para um novo aprendizado da música em bases coletivas.



drumsticks, are preferred. Add to this a *pandeiro*, *atabaques*, *ilus*, and congas. Handcrafted instruments tuned with strings are giving way to those with tuning screws, which already dominate the market. Nonetheless, the correlation between low-pitches and high-pitches remains: the *bumba* [bass drum] reigns supreme as the orchestra's great soloist, marking choreographies and proposing unusual accents; the higher-pitched drums, snare drums or *taróis*, play the more repetitive role of a *support drum*, sometimes in dialogue with the *zabumba* patterns. This model of interaction, according to Kubik, is characteristic of most African instrumental ensembles, and likewise in Afro-diasporic musical cultures.

As for a possible origin, double-headed drums could have developed from the *bumbos* and *caixas de guerra* [“war-snares”] of Iberian-Portuguese music, present since the colonial period in military parades and carnivals, reinterpreted and reinterpreting Central African double membranophones, whose construction model was carried in the minds of the musical masters who crossed the *Calunga Grande* [Great Sea].

Coco as Early Music and Percussion in Anima

In *Grupo Anima*, we have sought to integrate early European music with the not less early music of the Brazilian oral tradition. This implies a counter-hegemonic stance, confronting the usual ideologies of whitewashing in the sector, especially concerning the copyright of structures present in Brazilian music: for example, the misconception of thinking of polyphony as something “European” in essence, disregarding the enormous development that this practice underwent in the musical cultures of Central Africa and its diffusion in Brazil by peoples deported through the Atlantic slave trade. We learned from our resident *alabê* that music is spiritual and ancestral in nature, and places itself at the service of something other than itself. In the process, we had to revisit old concepts, actively seeking a construction that took into account the reciprocal epistemic contamination, in a zigzag between

No *Pancada*, busquei uma reinvenção rítmica e timbrística dos cocos “históricos” anotados por Mário (1928-29) a partir da valorização de modelos instrumentais de modalidades do coco com as quais tive contato, cuidando para conformá-los aos arranjos propostos. Reinvenção, porque nenhuma transcrição dos tambores foi sequer tentada nos documentos que utilizamos. Os cocos anotados por Mário de Andrade tangenciam tramas sonoras da cultura oral relacionadas ao grupo social abrangente dos seus cultores: as religiões afro-brasileiras, danças de terreiro, brincadeiras de boi, velhos romances, aboios, vaquejadas, desafios ao repente... Ecoando a herança múltipla de povos originários brasileiros, de Áfricas antigas, da Rainha Nzinga, do Quilombo de Palmares e suas batalhas libertárias... Esse foi o jeito que encontramos de abrir esses cocos de prazer e de revolta, de festa e de fé - com muito cuidado para não espedaçar!

Costuras rítmicas

Há um preceito básico que o *Anima* vem seguindo ao longo dos quatro últimos trabalhos: a inserção dos instrumentos de percussão na textura melódico-harmônica. Ou seja, atabaques, caixas, pandeiros e pandeirões são devidamente afinados em reforço aos centros tonais de cada peça.

No plano rítmico, os arranjos de percussão se organizaram em torno de um padrão recorrente do coco, que aqui chamei de base, nas versões de três pancadas (3+3+2, 3+2+3 pulsos) e de duas pancadas (3+5 pulsos). Os enlacs estéticos (e históricos...) das bases do coco com outros ritmos da tradição oral brasileira e da música antiga europeia se revestiram de particular interesse nesse processo.

Foco principal do trabalho anterior, as cantigas de orixá também marcam presença neste *Pancada Desvairada*. Duas peças grafadas por Camargo Guarnieri e vocalizadas por Leandro Perez são a matéria-prima dos arranjos. A escolha dos ritmos apropriados dependeu do conhecimento que Bábá Leandro tem da tradição musical do candomblé, onde cada cantiga requer

musicological and symbolic, artistic, and ritual dimensions. In my personal experience, continuous contact with masters of popular and traditional cultures, their communities, celebrations, and performance styles opened the doors to new learning about music on collective bases.

In *Pancada*, I sought a rhythmic and timbral reinvention of the “historical” *cocos* collected by Mário (1928-29) based on the appreciation of instrumental models in *coco* styles with which I had contact, taking care to conform them to the proposed arrangements. It was a reinvention because no transcription of the drums was even attempted in the documents that we used. The *cocos* recorded by Mário de Andrade touch upon sonic textures of oral culture related to the broad social group of their practitioners: Afro-Brazilian religions, *terreiro* dances, *bumba-meu-boi* festivals, old romances, *aboios*, *vaquejadas*, *repente* duels... Echoing the multiple heritage of Brazilian indigenous peoples, of ancient Africas, of Queen Nzinga, of the Palmares Quilombo and its liberation battles... This was the way that we found to open these *cocos* of pleasure and revolt, of celebration and faith - with great care not to shatter them!

Rhythmic Stitching

There is a basic principle that *Anima* has been following throughout its last four works: the inclusion of percussion instruments into the melodic-harmonic texture. That is, *atabaques*, *snare drums*, *pandeiros*, and *pandeirões* are properly tuned to reinforce the tonal centers of each piece.

On the rhythmic plane, the percussion arrangements were organized around a recurring *coco* pattern, which I have here called basic rhythm, in three-stroke (3+3+2, 3+2+3 pulses) and two-stroke versions (3+5 pulses). The aesthetic (and historical...) ties between the basic *coco* rhythm and other rhythms from the Brazilian oral tradition and from early European music took on particular interest in this process.

The main focus of the previous work, *orixá* songs also make an appearance in this *Pancada Desvairada*. Two pieces written by Camargo Guarnieri and sung by Leandro Perez are the raw ma-

um toque específico. A percussão segue a estrutura tradicional candomblecista, tendo o tambor mais grave, o *hun*, como solista marcando os movimentos de **dança** associados aos *itans* (histórias sagradas) dos orixás evocados, enquanto os tambores médio e agudo *humpi* e *lé* fornecem o padrão de suporte. Ao conjunto associa-se a linha condutora do *gã*. Nos arranjos do *Anima*, as versões grafadas em pauta são antecedidas ou sucedidas por performances candomblecistas da tradição oral, que adotam a forma de responso entre solista e coro *de resposta*.

Na peça de abertura, **Exú Ana**, o toque é o tradicional *ijexá*, emblema rítmico dessa nação do candomblé popularizado pelos afoxés baianos. Nas cantigas **Airá da Kem Ké Xorô / Fírí ínón**, a base rítmica é o *vassi* de doze pulsos **x.x.xx.x.x.x**, utilizada nos toques *mojuba* e *firimã*. O *vassi* também é um padrão rítmico assimétrico, formado pela sequência de grupos de dois e três pulsos 2+3+2+2+3. Por causa da sua grande difusão na África e suas diásporas, foi chamado de “padrão oeste-africano”. A complexidade estrutural desse padrão nos abriu a opção de múltiplos contrastes nos arranjos, como as superposições com a base do coco e com os ritmos ternários da música antiga europeia.

No **Baiano de Despedida**, última peça do CD, a base 3 2 3 do coco dialoga com o toque *daró* privativo de Iansã, ambos com clave idêntico. Na **Embolada de Pernambuco (Sábado de Tarde)**, quem conversa com bastante intimidade com o coco é o *congo de ouro*, toque do candomblé angola. Analogias de estruturas básicas do ritmo manifestadas entre toques religiosos e baques considerados “profanos”, no universo musical afro-brasileiro, podem ser reveladoras do plano dos atores sociais, se levarmos em conta o dito popular: “quem toca pro **samba** toca pro **santo**”.

Outra linha de força é a rítmica associada ao texto poético dos cocos, que emana fortemente das transcrições de Mário. Por exemplo, o **Desafio em Martelo Agalopado** é um decassílabo que vertemos para uma métrica de **onze** pulsos básicos: os **dez** pés do verso mais **um**

terial for the arrangements. The choice of appropriate rhythms depended on the knowledge that Bábá Leandro has of the Candomblé musical tradition, in which each song requires a specific drum pattern. The percussion follows the traditional Candomblé structure, having the lowest-pitched drum, the *hun*, as the soloist marking the **dance** movements associated with the *itans* (sacred stories) of the evoked *orixás*, while the medium and high-pitched drums, *humpi* and *lé*, provide the supporting pattern. The ensemble is accompanied by the timeline of the *gã*. In *Anima*'s arrangements, the written versions are preceded or followed by Candomblé performances from the oral tradition, which adopt the form of a call-and-response between the soloist and *responding* chorus.

In the opening piece, **Exú Ana**, the drum pattern is the traditional *ijexá*, a rhythmic emblem of this Candomblé nation popularized by the Bahian *afoxés*. In the songs **Airá da Kem Ké Xorô / Fírí ínón**, the basic rhythm is the twelve-pulse *vassi* **x.x.xx.x.x.x**, used in the *mojuba* and *firimã* drum patterns. The *vassi* is also an asymmetrical rhythmic pattern, formed by the sequence of groups of two and three pulses 2+3+2+2+3. Because of its great diffusion in Africa and its diasporas, it was called the “West African pattern.” The structural complexity of this pattern opened up the option of multiple contrasts in the arrangements, such as overlays with the basic *coco* rhythm and with the ternary rhythms of early European music.

In **Baiano de Despedida**, the final piece of the CD, the basic 3-2-3 *coco* rhythm dialogues with the private *daró* drum pattern of Iansã, both with an identical clave. In **Embolada de Pernambuco (Sábado de Tarde)**, the *congo de ouro*, an Angola Candomblé drum pattern, converses very intimately with the *coco*. Analogies of basic structures of rhythm manifested between religious drum patterns and beats considered “profane” in the Afro-Brazilian musical universe can be revealing of the plane of social actors, if we take into account the popular Brazilian saying: “whoever plays for **samba** plays for the **saint**.”

para a respiração do embolador. No acompanhamento de pandeiro, destaco as sequências de pares e ímpares na organização interna do ritmo, numa perspectiva *aditiva*: **somam-se** as partes menores para compor o *groove*, ao invés de pensá-las como **divisões** de um *beat*. Outro coco onde impera o virtuosismo silábico é a **Embolada de Pernambuco (Sábado de Tarde)**. Aqui o foco principal foi na passagem fluida da fala para o canto e vice-versa - do *repente* para o *rap*. Com o trio de caixas artesanais, sugeri um debate entre o *baiano* da banda de pífanos e pancadas próximas do *rap* e do *funk*. O *gran finale* de **congo de ouro** nos atabaques aponta para a estreita relação rítmica entre os dois padrões, ao mesmo tempo que, novamente, chama atenção para a interpenetração entre “sacro” e “profano” nas culturas musicais banto-brasileiras: o **congo** e o **funk** têm o mesmo **clave**.

Um terceiro eixo na elaboração das linhas percussivas foi a dimensão corporal dos cocos. Há modalidades que transpiram ginga. As quebras de corpo dos dançantes seguem os acentos dos tambores graves. Nesse grupo eu coloco **A Pisada é Essa**, responso curto entre um cantor e seu coro, bem característico do ancestral **zambê**. Os contracantos da rabeca propostos por Fiaminghi reforçaram a opção por esse coco potiguar feito na praia, perto de uma fogueira, com tambores de tronco escavado e danças individuais acrobáticas. A peça **Êh, Bombo, chora** traz à tona o universo das brincadeiras de boi. A rítmica das sílabas “meu boi” sugeriu naturalmente um motivo bem próprio dos bois de zabumba maranhenses, resultante da interação entre os bumbas: **x.. xx x..**, a velha conhecida nossa 3 2 3. Esse motivo também aparece no toque dos *pandeiricos*, tambores de moldura agudos cujos padrões se encaixam em complementaridade (*interlocking*). A abertura da peça **Desafio do Azulão** traz uma experiência de superposição de padrões com diferentes medidas (*polimetria*): na caixa, o coco de duas pancadas, em **8** pulsos, e no agogô de sapucaia, o toque *corrido* da congada de Ilhabela, em **12** pulsos – dois padrões emblemáticos nas músicas afro-brasileiras¹⁸. O reencontro dos

Another driving force is the rhythmic pattern associated with the poetic text of the *cocos*, which strongly emanates from Mário’s transcriptions. For example, **Desafio em Martelo Agalopado** is a decasyllabic verse that we have translated into a meter of **eleven** basic pulses: the **ten** feet of the verse plus **one** for the *embolador* to breathe. In the *pandeiro* accompaniment, I highlight the sequences of even and odd numbers in the internal organization of the rhythm, from an *additive* perspective: the smaller parts **are added** to compose the groove, instead of thinking of them as **divisions** of a beat. Another *coco* in which syllabic virtuosity reigns supreme is **Embolada de Pernambuco (Sábado de Tarde)**. Here the main focus was on the fluid passage from speech to song and vice versa – from *repente* to *rap*. With the trio of handcrafted snare drums, I suggested a debate between the *baiano* of pífanos bands and strokes close to *rap* and *funk*. The grand finale of *congo de ouro* on the drums points to the close rhythmic relation between the two patterns while simultaneously drawing attention, once again, to the interpenetration between “sacred” and “profane” in Bantu-Brazilian musical cultures: **congo** and **funk** have the same **clave**.

A third pillar in the development of the percussive lines was the corporeal dimension of the *cocos*. There are styles that exude *ginga* [swing]. The body movements of the dancers follow the accents of the low-pitched drums. In this group I place **A Pisada é Essa**, a short call-and-response between a singer and the chorus, very characteristic of the ancestral **zambê**. The counter-melodies of the *rabeca* [Brazilian fiddle] proposed by Fiaminghi reinforced the option for this *coco* from Rio Grande do Norte composed on the beach, close to a bonfire, with hollowed-out log drums and acrobatic individual dances. The piece **Êh, Bombo, chora** brings to the fore the universe of *bumba-meu-boi*. The rhythmic pattern of the syllables “meu boi” naturally suggested a motif very distinctive of the *bois de zabumba* of Maranhão, resulting from the interaction between the *bumbas*: **x.. xx x..**, our familiar 3 2 3. This motif also appears in the playing of the

dois ciclos se dá a cada três frases do coco e duas frases da marimba. Botando a equação na ponta do lápis, $3 \times 8 = 2 \times 12 = 24$ pulsos.

Outro critério no uso da percussão foi a valorização de instrumentos cuja presença nos conjuntos banto-brasileiros é ou foi icônica. Na família dos chocalhos, destaco a *bizunga*, do coco alagoano, feita com cesto de vime, que por não termos à mão foi substituída pela sua correlata africana, a *banza* de São Tomé e Príncipe (em **A Pisada é Essa**); o *patangome* dos *moçambiques* mineiros, utilizado na parte final do **Romance da Bela Infanta**, próprio para os ritmos ternários; e o *caracaxá* dos caboclinhos, par de chocalhos metálicos que levanta a bola na **Embolada de Pernambuco (Sábado de Tarde)**.

A predileção especial pelos pandeiros e pandeirões neste álbum foi orientada para salientar a historicidade mourisco-ibérica do coco, a julgar pela importância que assumem os tambores de moldura nos conjuntos de hoje em dia. A versão com platinelas parece provir do *pandair* e do *riq* árabes, enquanto nos bumba-bois, sambas e outras brincadeiras, mantiveram-se as versões sem platinelas, talvez descendentes do *bendir* mourou. Em diferentes peças salientei a versatilidade dos pandeiros e pandeirões brasileiros, tangendo-os à maneira árabe, ibero-americana, renascentista ou medieval, como em **Ai meu balão, Belina / Con amores, Ghaetta e Andorinha**.

Se o resultado foi bom, cabe a vocês dizer.

pandeiricos, high-pitched framed drums whose patterns are interlocking. The opening of the piece **Desafio do Azulão** presents an experience of overlaying patterns with different measures (polymetry): on the snare drum, the two-stroke *coco*, in **8** pulses, and on the *agogô de sapucaia*, the *continuous* drum pattern of the *congada de Ilhabela*, in **12** pulses – two emblematic patterns in Afro-Brazilian musics.¹⁹ The two cycles meet again every three phrases in *coco* and two phrases in *marimba*. Summing up the equation, $3 \times 8 = 2 \times 12 = 24$ pulses.

Another criterion in the use of percussion was the appreciation of instruments whose presence in Bantu-Brazilian ensembles is or was iconic. In the rattle family, I highlight the *bizunga*, from Alagoan *coco*, made with a wicker basket, which, since we had none at hand, was replaced by its African counterpart, the *banza* from São Tomé and Príncipe (in **A Pisada é Essa**); the *patangome* from the *moçambiques* of Minas Gerais, used in the final part of **Romance da Bela Infanta**, which is suitable for ternary rhythms; and the *caracaxá* from the *caboclinhos*, a pair of metallic rattles that define the groove in **Embolada de Pernambuco (Sábado de Tarde)**.

The special predilection for *pandeiros* and *pandeirões* in this album was aimed at highlighting the Moorish-Iberian historicity of *coco*, judging by the importance that framed drums assume in today’s ensembles. The version with jingles seems to originate from the Arabic *pandair* and *riq*, while in *bumba-bois*, *sambas*, and other forms, the versions without jingles were maintained, perhaps descendants of the Moorish *bendir*. In different pieces, I highlighted the versatility of Brazilian *pandeiros* and *pandeirões*, playing them in Arabic, Ibero-American, Renaissance, or medieval styles, as in **Ai meu balão, Belina / Con amores, Ghaetta, and Andorinha**.

If the result was good, you can decide.

1. VILELA, Aloísio. O coco de Alagoas. Maceió, Museu Théo Brandão, p. 18.
2. O termo oralitura, criado pela poeta, ensaísta e dramaturga Leda Maria Martins, refere-se aos processos de produção e veiculação de conhecimento nas culturas da oralidade, centrados na *performance* corporal como lugar da memória.
3. *Ingoma, engome, angoma*, (do bantu *ngoma*), são termos designando o **tambor** em rodas bantu-brasileiras, sentido expandido para “festa com tambores” ou “comunidade que celebra com tambores”.
4. Para um estudo comparativo entre os espaços coletivos da palavra no Sudeste brasileiro e em Angola, ver DIAS, Paulo. O lugar da fala: conversas entre o jongo brasileiro e o ondjango angolano. In São Paulo, Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, 2014. nº 59. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p329-368>.
5. AYALA, Maria Ignês de Novais. Cocos, Alegria e Devoção. Booklet que acompanha o CD. João Pessoa, Núcleo de Estudos da Oralidade da Universidade Federal da Paraíba, 1999.
6. No Sudeste, os pontos de jongo que fazem alusão ao coco e seu processamento podem ser avisos codificados de presenças indesejadas na roda, como feitores, soldados e policiais (= *casca de coco*). Por exemplo, o clássico “vovô não quer casca de coco no terreiro/ porque lhe faz lembrar/ lhe faz lembrar o tempo do cativoiro” (Bairro do Tamandaré, Guaratinguetá-SP). A imagem metafórica é, nesse caso, associada à necessidade de discrição num evento que é objeto de repressão pública.
7. CARNEIRO, Edison. Samba de Umbigada. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1961: “Em culturas bantu, o gesto coreográfico da umbigada é mímica ancestral associada ao ato gerador da vida; o encontro entre os ventres dos dançantes simboliza o reequilíbrio das forças vitais feminina e masculina”.
8. AYALA, Maria Ignês de Novais, *op. cit.*
9. CÉSAR, Telma. O Coco Alagoano. <https://pt.slideshare.net/slideshow/o-coco-alagoanodocx/256259307#7>
10. ANDRADE, Mário de. Os cocos. São Paulo, Duas Cidades, pp. 374-75, 1984.
11. Segundo Nei Lopes, a neologia *quilombismo* foi usada pelo escritor, ator, dramaturgo e militante negro Abdias do Nascimento para nomear um “projeto de organização sociopolítica (...) com o fundamento ético de assegurar a condição humana das massas afro-brasileiras.”
12. CARNEIRO, Edison, *op. cit.*
13. AYALA, Maria Ignês. AYALA, Marcos (orgs). Cocos, Alegria e Devoção. Natal, EDUFRN, págs. 117 e segts, 2000.
14. ANDRADE, Mário de. Os cocos. In Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala, *op. cit.*, pág. 21.
15. BOUAH, Niangoran. Introduction à la Drummologie. Université Nationale de Côte d’Ivoire, Institut d’Ethno-Sociologie, 1982.
16. No ano de 1996 participei de um levantamento do coco de trupé alagoano realizado pelas pesquisadoras-intérpretes Telma César e Elisabeth Menezes, a quem agradeço.
17. KUBIK, Gerhard. Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil: A Study of African Cultural Extensions Overseas. Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1987.
18. O padrão de 8 pulsos é o da base do coco; o de 12 pulsos é a chamada “hemiola africana”, com a configuração **x.xx.xx.x.x.**, ou seja, 2X3+3X2 pulsos. Ele está presente em *jongos* valeparaibanos e *candombes* mineiros.
19. The 8 pulse pattern is that of the basic coco rhythm; the 12 pulse one is the so-called “African hemiola,” with the **x.xx.xx.x.x.** configuration, that is, 2X3+3X2 pulses. It is present in *jongos* from Vale do Paraíba (SP) and *candombes* from Minas Gerais.
1. Translated from the Portuguese by Marco Alexandre de Oliveira. All translations by the translator.
2. VILELA, Aloísio. *O coco de Alagoas*. Maceió, Museu Théo Brandão, p. 18. [free translation]
3. The term “oralitura,” created by the poet, essayist, and playwright Leda Maria Martins, refers to the processes of knowledge production and transmission of knowledge in oral cultures, which are centered on bodily performance as a locus of memory.
4. *Ingoma, engome, angoma*, (from the bantu *ngoma*), are terms designating the **drum** in Bantu-Brazilian circles, a meaning expanded to “a party with drums” or “community that celebrates with drums”.
5. For a comparative study between the collective spaces of the word in the Brazilian Southeast and Angola, see DIAS, Paulo. DIAS, Paulo. “O lugar da fala: conversas entre o jongo brasileiro e o ondjango angolano.” In São Paulo, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 2014. No. 59. Available at <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i59p329-368>.
6. AYALA, Maria Ignês de Novais. *Cocos, Alegria e Devoção*. CD Booklet. João Pessoa, Núcleo de Estudos da Oralidade da Universidade Federal da Paraíba, 1999.
7. In the Brazilian Southeast, *jongo* chants that allude to the coconut and its processing can be coded warnings of undesired presences in the circle, such as overseers, soldiers, and police officers (= *coconut shells*). For example, the classic “grandma doesn’t want coconut shells in the *terreiro*/because it reminds her/reminds her of her time in captivity” (Tamandaré neighborhood, Guaratinguetá-SP). The metaphorical image is, in this case, associated with the need for discretion in an event that is subject to public repression.
8. CARNEIRO, Edison. *Samba de Umbigada*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1961: “In Bantu cultures, the choreographic gesture of the *umbigada* [belly bump] is an ancestral mimicry associated with the act of creating life; the meeting of the dancers’ bellies symbolizes the rebalancing of the vital *feminine* and masculine forces.”
9. AYALA, Maria Ignês de Novais, *op. cit.*
10. CÉSAR, Telma. *O Coco Alagoano*. <https://pt.slideshare.net/slideshow/o-coco-alagoanodocx/256259307#7>
11. ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. São Paulo, Duas Cidades, pp. 374-75, 1984.
12. According to Nei Lopes, the neologism *quilombism* was used by the writer, actor, playwright, and black activist Abdias do Nascimento to name a “project of sociopolitical organization (...) with the ethical foundation of ensuring the human condition of the Afro-Brazilian masses.”
13. CARNEIRO, Edison, *op. cit.*
14. AYALA, Maria Ignês. AYALA, Marcos (eds). *Cocos, Alegria e Devoção*. Natal, EDUFRN, p. 117 et seq, 2000.
15. ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. In Maria Ignez Ayala and Marcos Ayala, *op. cit.*, p. 21.
16. BOUAH, Niangoran. Introduction à la Drummologie. Université Nationale de Côte d’Ivoire, Institut d’Ethno-Sociologie, 1982.
17. In 1996, I participated in a survey of the Alagoan *coco de trupé* conducted by the researchers-interpreters Telma César and Elisabeth Menezes, to whom I am grateful.
18. KUBIK, Gerhard. *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil: A Study of African Cultural Extensions Overseas*. Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1987.

Tupis tangendo alaúdes: a Idade Média e os sons do sertão

Daniel Issa

A gênese das formas musicais do sertão nordestino permanece, em grande medida, envolta em mistério. Alguns identificam, em seus padrões rítmicos e no modalismo característico, matrizes indígenas, africanas ou mesmo árabes¹; outros, porém, defendem a hipótese da permanência de estruturas medievais oriundas das práticas musicais populares portuguesas, transplantadas para o Brasil. O mais plausível é que tais sonoridades resultem da confluência desses diferentes influxos.

Há, de fato, indícios da sobrevivência de elementos medievais na cultura popular brasileira, como demonstram, por exemplo, os vestígios do romanceiro ibérico ainda presentes em nosso território. Ao analisar folhetos de cordel, recolhidos portugueses e *pliegos sueltos* de dois ou três séculos atrás, Câmara Cascudo defendeu uma origem medieval para o *Romance da Imperatriz Porcina*², cujos registros mais antigos remontam a códices do século XII e que continua a ser transmitido oralmente até hoje. Evidentemente, a oralidade não pressupõe fidelidade absoluta a um modelo original — se é que tal original pode ser definido —, mas implica acréscimos, recontextualizações e constantes reelaborações do material herdado.

Propus-me a investigar se esse fenômeno de longa duração poderia ocorrer também no âmbito musical, uma vez que a música serve frequentemente de suporte para tais romances. Nesse processo, identifiquei uma melodia cuja antiguidade pode ser rastreada, ao menos, até cerca de 1600: o *Ballo di Mantova*, dança de corte italiana, cujos ecos se disseminaram por diferentes regiões da Europa a partir do século XVII³. No Brasil, uma sua variante

Tupis strumming the lutes: the Middle Ages and the sounds of the hinterland, the Brazilian Sertão¹

Daniel Issa

The genesis of the musical forms of the Northeastern hinterland remains largely shrouded in mystery. Some identify, in their rhythmic patterns and in the characteristic modalism, indigenous, African or even Arab matrices²; others, however, defend the hypothesis of the enduring presence of medieval structures originating from the Portuguese popular musical practices, transplanted to Brazil. The most plausible thing is that such sonorities result from the confluence of these different influxes.

There are, in fact, indications of the survival of medieval elements in the Brazilian popular culture, as demonstrated, for example, by the vestiges of the Iberian balladry collections still present in our land. By analyzing *cordel* leaflets, Portuguese collections and *pliegos sueltos* from two or three centuries ago, Câmara Cascudo defended a medieval origin for the *Romance of the Empress Porcina*³, whose oldest records date back to codices of the twelfth century and which continues to be transmitted orally to this day. Evidently, orality does not presuppose absolute fidelity to an original model — if such an original can even be defined — but rather involves additions, recontextualizations and constant reworkings of the inherited material.

I set out to investigate whether this long-term phenomenon could also occur in the musical sphere, since music often serves as a support

associada ao *Romance da Bela Infanta* foi registrada por Guilherme de Melo em 1908 e corresponde à mesma que Ariano Suassuna aprendeu na infância, — versão que aqui apresentamos, articulada a outra recolhida por Câmara Cascudo em *Vaqueiros e Cantadores*. Cascudo atribuiu à sua melodia uma antiguidade de “quatro a cinco séculos”, hipótese contestada por Mário de Andrade devido à ausência de elementos comprobatórios⁴. Meus estudos, entretanto, indicam que a variante de Guilherme de Melo e Suassuna encontra paralelos em fontes europeias com pelo menos quatrocentos anos.

Outra ponte entre o universo medieval e o sertanejo foi proposta por Fernando Carvalhaes, meu antigo professor de canto e colaborador do *Grupo Anima*, a partir dos aboios⁵. Para ele, o ato de aboiar constitui um gesto de vocalidade pura, comparável ao *jubilus* do canto gregoriano — passagens melismáticas desprovidas de texto, frequentemente associadas ao êxtase religioso. Para além de sua função prática, esse gesto vocal expressaria uma empatia afetiva, reflexo da identificação simbólica do vaqueiro com o boi diante de um destino comum marcado pela melancolia. Segundo Gustavo Barroso, “a toada plangente do aboiar, dizem os vaqueiros, tem a propriedade de humanizar o gado, tornando-o triste e cismarento. Às vezes, até lhe escorrem dos grandes olhos baixos grossas lágrimas vagarasas”⁶.

Plangentes são também alguns dos aboios selecionados, que colocamos em diálogo com peças fúnebres do *Codex Las Huelgas*. Compilado na primeira metade do século XIV no mosteiro de Las Huelgas de Burgos, no norte da Espanha, o códice reúne uma das mais importantes coleções de polifonia da *Ars Antiqua*, além de quatro *planctus* — lamentos fúnebres em monodia — encontrados unicamente nesse manuscrito. Entre eles, *Plange Castella misera* (“*Chora, infeliz Castela*”), possivelmente composto em homenagem ao rei D. Sancho III de Castela (1134–1158), apresenta estrutura modal semelhante à do *Boi Tungão*, de Chico Antônio. Sobrepujemos, assim, ambas as peças, adaptando o texto do lamento para incluir melismas sem palavras e interpretando-o à maneira de um aboio. De forma análoga, entrelaçamos um aboio reco-

for such tales. In this process, I identified a melody whose antiquity can be traced back at least to about 1600: the *Ballo di Mantova*, an Italian court dance, whose echoes spread to different regions of Europe from the seventeenth century onwards⁴. In Brazil, a variant of it associated with the *Romance of the Beautiful Infanta* was recorded by Guilherme de Melo in 1908 and corresponds to the same one that Ariano Suassuna learned in his childhood, — a version that we present here, articulated with another one collected by Câmara Cascudo in *Vaqueiros e Cantadores*. Cascudo attributed to this melody an antiquity of “four to five centuries”, a hypothesis contested by Mário de Andrade due to the absence of supporting elements⁵. My studies, however, indicate that the variants of Guilherme de Melo and Suassuna find parallels in European sources that are at least four hundred years old.

Another bridge between the medieval universe and the sertanejo was proposed by Fernando Carvalhaes, my former singing teacher and collaborator of the *Grupo Anima*, from the aboios or cattle drive call⁶. For him, the act of aboiar or calling the cattle, constitutes a gesture of pure vocality, comparable to the *jubilus* of the Gregorian chant—melismatic passages devoid of text, often associated with religious ecstasy. In addition to its practical function, this vocal gesture would express an affectionate empathy, a reflection of the symbolic identification of the cowboy with the ox in the face of a common destiny, marked by melancholy. According to Gustavo Barroso, “the plangent tune of the aboiar, say the cowboys, has the property of humanizing the cattle, making them sad and morose. Sometimes, even thick slow tears flow from his large downcast eyes”⁷.

Plangent are also some of the selected aboios, which we placed in dialogue with funeral pieces from the *Codex Las Huelgas*. Compiled in the first half of the fourteenth century in the monastery of Las Huelgas de Burgos, in northern Spain, the codex brings together one of the most important collections of polyphony of the *Ars Antiqua*, in addition to four *planctus* — funeral laments in monody — found only in that manuscript. Among them, *Plange Castella misera* (“*Cry, unfortunate Castile*”), possi-

lhido pela Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 com *Quis dabit capiti meo aquam* (“*Quem dará à minha cabeça água?*”), lamento dedicado a uma figura desconhecida, cujo texto provém de Jeremias 9:1, passagem em que o profeta chora a destruição de sua pátria e o massacre de seu povo — numa região que, ainda hoje, permanece marcada pela violência e pelo genocídio.

Não só a herança medieval europeia, mas também a ancestralidade afro-islâmica brasileira encontra-se representada neste disco. Adrovaldo Martins dos Santos, *Ogã Alagbê* dos candomblés ketu e jeje, transmitiu um ponto de capoeira a Camargo Guarnieri que o transcreveu como “Lá lá lá” mas que, muito provavelmente, segundo o *Grupo Anima*, aparenta ser uma transliteração da expressão árabe “*La ilaha illa Allah*” (“não há outro deus além de Deus”), fórmula central da *Shahadah*⁷, a profissão de fé muçulmana. Essa expressão sobreviveu por longo período na tradição popular baiana pois, em 1896, Nina Rodrigues a registrou, escrita em iorubá, na fachada de uma casa na Baixa do Sapateiro, em Salvador – mais de meio século após a Revolta dos Malês⁸.

Finalmente, para incorporar a voz autoral de Mário de Andrade ao programa, recorreremos à prática do *contrafactum*, comum na Idade Média e no Renascimento, sobrepondo trechos do poema *Lenda do Céu* à melodia de *I senti’ matutino*, *ballata* medieval de Andrea Stephani⁹. A essa peça integra-se o coco *Desafio do Azulão*, com segunda voz em contraponto nota contra nota e acompanhamento de harpa trovadoresca, viola de arame, e flauta doce medieval combinando épocas e procedências distintas em um gesto assumidamente antropofágico. “Sou um tupi tangendo um alaúde”, escreveu Mário em *Paulicea Desvairada* — metáfora que sintetiza essa amalgama cultural por ele reconhecida como um dos fundamentos de nossa identidade.

ly composed in honor of King Sancho III of Castile (1134–1158), has a modal structure like that of Chico Antônio’s *Boi Tungão*. We thus superimposed both pieces, adapting the text of the lament to include wordless melismas and interpreting it in the manner of an *aboio*. In an analogous way, we intertwine an *aboio* collected by the Folklore Research Mission of 1938 with *Quis dabit capiti meo aquam* (“Who will provide water for my head?”), a lament dedicated to an unknown figure, which text comes from Jeremiah 9:1, a passage in which the prophet weeps over the destruction of his homeland and the massacre of his people — in a region that, even today, it still remains marked by violence and genocide.

Not only the medieval European heritage, but also the Brazilian Afro-Islamic ancestry is represented in this album. Adrovaldo Martins dos Santos, *Ogã Alagbê* of the Ketu and Jeje candomblés, transmitted a capoeira point to Camargo Guarnieri who transcribed it as “Lá lá lá” but which, but which, in the opinion of the *Grupo Anima*, is closer to a transliteration of the Arabic expression “*La ilaha illa Allah*” (“there is no god but God”), the central formula of the *Shahadah*⁸, the Muslim profession of faith. This expression survived for a long time in the Bahian popular tradition because, in 1896, Nina Rodrigues recorded it, written in Yoruba, on the façade of a house in Baixa do Sapateiro, in Salvador – more than half a century after the Revolt of the Malês⁹.

To incorporate Mário de Andrade’s authorial voice into the program, we resorted to the practice of *contrafactum*, common in the Middle Ages and the Renaissance, superimposing excerpts from the poem Legend of Heaven to the melody of *I senti’ matutino*, medieval *ballata* by Andrea Stephani¹⁰. This piece includes the “coco” (literary means coconut but it can also describe popular dances or musical rhythm from north-eastern Brazil) *Desafio do Azulão*, with a second voice in counterpoint note against note and accompaniment of the medieval harp, the wire viola and the medieval recorder combining different eras and origins in an admittedly anthropophagic gesture. “I am a Tupi strumming the lute”, wrote Mário in *Paulicea Desvairada* — a metaphor that synthesizes this cultural amalgam that he recognized as one of the foundations of our identity.

1. SOLER, Luis. As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 1978.

2. CASCUDO, Luís da Câmara. História da Imperatriz Porcina: Crônica de uma novela do século XVI popular em Portugal e no Brasil. Lisboa: Álvaro Pinto, 1953.

3. ISSA GONÇALVES, Daniel. *A solfa do Romance da Bela Infanta*: uma melodia italiana do século XVII teria sobrevivido na tradição oral brasileira? Laborhistórico, v. 8, n. 1, p. 277-293, 2022. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/lh/article/view/47127/29834>. Acesso em: 06 jan. 2026.

4. *Idem*, p. 286.

5. DUARTE, Fernando José Carvalhaes. No princípio era o *aboio*, jogo e júbilo. In: TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). *Palavra Cantada: Ensaios sobre Poesia, Música e Voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 137-145, 2008.

6. BARROSO, Gustavo. Terra de Sol: Natureza e Costumes do Norte. Rio de Janeiro: Benjamin de Aguilã, p. 55, 1912.

7. Fórmula da *shahadah*, sua transliteração e tradução:

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ وَأَشْهَدُ أَنَّ مُحَمَّدًا رَسُولُ اللَّهِ

(referência: Wikipedia abaixo)

Transliteração: “`ash-hadu `allā ilāha illallāh wa ash-hadu anna muhammadan rasūlullāh” – Madinaharabic – [https://www.madinaharabic.com/blog/shahada-in-arabic.html#:~:text=Pronunciation%20of%20the%20Shahadah,%D8%A7%D9%84%D9%84%D9%87%20meaning%20Allah%20\(SWT\)-em:10fev.2026-Tradu%CC%80%CC%83](https://www.madinaharabic.com/blog/shahada-in-arabic.html#:~:text=Pronunciation%20of%20the%20Shahadah,%D8%A7%D9%84%D9%84%D9%87%20meaning%20Allah%20(SWT)-em:10fev.2026-Tradu%CC%80%CC%83)

em: 10 fev. 2026 – Tradução: “Testemunho que não há nenhum Deus além de Deus, e testemunho que Muhammad é o Mensageiro de Deus” – representando a crença central na unidade de Deus (Tawhid) e na profecia de Maomé.

Tradução: Luciana Bittar baseada da versão em inglês da Wikipedia - <https://en.wikipedia.org/wiki/Shahada>, em: 10 fev. 2026 - Revisão do árabe, transliteração e tradução em português por Marcelo Cipolla.

8. DARISBO, Guilherme. Algumas considerações sobre o sufismo africano a partir de sua influência na história da Bahia. *Relegens Thréskeia*, v. 12, n. 1 (2023), p. 137–150, aqui p. 148.

9. Encontrada no *Codex Mancini*, ou *Codex Lucca*, compilado entre o final do século XIV e inícios do XV (I-La, MS 184), a folhas 35v-36.

1. Translated from the Portuguese by Luciana Fuser Bittar. All translations by the translator.

2. SOLER, Luis. As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 1978.

3. CASCUDO, Luís da Câmara. História da Imperatriz Porcina: Crônica de uma novela do século XVI popular em Portugal e no Brasil. Lisboa: Álvaro Pinto, 1953.

4. ISSA GONÇALVES, Daniel. *A solfa do Romance da Bela Infanta*: uma melodia italiana do século XVII teria sobrevivido na tradição oral brasileira? Laborhistórico, v. 8, n. 1, p. 277-293, 2022. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/lh/article/view/47127/29834>. Acesso em: 06 jan. 2026.

5. *Idem*, p. 286.

6. DUARTE, Fernando José Carvalhaes. No princípio era o *aboio*, jogo e júbilo. In: TRAVASSOS, Elizabeth (Org.). *Palavra Cantada: Ensaios sobre Poesia, Música e Voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 137-145, 2008.

7. BARROSO, Gustavo. Terra de Sol: Natureza e Costumes do Norte. Rio de Janeiro: Benjamin de Aguilã, p. 55, 1912.

8. The *shahadah*, its transliteration and translation:

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ وَأَشْهَدُ أَنَّ مُحَمَّدًا رَسُولُ اللَّهِ

Transliteration: “`ash-hadu `allā ilāha illallāh wa ash-hadu anna muhammadan rasūlullāh” – Madinaharabic – [https://www.madinaharabic.com/blog/shahada-in-arabic.html#:~:text=Pronunciation%20of%20the%20Shahadah,%D8%A7%D9%84%D9%84%D9%87%20meaning%20Allah%20\(SWT\)-taken on:02/10/2026 at 8:25 pm](https://www.madinaharabic.com/blog/shahada-in-arabic.html#:~:text=Pronunciation%20of%20the%20Shahadah,%D8%A7%D9%84%D9%84%D9%87%20meaning%20Allah%20(SWT)-taken on:02/10/2026 at 8:25 pm).

Translation - "I bear witness that there is no god but God, and I bear witness that Muhammad is the Messenger of God." – representing the core belief in the unity of God (Tawheed) and the prophecy of Muhammad. Arabic writing and English translation: Wikipedia - <https://en.wikipedia.org/wiki/Shahada>, taken on 02/10/2026 at 8:17pm - Arabic, Transliteration and English translation reviewed by Marcelo Cipolla.

9. DARISBO, Guilherme. Some considerations about African Sufism from its influence on the history of Bahia. *Relegens Thréskeia*, v. 12, n. 1 (2023), p. 137–150, here p. 148.

10. Found in the *Codex Mancini*, or *Codex Lucca*, compiled between the end of the fourteenth century and the beginning of the fifteenth (I-La, MS 184), pages 35v-36.

Valeria Bittar

O embrião do espetáculo musical *Na Pancada Desvairada*, que aqui se apresenta registrado em CD, foi aparecendo (num gerúndio longo) em 2019, entre as muitas conversas que sempre acontecem nos encontros/ensaios/laboratórios de arranjos coletivos do *Anima* na Associação Cultural Cachuera!, nas Perdizes, em São Paulo, no processo de finalização da gravação do CD e espetáculo *Mar Anterior*, que foi lançado em dois momentos: em junho de 2020 e em maio de 2024.

A gestação de *Na Pancada Desvairada* transcorreu emaranhada na pandemia de COVID-19. Sim. Tateando, mais do que decidindo, parecia ser um desejo do grupo nos dedicarmos integralmente ao período da vida de Mário de Andrade depois da Semana de Arte Moderna de 1922 (da qual foi um dos mentores), até assumir a direção do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo, função exercida no curto espaço de tempo entre 1935 e 1938. Essa vontade coletiva foi crescente à medida que algumas pessoas do *Anima* se reaproximavam dos seis volumes (já citados pelo Fiaminghi em seu texto), frutos da “Viagem Etnográfica” que Mário empreendeu e que não durou mais que três meses. No momento em que emerge esplendorosa a “...era da reprodutibilidade técnica”¹ nas artes, munido de tinteiro, lápis e papel, partiu de São Paulo, em 27 de novembro de 1928, quatro meses após a publicação do épico *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter*, marco modernista brasileiro, abre-alas do espaço real – e surreal – de uma literatura brasileira anticolonial. Depois de parada breve no Rio de Janeiro, seguiu dia 3 de dezembro, pelo Oceano Atlântico no “Manaus”, “aportando em Recife no dia 10 [de dezembro], após escala rápida na Bahia no dia 7 e Maceió no dia 9”². Chega em Natal no dia 15 de dezembro. Tomando Natal como ponto

Step to this¹

Valeria Bittar

The embryo of the musical show *Na Pancada Desvairada*, which is presented here recorded on CD, began to appear in 2019, among the many conversations that always happen in the meetings/rehearsals/laboratories of collective arrangements of *Anima* at the Cachuera! Cultural Association, in Perdizes, São Paulo, in the process of finalizing the recording of the CD and show *Mar Anterior*, which was released in two moments: in June 2020 and in May 2024.

The gestation of *Na Pancada Desvairada* elapsed entangled in the COVID-19 pandemic. Yes. Feeling our way, more than deciding, seemed to be a desire of the group to dedicate ourselves entirely to the period of Mário de Andrade’s life after the Modern Art Week of 1922 (of which he was one of the mentors), until he became the director of the Department of Culture of the City of São Paulo, a position that he held for the short period of time between 1935 and 1938. This collective wish grew as some people from *Anima* reconnected with the six volumes (already mentioned by Fiaminghi in his text), fruits of the “ethnographic journey” [*Viagem Etnográfica*] that Mário undertook and that lasted no more than three months. At the moment in which the “age of technological reproducibility”² in the arts emerged in splendor, armed with an inkwell, pencil, and paper, he departed from São Paulo on November 27, 1928, four months after the publication of the epic *Macunaíma: The Hero With No Character*, a landmark of Brazilian modernism, forerunner of

de partida (e de chegada), suas escutas e anotações musicais dão início em 17 de dezembro. Com seus “caderninhos de notas”, cadernetas de campo, percorreu cidades no solo potiguar, seguindo viagem para a cidade de Paraíba – hoje conhecida por João Pessoa – e para o semiárido do atual Estado da Paraíba. Ainda no final de janeiro, retorna a Natal, viajando depois por Pernambuco, entre os dias 08 e 20 de fevereiro de 1929, quando parte de Recife rumo à Paulicea, carregando em sua bagagem as músicas que ouviu e anotou – por volta de mil e duzentas – e textos, muitos textos onde narra o que experienciou naqueles três meses intensos e de absoluta entrega.

Se a lenta gestação deste novo trabalho do *Grupo Anima* se deu seis anos atrás, quando o mundo todo estava aterrorizado pelo vírus letal e suas centenas de milhares de mortos – que hoje sabemos ter chegado a mais de um milhão, somente aqueles que o Brasil conseguiu, bem ou mal, enterrar – a concretização deste programa musical teve início na última semana de fevereiro de 2025, quando foram completados oitenta anos da morte do poeta, músico, folclorista, pensador, narrador e amante do Brasil.

Trancafiados entre março de 2020 e fevereiro de 2022, vez por outra Fiaminghi apresentava ao grupo, em encontros remotos, suas leituras de músicas recolhidas por Mário de Andrade na “Viagem Etnográfica”. Partilhava conosco seus estudos sobre as coletas dos cocos, dos bois, dos baianos, contidas nessa extensa e densa bibliografia, meticulosamente organizada por Oneyda Alvarenga – musicista, folclorista e musicóloga, braço direito de Mário (com o tempo fomos adquirindo uma certa intimidade, e retiramos, lentamente, o sobrenome Andrade quando nos referimos ao polímata paulistano).

Tocando suas rabecas, lendo e relendo tudo, compondo e recompondo possibilidades rítmicas e de arranjos, Fia, nesses dois anos e pouco de reclusão total, me chamava para tocarmos suas composições com base nas recolhidas de 1928-29. Filmamos e gravamos juntos na “casa do barco”, aqui na Ilha de Santa Catarina. Eram “protoarranjos” para o *Anima* que, ao longo do

the real – and surreal – space of an anti-colonial Brazilian literature. After a brief stop in Rio de Janeiro, he left on December 3rd to sail the Atlantic coast on the “Manaus,” “arriving in Recife on the 10th [of December], after a quick layover in Bahia on the 7th and Maceió on the 9th.”³ He arrived in Natal on December 15. Taking Natal as his point of departure (and of arrival), his musical listening and recording began on December 17. With his “small notebooks” of field observations, he traveled through cities in the state of Rio Grande do Norte, continuing his journey to the city of Paraíba – today known as João Pessoa – and to the semi-arid region of the current state of Paraíba. Still in late January, he returned to Natal, traveling later through Pernambuco, between February 8 and 20, 1929, when he departed Recife for São Paulo, carrying in his luggage the songs that he had heard and recorded – around twelve hundred – and texts, many texts in which he narrates what he experienced in those three intense months of absolute dedication.

While the slow gestation of this new work by *Grupo Anima* took place six years ago, when the whole world was terrified by the lethal virus and its hundreds of thousands of deaths – which we now know to have reached more than a million, only those that Brazil managed, for better or worse, to bury – the realization of this musical program started in the last week of February 2025, when eighty years had passed since the death of the poet, musician, folklorist, thinker, narrator, and lover of Brazil.

Locked down between March 2020 and February 2022, Fiaminghi occasionally presented to the group, in online meetings, his readings of songs collected by Mário de Andrade on his “ethnographic journey”. He shared with us his studies on the collections of *cocos*, *bois*, and *baianos* contained in this extensive and dense bibliography, meticulously organized by Oneyda Alvarenga – musician, folklorist, and musicologist, Mário’s right-hand woman (over time we acquired a certain intimacy, and slowly removed the surname Andrade when referring to the polymath from São Paulo).

ano passado, foram transformados coletivamente, tendo a eles sido adicionadas mais e mais músicas extraídas dessa “arca brasileira”.

De parte do material recolhido na “Viagem”, selecionamos por volta de 40 músicas, das quais 22 podem ser ouvidas aqui. Junto a esses cocos, martelos, bois, toadas, baianos, emboladas, romances e aboios coletados por Mário, somamos ao programa 2 músicas da tradição do candomblé ketu e 1 música de capoeira de Angola, recolhidas em Salvador, Bahia, pelo compositor e pesquisador Camargo Guarnieri, enviado por Mário de Andrade – quando diretor do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo – ao 2º Congresso Afro-Brasileiro, ocorrido em 1937, organizado por Edison Carneiro. Também dialogam em nossos arranjos um romance popular aportado no Brasil com origem provável na Península Ibérica, estudado por Daniel Issa, e fontes ibéricas e mediterrâneas escritas, também propostas pelo Daniel: 2 lamentos extraídos do *Codex Las Huelgas*, (sécs. XIII-XIV), Espanha, e 1 *ballata* de Andrea Stephani (sécs. XIV), do *Codex Mancini/Lucca*, Itália. Incluímos do manuscrito *LBM add. 29987*, um arranjo novo da *estampie Ghaetta* e do basco Juan de Anchieta (1462-1523) uma composição sugerida por Gisela Nogueira, contida no *Cancionero Musical de Palacio*, também espanhol.

Com *Na Pancada Desvairada o Grupo Anima* celebra seus 35 anos.

Como comentei brevemente na minha biografia musical que está neste livrinho, junto com as de Daniel, Fiaminghi, Gisela, Hugo, Leandro, Paulo e Silvia, quando retornei ao Brasil, em 1988, depois de estudar flauta doce na Universidade de Música e Artes Cênicas de Viena, Áustria, tomei a iniciativa de construir o *Grupo Anima* convidando pessoas que trabalhavam com “música antiga europeia”, movimento de *performance* denominado hoje em dia de “*performance* de música historicamente informada”³. Mas, ainda em Viena, não abandonei o caminho musical que vivi na minha adolescência, como aluna do flautista João Dias Carrasqueira, grande mestre do *choro* paulista, e as aulas de Folclore Musical que frequentei no Conservatório em Campinas, quando fui apresentada

Playing his *rabecas* [Brazilian fiddles], reading and rereading everything, composing and recomposing rhythmic and arrangement possibilities, Fia, during those two years or so of total seclusion, would call me for us to play his compositions based on the collections from 1928-29. We filmed and recorded together at the “boat house,” here on Santa Catarina Island. They were “proto-arrangements” for *Anima* that, throughout the past year, were collectively transformed, with more and more music taken from this “Brazilian ark” having been added to them.

From part of the material collected during his “journey,” we selected around 40 songs, 22 of which can be heard here. Along with these *cocos, martelos, bois, toadas, baianos, emboladas, romances*, and *aboios* collected by Mário, we added to the program 2 songs from the Candomblé Ketu tradition and 1 song from Capoeira Angola, collected in Salvador, Bahia, by the composer and researcher Camargo Guarnieri, which were sent by Mário de Andrade – when he was director of the Department of Culture of the City of São Paulo – to the 2nd Afro-Brazilian Congress, held in 1937 and organized by Edison Carneiro. In our arrangements there is also a dialogue between a popular *romance* that arrived in Brazil and likely originated in the Iberian Peninsula, which was studied by Daniel Issa, and written Iberian and Mediterranean sources, which were also proposed by Daniel: 2 laments taken from the *Codex Las Huelgas* (13th-14th centuries), Spain, and 1 *ballata* by Andrea Stephani (14th century), from the *Codex Mancini/Lucca*, Italy. We have included, from manuscript *LBM add. 29987*, a new arrangement of *Istampie Ghaetta* and by the Basque Juan de Anchieta (1462-1523) a composition suggested by Gisela Nogueira, which is contained in the *Cancionero Musical de Palacio*, also Spanish.

With *Na Pancada Desvairada, Grupo Anima* is celebrating its 35-year anniversary.

As I briefly mentioned in my musical biography that is in this booklet, along with those of Daniel, Fiaminghi, Gisela, Hugo, Leandro, Paulo, and Silvia, when I returned to Brazil in 1988 after studying recorder at the University of Music

a caminhos musicais traçados por Mário de Andrade e por folcloristas que atuaram nas décadas de 1950 e 60, dentre eles Rossini Tavares de Lima e o compositor e pesquisador César Guerra-Peixe. Numa lenta construção de conscientização política contra o fascismo e o colonialismo, desenvolvida no meu convívio familiar com o teatro, ao final da década de 1970 e ao longo dos anos 80 foi germinando em mim a vontade de uma atuação musical coletiva, onde a música tradicional popular e a música da Idade Média pudessem se entrelaçar.

Já um pouco mais tarde parti rumo à formação e à atuação junto ao *Anima*, vinculadas a uma busca íntima da memória de tempo e de espaço, que se iniciou num sentimento de nostalgia e saudade de uma música que não vivenciei. Esta “saudade” aportou por algumas vias: uma primeira na prática diária da *performance* da música antiga, principalmente da música medieval e suas evidências e proximidades, geradas através da experimentação com a de transmissão oral atual. Aqui fui provocada pelos trabalhos com o *Anima* e com o *Núcleo Tálea* de música medieval, dirigido por Fernando Carvalhaes, a quem serei sempre grata por muitos motivos, dentre eles o da *performance* coletiva dos textos musicais da Idade Média e por ter me apresentado conceitos trazidos pelo medievalista Paul Zumthor. No *Tálea*, com Fernando, Silvia e Gisela, vivenciamos a percepção da mobilidade (*mouvance*) do texto medieval e da latência da “intervocalidade” com a música popular da tradição oral⁴.

O *Anima* fincou o pé no mundo da tradição oral com desejo de cruzar “o narrador oral e o narrador erudito”⁵, perseguindo caminhos sinalizados por Mário de Andrade, escapando de uma cultura da *performance* musical “textocêntrica”⁶ e de complexos sistemas engendrados pela abstração, que separam o fazedor de música da *performance*, separam o jogador do jogo, a letra da voz. Vejo que o *Grupo Anima* segue sempre “catando” os resíduos da história, articulando-os no presente.⁷

Desde seus primeiros trabalhos apresentados publicamente no final dos anos 80 e ao longo da década de 1990, até agora, o *Grupo Anima* trafe-gou pela bibliografia deixada por Mário de Andrade.

and Performing Arts, Vienna, Austria, I took the initiative to build *Grupo Anima*, inviting people who worked with “early European music,” a performance movement nowadays called “historically informed music performance.” But, even in Vienna, I did not abandon the musical path that I experienced in my adolescence as a student of the flautist João Dias Carrasqueira, a great master of *choro* from São Paulo, and the Musical Folklore classes that I attended at the Conservatory in Campinas, when I was introduced to musical paths traced by Mário de Andrade and by folklorists who worked in the 1950s and 60s, including Rossini Tavares de Lima and the composer and researcher César Guerra-Peixe. In a slow process of building political awareness against fascism and colonialism, developed in my familiarity with theater, the desire for collective musical action, in which traditional folk music and medieval music could intertwine, was germinating in me at the end of the 1970s and throughout the 1980s.

A little later I departed to form and perform together with *Anima*, in an intimate search for the memory of time and space, which began with a feeling of nostalgia and longing for a music that I did not experience. This “longing” arrived through several avenues: first, in the daily practice of performing early music, mainly medieval music and its evidences and proximities, which were generated through experimentation with that of current oral transmission. Here I was challenged by the work with *Anima* and with the *Núcleo Tálea* of medieval music, directed by Fernando Carvalhaes, to whom I will always be grateful for many reasons, including the collective performance of musical texts from the Middle Ages and for presenting me to concepts introduced by the medievalist Paul Zumthor. At *Tálea*, with Fernando, Silvia, and Gisela, we experienced the perception of the mobility (*mouvance*) of the medieval text and the latency of “intervocality” (*intervocalité*) with popular music of the oral tradition.⁴

Anima firmly established itself in the world of oral tradition with a desire to cross “the oral storyteller and the erudite storyteller,”⁵ pursuing paths signaled by Mário de Andrade, escaping a

Em seus nove espetáculos e CDs sempre estiveram presentes recolhas extraídas dos seis volumes da “Viagem Etnográfica” (1928-29), como também o primeiro volume de *Melodias Registradas por meios não-mecânicos*⁸, (1946), da parte das recolhas realizadas por Camargo Guarnieri em 1937, em Salvador.

As nossas experiências junto a algumas das múltiplas facetas da obra de Mário de Andrade apontam que o que está nesta “arca brasileira” – ou, como ele mesmo escreve, nos “tesouros que ajuntei [ajuntou]”⁹ – textos e músicas anotadas, participam de uma imensa malha narrativa.

Logo no início de *Os Cocos*, partindo dos escritos de Mário, Oneyda Alvarenga expõe algumas das motivações que levaram o poeta-músico a correr riscos, aventurando-se e se entregando a essa “Viagem Etnográfica”, que denominou primeiramente de “Viagem ao Nordeste”. Os comentários de Oneyda mostram que o mentor da Semana de Arte Moderna alinhou esse desejo da “Viagem” num ato de reconhecimento do povo contido no popular-nacional, e nesse movimento de reconhecimento do outro, receberia como devolutiva, o reconhecimento de si. Ao transportarmos para as musicalidades esse vai-e-vem, esse sair de si para voltar para si, encontramos na “Viagem Etnográfica” uma fórmula para a construção de memórias sonoras nucleares do Brasil, que poderiam servir de forja para um imaginário sonoro nacional e também de ferramentas, num terreno pragmático, para uma música brasileira escrita. Nesse sentido, Oneyda comentaria sobre aquilo que seria o Prefácio do Projeto de Mário de Andrade para o livro *Na Pancada do Ganzá*:

Pelo que se sabe de Mário de Andrade na época de sua maior atividade como pesquisador de folclore, seu interesse residia então, antes de mais nada, em obter documentos musicais populares que ajudassem os compositores brasileiros a fixarem as bases nacionais da nossa música artística¹⁰. Suas pesquisas começaram como um trabalho fundamentalmente de músico que não pretendia considerar-se folclorista.

Tal constatação refere-se ao posicionamento de Mário de Andrade quando desenhou os limites de sua tarefa na “Viagem”: “Já afirmo que

“text-centric”⁶ culture of musical performance and complex systems engendered by abstraction, which separate the music maker from the performance, separate the player from the play, the lyrics from the voice. I see that *Grupo Anima* is always “gathering” the remnants of history, articulating them in the present.⁷

Ever since its first publicly presented works in the late 1980s and throughout the 1990s until now, *Grupo Anima* has gone through the bibliography left by Mário de Andrade. Its nine shows and CDs have always included collections taken from the six volumes of his “ethnographic journey” (1928-29), as well as the first volume of *Melodias Registradas por meios não-mecânicos* [Melodies Recorded Through Non-Mechanical Means] (1946),⁸ from the part of the collections made by Camargo Guarnieri in 1937, in Salvador.

Our experiences with some of the multiple facets of Mário de Andrade’s work point out that what is in this “Brazilian ark” – or, as he himself writes, in the “treasures I have [he has] gathered”⁹ – recorded texts and music, participate in an immense narrative network.

Right at the beginning of *Os Cocos* [The Cocos], starting with Mário de Andrade’s writings, Oneyda Alvarenga presents some of the motivations that led the poet-musician to take risks, venturing and surrendering himself to this “ethnographic journey”, which he initially called “Viagem ao Nordeste” [Journey to the Northeast]. Oneyda’s comments show that the mentor of the Modern Art Week tacked this desire for the “journey” to an act of recognizing the people contained in the national-popular, and in this movement of recognizing the other, he would receive in return self-recognition. By transporting to musicality this to-and-fro, this leaving oneself to return to oneself, we find on his “ethnographic journey” a formula for building core sonic memories of Brazil, which could serve as a forge for a national sonic imaginary and also as tools, on pragmatic grounds, for a written Brazilian music. In this sense, Oneyda would comment on that which would be the Preface to Mário de Andrade’s Project for the book *Na Pancada do Ganzá* [Through the Stroke of the *Ganzá*]:

não sou folclorista. O folclore hoje é uma ciência, dizem... Me interesse pela ciência porém não tenho capacidade pra ser cientista. Minha intenção é fornecer documentação pra músico”¹¹.

Em vários de seus escritos da “Viagem”, muitos dos quais deveriam compor o livro que intencionava escrever – *Na Pancada do Ganzá* –, ele desqualifica sua atuação como pesquisador, declarando não ser cientista, mostrando-se insatisfeito consigo mesmo. Por outro lado, ao se expressar de maneira puramente pessoal e íntima, lança seus escritos num outro plano, que não o da etnografia, da antropologia, ou mesmo da sociologia:

Este não é um livro de ciência, evidentemente, é um livro de amor. Estarão sempre muito enganados os que vierem buscar nele a sistemática dos fatos musicais e poéticos do Nordeste. Eu não tive nunca, nem poderia ter pela falta de estudos organizados, a pretensão de ir no rastro dos fenômenos humanos, até aquele fundo profundo que retrata os homens do nosso tempo dentro do esquema das coletividades quase imemoriais¹².

Deixa claro que seu compromisso habita os terrenos da *performance* e do narrador e não os do escritor de romance, ou do cientista, ou do jornalista, ao se declarar avesso a outorgar-se o poder de decidir a Verdade, afirmando que decidir a Verdade “é vaidade pura [...] É individualismo, aristocracismo dos que se encerram no braço de filhos de Deus”. Concluindo, então, de maneira direta e sincera: “este livro não chega a ser uma obra de estudioso, porque é por demais obra de amor”¹³.

Mário viveu a transformação acelerada de São Paulo, de cidade a metrópole. Carroças cedendo lugar aos automóveis. O rápido processo de mecanização do mundo. As informações que passaram a ser veiculadas através de jornais, numa grande produção em escala, assim como a fotografia, o rádio, o cinema, a imprensa, o “desenvolvimento das técnicas de reprodução e registro”¹⁴. Em escala e em velocidade até então não vividas pela humanidade foram também as centenas de milhares de mortes provocadas por armas de destruição em massa na Primeira Guerra Mundial. Viveu as duas guerras mundiais e, entre elas, uma

From what is known about Mário de Andrade at the time of his most active period as a folklore researcher, his interest then lay above all in obtaining popular musical documents that would help Brazilian composers establish the national foundations of our art music.¹⁰ His research began fundamentally as the work of a musician who did not intend to consider himself a folklorist.

Such an observation refers to Mário de Andrade’s stance when he outlined the limits of his task on the “journey”: “I’ve already said I’m not a folklorist. Folklore today is a science, they say... I’m interested in science, yet I lack the capacity to be a scientist. My intention is to provide documentation for musicians.”¹¹

In several of the writings from his “journey”, many of which should have formed the book that he had been planning to write – *Na Pancada do Ganzá* – he disqualifies his work as a researcher, declaring that he is not a scientist, showing himself to be dissatisfied with himself. On the other hand, by expressing himself in a purely personal and intimate way, he casts his writings on a different plane, one that is not ethnographic, anthropological, or even sociological:

This is not a book of science, evidently, it is a book of love. Those who come to seek in it a systematics of the music and poetry of the Northeast will always be very mistaken. I never had, nor could I have due to a lack of organized studies, the pretension of tracking human phenomena to that profound depth which portrays the men of our time within the scheme of almost immemorial collectivities.¹²

He makes it clear that his commitment inhabits the terrains of performance and of the storyteller, not those of the novelist, or the scientist, or the journalist, by declaring himself averse to granting himself the power to decide Truth, asserting that deciding Truth “is too much vanity [...] It is individualism, aristocracism, of those who enclose themselves in the coat of arms of children of God.” Concluding, then, in a direct and sincere manner: “this book does not come to be a scholarly work, because it is above all a work of love.”¹³

pandemia. A ascensão do fascismo e do nazismo que penetrou nas artes através do futurismo e sua “estética da guerra”¹⁵. Uma protocivilização emergente, em que fatos constroem a “notícia” como comprovação e decisão da verdade, desvinculados da experiência e do saber.

Mário, um “modernista” que, ao mesmo tempo, declarava-se um “passadista” ao ser acusado de “futurista” por Oswald de Andrade, como escreveu na *Paulicea Desvairada* em seu *Prefácio Interessantíssimo*: “E desculpe-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso”¹⁶.

É nesse mesmo mundo e, sobre ele, que o filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940), contemporâneo de Mário de Andrade (1893-1945), em seu conhecido ensaio escrito em 1936, *O Narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*¹⁷, trará questões que podem ser transpostas para hoje, mesmo 90 anos depois – como tudo, ou quase tudo que escreveu –, questões que ampliaram minha atenção em direção a Mário de Andrade, e que me levaram a me aproximar mais e mais do músico-poeta-narrador.

Apresentando Leskov e sua obra como bases para este ensaio, Benjamin expõe um núcleo contido no autor russo que se bifurca em duas raízes: “ações de experiência” e “a arte de narrar”. Entretanto, mostra-nos que naquele momento o mundo caminhava em direção a um desaparecimento iminente da “arte de narrar”, impulsionado pelo declínio da experiência, como é posto pelo filósofo nos seguintes trechos:

É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. [...] Uma das causas desse fenômeno é evidente: as ações da experiência estão em baixa. E tudo indica que continuarão caindo em um buraco sem fundo. Basta olharmos um jornal...¹⁸

E continuaram caindo... e entendo que esta queda vertiginosa do interesse pela experiência e pela narrativa talvez tenha contribuído para que parte de obras deixadas por Mário de Andrade tenha sido, algumas vezes mais e ou-

Mário lived through the accelerated transformation of São Paulo, from city to metropolis: horse-drawn carts giving way to automobiles; the rapid process of global mechanization; the information that came to be conveyed through newspapers, in large-scale production, as well as photography, radio, cinema, the press, and “the development of reproduction and recording technologies.”¹⁴ On a scale and speed never before experienced by humanity were also the hundreds of thousands of deaths caused by weapons of mass destruction in the First World War. He lived through both world wars and, between them, a pandemic, not to mention the rise of fascism and Nazism, which penetrated the arts through futurism and its affirmation that “war is beautiful.”¹⁵ It was an emerging proto-civilization, in which facts constructed the “news” as proving and deciding the truth, detached from experience and knowledge.

Mário was a “modernist” who, at the same time, declared himself “old-fashioned” [*passadista*]¹⁶ when accused of being a “futurist” by Oswald de Andrade, as he wrote in *Hallucinated City* in his “Extremely Interesting Preface:” “And forgive me for being so behind the times regarding present-day artistic movements. I am old-fashioned, I confess.”¹⁷

It is in this same world, and about it, that the German philosopher Walter Benjamin (1892-1940), a contemporary of Mário de Andrade (1893-1945), in his well-known essay “The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov” (1936),¹⁸ raises questions that can be transposed to today, even 90 years later – like everything, or almost everything, that he wrote –, questions that drew my attention towards Mário de Andrade, and that led me to get closer and closer to the musician-poet-storyteller.

Presenting Leskov and his work as the basis for this essay, Benjamin exposes a core element within the Russian author that bifurcates into two roots: “experience” and “the art of storytelling.” However, he shows us that at the time the world was moving towards an imminent disappearance of the “art of storytelling,” driven by

tras vezes menos, deixadas de lado pelos olhares, por exemplo, da “ciência da música”, da musicologia e da etnomusicologia. Voltando ao ensaio *O Narrador*, Benjamin irá justificar o “ocaso da narrativa” através do surgimento do romance, que ocorre no arco temporal moderno. Isso será dado pelo fato de o romance estar atado à escrita, ao livro. O romance é escrito pelo autor que se separa, isolando-se do mundo, operando no e pelo indivíduo, e é lido por outros indivíduos isolados, sendo a imprensa seu intermediário.¹⁹ Ao contrário da tradição narrativa, o romance é formado na “apatricidade” (*Heimatlosigkeit*) transcendental.²⁰ Já o narrador finca seus pés na sua experiência e, em muitas das vezes, naquilo que foi contado por outras pessoas. Na transmissão e na tradição do boca a boca, do “ouvir falar”, do *ir a oído*²¹, na orelhada. Seu chão é a memória e sua perpetuação. Como narra o filósofo:

A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta [da do romance]²²

[...]

A *rememoração* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades específicas da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si.²³

Convivendo com a obra de Mário de Andrade nas muitas camadas de nossas vidas, experimentando-a desde muito tempo, ora nos “laboratórios de arranjos coletivos do *Anima*”, ora isoladamente, em estudos e em nossas aulas, junto às/aos estudantes, permitimo-nos considerar que o livro *Na Pancada do Ganzá*, que Mário pretendeu escrever ao retornar da *Viagem ao Nordeste*, operaria na esfera da narrativa épica. Assim como foi *Macunaíma*.

Quando, em 1945, Mário se *foi dessa terra – e saiu partido de pena*²⁴ – o seu “projeto” de composição do *Na Pancada* foi interrompido. Postu-

the decline of experience, as the philosopher puts it in the following passages:

It is as if something that seemed inalienable to us, the securest among our possessions, were taken from us: the ability to exchange experiences.

One reason for this phenomenon is obvious: experience has fallen in value. And it looks as if it is continuing to fall into bottomlessness. Every glance at a newspaper demonstrates that it has reached a new low [...].¹⁹

And it continued to fall... and I understand that this vertiginous decline in interest in experience and narrative may have contributed to part of Mário de Andrade’s works having been, sometimes more and sometimes less, overlooked by the perspectives of, for example, the “science of music,” of musicology and ethnomusicology. Returning to the essay “The Storyteller,” Benjamin will justify the “decline of storytelling” through the emergence of the novel, which occurs in the arc of modernity. This will be due to the fact that the novel is tied to writing, to the book. The novel is written by the author who is separated, isolating himself from the world, operating in and through the individual, and is read by other isolated individuals, with the press as his intermediary.²⁰ Unlike the storytelling tradition, the novel is formed in transcendental “homelessness”.²¹ The storyteller, however, firmly plants his feet in his experience and, often, in that which has been told by other people: in the transmission and in the tradition of word of mouth, of “hearsay,” of *ir a oído*,²² by ear. His ground is memory and its perpetuation. As the philosopher narrates:

What can be handed on orally, the wealth of the epic, is of a different kind from what constitutes the stock in trade of the novel.²³

[...]

Memory creates the chain of tradition which passes a happening on from generation to generation. It is the Muse-derived element of the epic art in a broader sense and encompasses its varieties. In the first place among these is the one practiced by

mamente Oneyda organiza as coletas musicais e os escritos da “Viagem” deixados por Mário de Andrade, distribuindo-os nos seis volumes já mencionados pelo Fiaminghi aqui neste livro-encarte: *Danças Dramáticas do Brasil* (1959) – 3 tomos; *Música de Feitiçaria no Brasil* (1963); *Os Cocos* (1984) e *As Melodias do Boi e Outras Peças* (1987). Neles encontramos relatos de suas experiências com as *performances* dos coletivos de artistas e com seus mestres e mestras das *cheganças, marujadas, da nau catarineta, dos maracatus e cabocolinhos, dos bois, aboios, catimbós* das cerimônias da *jurema*, dos quase 300 *cocos*. Um mundo. Essa experiência coletiva trazida nas músicas notadas e nas impressões vividas que constam desses seis volumes da “Viagem”, foi sendo transformada num *grande épico* dentro de cada um de nós do *Anima*, ao longo de nossa lida com aquilo que por muito tempo foi tratado por nós como simples “objeto de pesquisa” (falo na primeira pessoa do plural por conta própria, por acreditar que essa percepção de Mário como narrador e de sua obra dos seis volumes como mais um épico deixado por ele, reverbera em algumas pessoas do *Grupo Anima*, se não em todas).

Seria *Na Viagem* entre dezembro de 1928 e fevereiro de 1929 que Mário escapa do “domínio da cultura burguesa” e da sua insipidez individualista, tão própria do burguês, e entrega-se de corpo e alma ao mundo, à Festa, essa “categoria primeira e indestrutível da civilização humana”²⁵. É entre as pessoas, entre o povo, experienciando ser povo – estar do lado de cá da porteira (como diria Leandro Perez) – que Mário percebe-se Mário. É lá na praça pública, nessa grande celebração, nessa eterna festa, que as pessoas se ligam

[...] todos à *alegre matéria do mundo, ao que nasce, morre, dá a vida, é devorado e devora*, mas que definitivamente *cresce e se multiplica* sempre, *torna-se sempre cada vez maior, melhor e abundante*. Essa alegre matéria ambivalente é ao mesmo tempo o *túmulo, seio materno, o passado que foge e o presente que chega; é a encarnação do devir*.²⁶

Coletivamente selecionamos para constarem deste livrinho-encarte e do cenário do es-

the storyteller. It starts the web which all stories together form in the end.²⁴

Living with Mário de Andrade’s work in the many layers of our lives, experiencing it for a long time, sometimes in “*Anima’s* laboratories of collective arrangements,” sometimes in isolation, in studies, and in our classes, together with students, we allow ourselves to consider that the book *Na Pancada do Ganzá*, which Mário intended to write upon returning from his “journey” to the Brazilian Northeast, would operate within the realm of epic narrative. Just as *Macunaíma* did.

In 1945, when Mário *passed away* – and *left broken with grief*²⁵ – his “project” of composing *Na Pancada* was interrupted. Posthumously, Oneyda organized the musical collections and writings from the “journey” which were left by Mário de Andrade, distributing them in the six volumes already mentioned by Fiaminghi here in this booklet: *Danças Dramáticas do Brasil* [Dramatic Dances of Brazil] (1959) – 3 volumes; *Música de Feitiçaria no Brasil* [Witchcraft Music in Brazil] (1963); *Os Cocos* [The Cocos] (1984); and *As Melodias do Boi e Outras Peças* [Boi Melodies and Other Pieces] (1987) – 3 volumes. In them we find accounts of his experiences with the performances of groups of artists and with the masters of *cheganças, marujadas, of the nau catarineta, of maracatus, and of cabocolinhos, of the bois, aboios, catimbós* of *jurema* ceremonies, of the almost 300 *cocos*. A universe. This collective experience presented in the recorded songs and vivid impressions contained in these six volumes from his “journey” has been transformed into a *great epic* within each of us in *Anima*, throughout our labor with that which for a long time was treated by us as a simple “object of research” (I speak in the first person plural on my own account, because I believe that this perception of Mário as a storyteller and of his work in the six volumes as yet another epic left by him resonates with some people in *Grupo Anima*, if not all).

It would be on his “journey” between December 1928 and February 1929 that Mário escapes from “bourgeois culture” and its individ-

petáculo algumas imagens do repertório musical do Acervo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo (USP). Dentre elas, duas que ainda não estão numeradas e, assim, ainda não oficialmente catalogadas no IEB²⁷. Vemos que essas duas imagens, não passadas a limpo pelo escriba Mário de Andrade, são as colheitas sonoras concretizadas no ato, no momento do acontecimento, no movimento do ar e do som, no movimento das mãos e das vozes. *Performance* que atravessa o mundo. Experiência do vai-e-vem da voz e da escuta, o movimento no papel, no sangue, nas veias, na respiração, no suor e no coração. A mão do escriba por onde vibram as vozes dos corpos das pessoas que cantam, dançam, da pessoa que escuta e escreve. *Performance: “A Pisada é Essa”*²⁸.

ualistic insipidity, so characteristic of the bourgeois, and surrenders body and soul to the world, to the “feast,” that “primary, indestructible ingredient of human civilization.”²⁶ It is among the people, among the masses, experiencing being the people – being on this side of the gate (as Leandro Perez would say) – that Mário perceives himself as Mário. It is there in the public square, in that great celebration, in that eternal feast, that people bond:

All of them relate to the world’s gay matter, which is born, dies and gives birth, is devoured and devours; this is the world which continually grows and multiplies, becomes ever greater and better, ever more abundant. Gay matter is ambivalent, it is the grave and the generating womb, the receding past and the advancing future, the becoming.²⁷

We have collectively selected some images from the musical repertoire of the Mário de Andrade Archive at the Institute of Brazilian Studies (IEB) of the University of São Paulo (USP) for inclusion in this booklet and in the set design. Among them are two that are not yet numbered and, therefore, not yet officially cataloged at the IEB.²⁸ We see that these two images, not yet transcribed by Mário de Andrade, are the sonic harvests realized in the act, at the moment of the event, in the movement of air and sound, in the movement of hands and voices – a performance that spans the world; an experience of the to-and-fro of singing and listening, the movement on paper, in the blood, in the veins, in the breath, in the sweat, and in the heart; the hand of the scribe through which vibrate the voices of the bodies of the people who sing, dance, of the person who listens and writes. A performance: “Step to This.”²⁹

1. BENJAMIN, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit – Drei Studien zur Kunstsoziologie. Suhrkamp Verlag. Frankfurt a. M. 1977.
2. ANDRADE, Mário de. *Os Cocos*. Preparação, Introdução e Notas de Oneyda Alvarenga. Livraria Duas Cidades, São Paulo. Instituto Nacional do Livro. Fundação Pró-Memória, Brasília, p. 10, 1984.
3. *HIP – Historical Informed Performance* ou *HOP – Historical Oriented Performance* (Hip-Hop!)
4. ZUMTHOR, Paul. A Letra e a Voz - a “Literatura” Medieval. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 144, 1993.
5. VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Puras Misturas*. São Paulo: Hucitec, p. 11, 1997.
6. *Op. cit.*, 1993.
7. DAWSEY, John C. Victor Turner e antropologia da experiência. *Cadernos de Campo*, n. 13, São Paulo, pp. 163-176, p. 165, 2005.
8. GUARNIERI, Camargo. ALVARENGA, Oneyda (org.). *Melodias Registradas por meios não-mecânicos*, 1º volume. Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal. Prefeitura do Município de São Paulo, Departamento de Cultura, 1946.
9. ANDRADE, *op. cit.*, p. 7.
10. *Música artística*: expressão usada a partir da segunda metade do século XIX até meados do século XX que faz referência ao que atualmente denomina-se música grafo-mediada, ou música de origem europeia escrita, ou música de concerto. (N. da A.)
11. ANDRADE, *op. cit.*, p. 16.
12. *Na Pancada do Ganzá*, apêndice V, in *Os Cocos*, pp. 387-388, 1984.
13. *Ibidem*, pp. 387-388, 1984.
14. BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica”. In *Obras Escolhidas: Magia etécnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. 1. Trad.: Sérgio P. Rouanet. Editora Brasiliense, São Paulo, p. 210, 2016.
15. *Ibidem*, p. 211, 2016 a.
16. ANDRADE, Mário de. *Paulicea Desvairada*. Casa Mayença, São Paulo, p. 8, 1922.
17. BENJAMIN, *op. cit.*, pp. 213-214.
18. BENJAMIN, p. 217, 2016.
19. BENJAMIN, pp. 83-84, 1968.
20. BENJAMIN, pp. 87-88, 1968
21. LUKÁCS, p. 16, 1920, *apud* BENJAMIN, p. 99, 1968.
22. *Ira oído*: expressão espanhola, que aparece com frequência na música e na poesia improvisadas, praticadas nos séculos XVI e XVII, quando tanto o que não estava escrito como o que estava carregavam, naturalmente, aberturas para improvisação – na música instrumental e na música vocal. Esta prática virtuosística levava o nome de *glosar* na Espanha e na Itália, *diminuire*. Em música cantada da tradição oral brasileira da região Nordeste encontramos a denominação *grosar* para improvisar, e *grosadô* para a pessoa que improvisa de modo virtuosístico o *desafio*, ou o embolador de coco, como aparece no primeiro verso da música 2 deste CD, *Desafio em Martelo Agalopado*: Tu num presta pra sê um grosadô...
22. BENJAMIN, p. 87, 1968
23. *Idem*, p. 228
24. Trecho extraído da letra do aboio contido neste CD (Aboio Final, faixa 7), recolhido por Mário de Andrade (1928-29). Em: *Danças Dramáticas do Brasil*, vol. 3, p. 105, *Bumba-meu-Boi*, “Boi de Fontes”. Informante: José Sebastião, Bom Jardim, RN. Letra extraída da *Roda das Despedidas*, p. 107.
25. BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. 6ª edição. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, p. 240, 2008.
26. *Idem*, p. 169. Itálicos da edição.
27. IEB_MA – MMA – 039-051-053-014 (Desafio em Martelo Agalopado) e IEB_MA – MMA – 039 – 051 – 053 – 018 (O Gigante).
28. *A Pisada é essa*: título de um coco, que consta da última faixa do CD: tradição oral brasileira, recolhido por Mário de Andrade (1928-29). Em: *Os Cocos*, p. 213. Informante: Chico Antônio, Bom Jardim, RN.
1. Translated from the Portuguese by Marco Alexandre de Oliveira. Unless otherwise indicated, all translations by the translator.
2. BENJAMIN, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit – Drei Studien zur Kunstsoziologie. Suhrkamp Verlag. Frankfurt a. M. 1977.
3. ANDRADE, Mário de. *Os Cocos*. Preparation, Introduction, and Notes by Oneyda Alvarenga. Livraria Duas Cidades, São Paulo. Instituto Nacional do Livro. Fundação Pró-Memória, Brasília, p. 10, 1984.
4. ZUMTHOR, Paul. *La lettre et la voix de la “littérature” médiévale*. Paris: Seuil, p. 160, 1987.
5. VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Puras Misturas*. São Paulo: Hucitec, p. 11, 1997.
6. *Op. cit.*, 1993.
7. DAWSEY, John C. “Victor Turner e antropologia da experiência.” *Cadernos de Campo*, No. 13, São Paulo, pp. 163-176, p. 165, 2005.
8. GUARNIERI, Camargo. ALVARENGA, Oneyda (eds.). *Melodias Registradas por meios não-mecânicos*, 1º volume. Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal. Prefeitura do Município de São Paulo, Departamento de Cultura, 1946.
9. ANDRADE, *op. cit.*, p. 7.
10. *Art music*: an expression used from the second half of the 19th century until the mid-20th century that refers to what is currently called notation-mediated music, or written music of European origin, or concert music. (Author’s note)
11. ANDRADE, *op. cit.*, p. 16.
12. *Na Pancada do Ganzá*, Appendix V, in *Os Cocos*, pp. 387-388, 1984.
13. *Ibidem*, pp. 387-388, 1984.
14. BENJAMIN, Walter Benjamin. “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility” [Second Version]. In: BENJAMIN, Walter. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Edited by Michael W. Jennings; Brigid Doherty; Thomas Y. Levin. Translated by: Edmund Jephcott, Rodney Livingstone, Howard Eiland et al. London: Belknap Press, p. 54, 2008.
15. *Ibidem*, p. 41, 2008.
16. Translator’s note: In the original text in Portuguese, Mário employs the neologism “passadista” (pastist) to form a witty contrast to the term “futurist.”
17. ANDRADE, Mário de. *Hallucinated City*. Translated by Jack E. Tomlins. Nashville: Vanderbilt University Press, p. 5, 1968.
18. BENJAMIN, pp. 83-84, 1968.
19. BENJAMIN, Walter. “The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov.” In: BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. Edited by Hannah Arendt. Translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books, p. 83-109, 1968.
20. BENJAMIN, pp. 87-88, 1968.
21. LUKÁCS, p. 16, 1920 *apud* BENJAMIN, p. 99, 1968.
22. *Ira oído*: a Spanish expression that frequently appears in improvised music and poetry practiced in the 16th and 17th centuries, when both what was not written and what was naturally open to improvisation – in instrumental and vocal music. This virtuoso practice took the name of *glosar* in Spain and *diminuire* in Italy. In sung music of the Brazilian oral tradition from the Northeast region, we find the denomination *grosar* for improvise, and *grosadô* for the person who virtuously improvises the *desafio* [duel], or the *embolador* of coco, as it appears in the first verse of song 2 of this CD, “Desafio em Martelo Agalopado.” “Tu num presta pra sê um grosadô...” [You’re no good at being an improviser...].
23. BENJAMIN, p. 87, 1968.
24. *Idem*, p. 98
25. Passage taken from the lyrics of the aboio contained on this CD (“Aboio Final,” Track 7) – “foi dessa terra – e saiu partido de pena” –, collected by Mário de Andrade (1928-29). In: *Danças Dramáticas do Brasil*, vol. 3, p. 105, *Bumba-meu-Boi*, “Boi de Fontes.” Informant: José Sebastião, Bom Jardim, RN. Lyrics taken from *Roda das Despedidas*, p. 107.
26. BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and His World*. Translated by Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, p. 276, 1984.
27. *Idem*, p. 195.
28. IEB_MA – MMA – 039-051-053-014 (“Desafio em Martelo Agalopado” [Galloping-Hammer Duel]) and IEB_MA – MMA – 039 – 051 – 053 – 018 (“O Gigante” [The Giant]).
29. “Step to This” makes reference to “A Pisada é Essa,” the title of a *coco* included on the final track of the CD from the Brazilian oral tradition, collected by Mário de Andrade (1928-29). In: *Os Cocos*, p. 213. Informant: Chico Antônio, Bom Jardim, RN.

li verdade extrema de afonodica e
 rítmica. Deve de ser cantado moleço
 muito muito ritmado. Botei as aventuras, segatos,
 e de rescaudos com que o cantei. A resposta
 não deve ser dada batendo bem as courautes
 As frases solistas do refrão são pouco mais lento que $b = 40$.
 onde têm notas com duas pernas, noteis a variante.

o aboiá». Se entende bem a frase porém fica
 assim. Breio que esse «aboiá» é a brevia-
 um nos coos, da ultima sílaba de «aboiato»,
 que quer dizer: novillo.

Uma trada a proleira cantada em S.
 (S. Paulo) tem uma semelhança bem cu-
 a sílabe dente wo. É assim:



to pequeno carneiro come com boi boi, e não sei o que será Desta vida de nois



lai Desta vida de nois doi!

Parto pequeno ca
 carneiro come com boi, } bis
 eu não sei o que será
 Desta vida de nois doi!

Aiolai,
 Desta vida de nois doi!

Dona da casa
 saia fora e venha né } bis
 seu pé de cravo
 como está pra esflorarê!

Aiolai,
 Como está pra esflorarê!

ento cantada ^{recopilado de} cantado por pretos não me
 a minima influência africana a não
 solista talvez. O nome «aiolai» é muito
 e contrasta absolutamente com as formas
 e empregadas com a mesma função pelos

Daniel Issa



VOZ
 voice

Pauliceiano, comecei minha vida profissional como arquiteto e urbanista. Após um breve flerte com a arqueologia — período em que publiquei sobre vestígios do Peabiru, antiga trilha indígena em meio à malha urbana da cidade de São Paulo —, abandonei esse caminho para estudar música antiga na Schola Cantorum Basiliensis, na Suíça. Passados 21 anos, um doutorado e 25 CDs gravados, voltei disposto a (re)descobrir o Brasil. Passei então a investigar as relações entre a música antiga de matriz europeia e as nossas músicas de tradição oral, o que me levou ao encontro do *Grupo Anima*, por meio de Hugo Pieri, parceiro de aventuras musicais, tornando-me seu membro mais recente. Os ensaios, que mais parecem saraus literomusicais, e a convivência com seus integrantes — de especialidades bastante variadas — muito me ajudaram a transitar entre os dois mundos.

*Pauliceiano**, I started my professional life as an architect and urban planner. After a brief flirtation with archeology — when I published about the remains of the *Peabiru*, an ancient indigenous trail amidst the urban fabric of the city of São Paulo — I left this path to study early music at the *Schola Cantorum Basiliensis*, in Switzerland. After 21 years, a doctorate and 25 CDs recorded, I came back willing to (re)discover Brazil. I then began to investigate the relationship between early music of European origin and our music of oral tradition, which led me to meet the *Grupo Anima*, through Hugo Pieri, a partner in several musical adventures, and becoming its most recent member. Our rehearsals, which look more like literomusical soirées, and the coexistence with its members — of varied specialties — helped me a lot to move between the two worlds.

*Modernist reference for São Paulo city born (*Pauliceais* a reference to the city of São Paulo, crafted during the

Modernist Art movement at the famous Modern Art Week of 1922, with Mário de Andrade as its main mentor.)



Gisela Nogueira

viola de arame Brazilian baroque guitar

Conheci Valeria Bittar em 1988, quando da fundação do *Grupo Anima, musica humana, mundana et instrumentalis* cujo nome definia, para mim, ‘a alma’ da produção que pretendiam. Gostei! Com sede na cidade de Campinas, minha agenda impôs a saída do grupo do qual participei por muito pouco tempo naquela ocasião.

Ainda muito jovem, havia participado do Grupo Confraria, referência na pesquisa da música antiga no Brasil, sob a direção de Anna M. Kieffer e logo me aproximei do colega medievalista da UNESP, Fernando Carvalhaes, por quem cultivava imensa admiração. Fizemos alguns concertos e ele me convidou para participar do *Núcleo Tálea*, onde conheci Silvia Ricardino (a harpista com quem nunca mais deixei de dividir o palco) e

voltei a tocar com a Valeria e, pouco depois, com o Fia (Luis H. Fiamminghi) que compartilhava da pesquisa sobre as rabecas brasileiras inaugurada pelo Zé Gramani (genial!).

Com a partida do Fernando nos distanciamos um pouco, mas, logo em 2008, gravamos separadamente trechos da trilha sonora do filme *O Retorno* de Rodolfo Nanni (assinada por Anna M. Kieffer) e nos reencontramos no lançamento desse filme no cine *Belas Artes*, em São Paulo. Daquele jeito engraçado e direto, a Valeria se dirigiu a mim: “Quer tocar em Milão?” E nos reunimos todos novamente, agraciados pelas participações do grande Paulo Dias e com uma geração de cantores/pesquisadores maravilhosos (Hugo e Daniel), além do Lelê, que veio nos ensinar sobre o candomblé.

I met Valeria Bittar in 1988, when the *Grupo Anima* was founded, *musica humana, mundana et instrumentalis* whose name defined, for me, “the soul” of the production as they wanted it to be. I really liked it! Being based in Campinas, my schedule required me to leave the group, which I had only been part of briefly at that time. At a very young age, I had participated in the Confraria Group, a reference in early music research in Brazil, under the direction of Anna M. Kieffer and soon I got closer to my medievalist colleague from UNESP, Fernando Carvalhaes, for whom I held immense admiration. We did some concerts and he invited me to participate in *Núcleo Tálea*, where I met Silvia Ricardino (the harpist with whom I have never stopped sharing the

stage) and I went back to play with Valeria and, shortly after, with Fia (Luis H. Fiamminghi) who shared the research on Brazilian fiddles inaugurated by Zé Gramani (genius!). With Fernando’s departure, we distanced ourselves a little, but, in 2008, we separately recorded excerpts from the soundtrack of the film *The Return* of Rodolfo Nanni (signed by Anna M. Kieffer) and met again at the launch of this film at the *Belas Artes* cinema, in São Paulo. In her funny and direct way, Valeria addressed me: “Do you want to play in Milan?” And we all got together again, graced by the participation of the great Paulo Dias and a generation of wonderful singers/researchers (Hugo and Daniel), in addition to Lelê, who came to teach us about Candomblé.

viola de arame
construída por
Roberto Gomes, São
João Del Rey, MG,
1988, sobre modelo
original encontrado
em Tiradentes, MG,
Fazenda Capivari,
datado do ano 1765

**Brazilian baroque
guitar made by**
Roberto Gomes, São
João del Rey, MG,
1988, after an original
model found in Tira-
dentes, MG, Fazenda
Capivari, 1765



Hugo Pieri

VOZ voice

Em 2016 eu decidi voltar para o meu país. Tinha passado 11 anos na Europa, estudando música antiga e trabalhando como regente coral. Aterrissei em São Paulo com um imenso desejo de me reinventar e de explorar minha pesquisa pessoal, ampliando a minha relação com a música além da interpretação e estabelecendo diálogos entre música, presença e os processos terapêuticos que vivenciei. Já de volta ao Brasil, pude construir um curso que denominei *A Voz no Corpo Sensorial*, onde buscava caminhos da voz no corpo que levam a uma identidade vocal única e própria. Além

desse curso, São Paulo me trouxe mais 2 lindos presentes: a oportunidade de trabalhar com jovens da periferia no Projeto Guri, e o *Grupo Anima*. O convite para montar, junto ao *Anima*, o espetáculo *Mar Anterior* aconteceu num concerto na minha cidade natal, Belo Horizonte, quando conheci o Fiaminghi. E assim começou uma transformação e a reinvenção de uma identidade e de um corpo que teve vontade de cantar diferente. Desde então, o *Anima* tem sido um laboratório onde experimento exercer cada vez mais ser quem eu sou, afetuosamente, criando beleza e som.

In 2016 I decided to return to my country, after having spent 11 years in Europe, studying early music and working as a chorus conductor. I landed in São Paulo with a deep desire to reinvent myself and explore my personal research, expanding my relationship with music beyond interpretation and establishing dialogues between music, presence and the inner therapeutic processes I experienced myself. Back in Brazil, I built a course that I called *The Voice in the Sensory Body*, where I sought pathways for the voice within the body that lead to a unique and personal vocal identity. In addition to this course,

São Paulo brought me 2 more beautiful gifts: the opportunity to work with young people from the poor outskirts of the city in the *Guri* Project, and my encounter with the *Grupo Anima*. The invitation to put together, together with the *Grupo Anima*, the show *Mar Anterior* happened at a concert in my hometown, Belo Horizonte, when I met Fiaminghi. And so began a transformation and the reinvention of an identity and a body that yearned to sing differently. Since then, the *Grupo Anima* has been a laboratory where I increasingly experiment to be who I truly am, affectionately, creating beauty and sound.



Bàbá Leandro Perez

(Ilé Aláketú Àṣẹ Aira – Àṣẹ
Batistini e Ilé Aláketú Yeye
Kare Àṣẹ Ajagunan – TUVT)

atabaques hun, humpi e lé,
percussões afro-brasileiras
e voz

Candomblé master
drum (hun), support
drums (humpi and lé),
Afro-Brazilian
percussions and voice

Nasci e fui criado em São Paulo em uma família tradicional de terreiro de Umbanda. Posteriormente conheci e me encantei pelo candomblé Ketu, tradição na qual me iniciei no Àṣẹ Batistini, uma das casas mais tradicionais de São Paulo.

Em 2022 meu tio, Pai Emmerson, fez sua passagem e herdei o sacerdócio do terreiro da minha família. Após concluir minhas obrigações dentro do meu Àṣẹ, fui “sentado” como Bàbálorisa pela minha Iyalorisa Mãe Luizinha de Nánà. Minha casa a partir disso se torna o Ilé Aláketú Yeye Kare Àṣẹ Ajagunan - TUVT.

Músico, arte-educador e ator, me especializei como percussionista, trabalhando a musica-

lidade e suas interfaces no treinamento do ator e do intérprete-criador.

Em 2022 recebi o título de Doutor Honoris Causa pela contribuição em difundir a cultura dos terreiros. Sou palhaço e graduado no curso de Licenciatura em Arte-Teatro pelo IA – UNESP. Atuei como arte-educador em diversos projetos e escolas. Sou o Idealizador e fundador do projeto “A Arte do Ogã”, uma escola que tem como objetivo compartilhar os conhecimentos da musicalidade sacra e da cultura dos terreiros de Umbanda e Candomblé Ketu. Integro o *Grupo Anima* desde 2019.

I was born and raised in São Paulo in a traditional family of Umbanda terreiro. Later I met and was enchanted by Candomblé Ketu, a tradition in which I started at Àṣẹ Batistini, one of the most traditional houses in São Paulo. In 2022 my uncle, Father Emmerson, passed away and I received the Bàbálorisa post of the priesthood from my Iyalorisa Mother, Luizinha de Nánà, after completing my obligations within my Àṣẹ. My house from then on becomes the Ilé Aláketú Yeye Kare Àṣẹ Ajagunan - TUVT.

Musician, art educator and actor, I specialized as a percussionist, working on musicality

and its interfaces in the training of the actor and the performer-creator.

In 2022 I received the title of Doctor Honoris Causa for my contribution to disseminating the culture of the terreiros. I am a clown and graduated with a Degree in Art-Theater from IA – UNESP. I worked as an art educator in several projects and schools. I am the creator and founder of the project “The Art of Ogã”, a school that aims to share the knowledge of sacred musicality and the culture of the terreiros of Umbanda and Candomblé Ketu. I have been a member of the *Grupo Anima* since 2019.

**atabaque de tarracha
hun (1)** construído
por Luís Poeira, Ins-
tituto Tambor. 2019,
São Paulo, SP

**Candomblé’s master
drum hun (1)** by
Luís Poeira, Instituto
Tambor. 2019, São
Paulo, SP

**atabaque de tarracha
humpi (2)** construído
por Luís Poeira, Ins-
tituto Tambor. 2019,
São Paulo, SP

**Candomblé’s sup-
port drum humpi (2)**
by Luís Poeira, Insti-
tuto Tambor. 2019,
São Paulo, SP

**atabaque de tarracha
lé (3)** construído por
Luís Poeira, Instituto
Tambor. 2019, São
Paulo, SP

**Candomblé’s sup-
port drum lé (3)** by
Luís Poeira, Instituto
Tambor. 2019, São
Paulo, SP

gã (4) construído por
Rafael Ofa Irin, São
Paulo, SP

gã bell (4) by Rafael
Ofa Irin, São Paulo, SP



Luiz Fiaminghi

rabecas tradicionais brasileiras e voz Brazilian traditional fiddles and voice

Nasci em São Paulo, no ano 1958. *Na Pancada Desvairada* é o nono CD que gravei com o *Grupo Anima*, com quem trabalho de múltiplas formas desde 1996. Essa longevidade não é apenas grande cronologicamente, mas representa também o grau de importância deste trabalho na minha vida. As rabecas adentraram nela por essa mesma via, rompendo vários paradigmas, trilhando os caminhos já abertos por Zé Gramani alguns anos antes no *Anima*. Até então, tudo se resumia a uma biografia violinística, pautada pela previsibilidade, com trabalhos sem dúvida importantes, mas de certa forma teleologicamente esperados para um violinista. Neste sentido,

Anima e rabecas são para mim faces da mesma moeda. O mundo das rabecas reflete uma epistemologia reversa, com sinais trocados, valores ressignificados, sons inesperados. Olhar para o passado desta perspectiva revela várias camadas de privilégios: como professor do ensino público em uma IES (UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina) e pesquisador, cuidar da formação e orientação de futuras gerações de músicos e professores; seguir na visão utópica de Mário de Andrade de uma música ecumênica brasileira, a música como mediação de culturas e dissolução dos territórios de poder; a força de transformação do fazer coletivo e do saber com sabor.

I was born in São Paulo, in 1958. *Na Pancada Desvairada* is the ninth CD I recorded with the *Grupo Anima*, with whom I have been working in multiple ways since 1996. This longevity is not only great chronologically, but also represents the degree of importance of this work in my life. The fiddles entered it by the same way, breaking several paradigms, treading the trails already opened by Zé Gramani a few years earlier in the *Grupo Anima*. Until then, everything was reduced to a violinistic biography, guided by predictability, with works that were undoubtedly important, but in a way teleologically expected for a violinist. In this sense, *Anima*

and fiddles are for me two sides of the same coin. The world of fiddles reflects a reverse epistemology, with exchanged signs, ressignified values, unexpected sounds. Looking at the past from this perspective reveals several layers of privileges: as a public University teacher in HEI (UDESC – Santa Catarina State University) and researcher, caring for the training and guidance of future generations of musicians and teachers; to follow Mário de Andrade's utopian vision of a Brazilian ecumenical music, music as mediation of cultures and dissolution of territories of power; the transformation power of collective creation and knowledge infused with flavor.

rabeca (1) construída por Nelson da Rabeca, Marechal Deodoro, AL; madeira raiz de jacuqueira; afinação Sol²/Ré³/Sol³/Si³

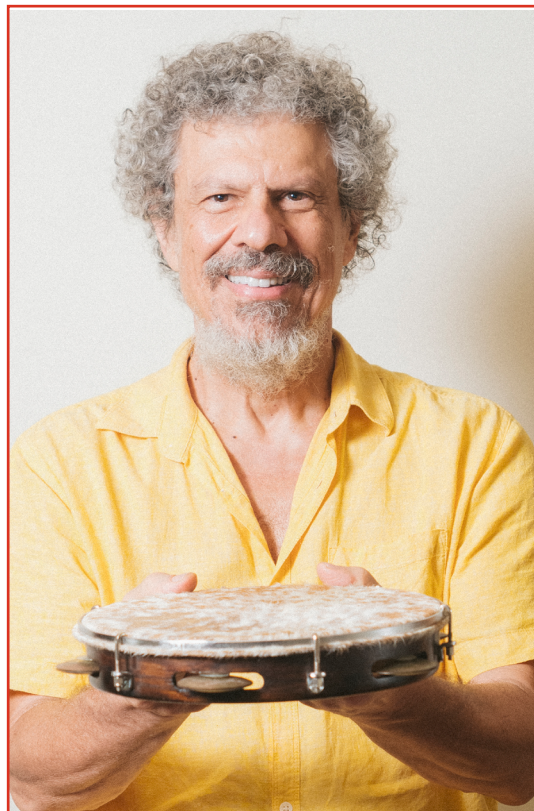
Brazilian fiddle (1) made by Nelson da Rabeca, Marechal Deodoro, AL; wood of jacuqueira; tuning G²/D³/G³/B³

rabeca (2) construída por Nelson da Rabeca, Marechal Deodoro, AL; madeira gameleira; afinação Lá²/Mi³/Lá³/Dó^{#3}

Brazilian fiddle (2) made by Nelson da Rabeca, Marechal Deodoro, AL; wood of gameleira tree; tuning A²/E³/A³/C^{#3}

rabeca (3) construída por Nelson da Rabeca, Marechal Deodoro, AL; madeira pau mijão; afinação Mi²/Si²/Mi³/Sol^{#3}

Brazilian fiddle (3) made by Nelson da Rabeca, Marechal Deodoro, AL; wood of pau mijão tree; tuning E²/B²/E³/G^{#3}



Paulo Dias

percussões afro-brasileiras e voz Afro-Brazilian percussions and voice

Me iniciei na música tocando pandeiro, que aprendi na infância com meu tio Zé. Aos seis anos fui estudar piano no Conservatório, e posteriormente me dediquei aos instrumentos de teclado, cursando a Unicamp. Na França, estudei com os mestres Anna Stella Schic e Pierre Sancan. Mas minha inclinação para a percussão popular nunca esmoreceu. Fui atrás de conhecer e me familiarizar com as musicalidades afro-brasileiras e seus tambores, me iniciando também na Etnomusicologia. Quando trabalhei no Coralusp pude juntar as funções de tecladista correpetidor e percussionista. Nos anos 90 participei da fundação do grupo *Cachuera!*, que depois se tornou Associação Cultural, um coletivo voltado para estudos e práticas em torno das músicas, danças, poesias, ritualidades das tradições afro-brasileiras do Sudeste, e que valorizava o contato direto

com as comunidades produtoras. Foi o interesse por um diálogo mais amplo entre os universos da música brasileira de tradição oral e da música antiga de tradição europeia que me levaram naturalmente ao *Anima*. Ocupei então a vaga de percussionista e organetista, e para minha alegria assumi de novo essa multifunção que muito me agrada. Afora a prática musical de alto nível e sem entraves estéticos, aprendi com meus colegas o prazer da pesquisa musicológica nas franjas entre popular e erudito, com suas frequentes e acaloradas conversas e discussões. Minha contribuição ao *Anima* tem sido pôr em evidência a voz do tambor em suas múltiplas vocações, de acompanhante a protagonista, assim como destacar o papel dos mestres populares e de seus saberes milenares como fontes importantes para a música antiga brasileira.

I started in music playing with the Brazilian tambourine, which I learned early in my childhood with my uncle Zé. At the age of six I started studying the piano at the local music school, and later I dedicated myself to keyboard instruments, studying at Unicamp University. In France, I studied with the masters Anna Stella Schic and Pierre Sancan. But my inclination for popular percussion never wavered. I set out to learn and become familiar with Afro-Brazilian musical traditions and their drums, also beginning my studies in Ethnomusicology. When I worked at Coralusp (the choir of São Paulo University) I was able to combine the functions of pianist repetiteur and percussionist. In the 90s I took part in founding the *Cachuera!* Group, which later became a Cultural Society, focused on studies and practices around music, dances, poetry, rituals of Afro-Brazilian traditions in the

Southeast, which valued direct contact with the producing communities. It was the interest in a broader dialogue between the universes of Brazilian music of oral tradition and early music of European tradition that naturally led me to *Anima*. I then occupied the position of percussionist and organist, and to my joy I took on again this multifunction that I like very much. Apart from the high-level musical practice and without aesthetic obstacles, I learned from my colleagues the pleasure of musicological research on the fringes between popular and concert music, with its frequent and heated conversations and discussions. My contribution to *Anima* has been to highlight the voice of the drum in its multiple vocations, from accompanist to protagonist, as well as to emphasize the role of popular masters, their ancestral knowledge as important sources for early Brazilian music.

agogô de cumbuca de sapucaia (1) autor desconhecido

agogô of sapucaia bowl (1) unknown author

atabacongá (2) construída por Luís Poeira, Instituto Tambor, São Paulo, SP

atabacongá (2) by Luís Poeira, Instituto Tambor, São Paulo, SP

banza ou chocalho de vime (3), autor desconhecido, São Tomé e Príncipe

banza shaker (3) unknown author, São Tomé e Príncipe

caixa de congo 15" (4) construída por Rômulo Nardes, São Paulo, SP

Congo's drum 15" (4) by Rômulo Nardes, São Paulo, SP

caixa do divino 12" (5) construída por Luís Poeira, Instituto Tambor, São Paulo, SP

Divino's drum 12" (5) by Luís Poeira, Instituto Tambor, São Paulo, SP

caixa do divino 10" (6) construída por Alfredo Madredeus, São Paulo, SP

Divino's drum 10" (6) by Alfredo Madredeus, São Paulo, SP

caixinha de folia 8" com esteira (7) construída por Mestre Antônio de Sebastião, Minas Novas, Vale do Jequitinhonha, MG

Folia's drum 8" (7) by Mestre Antônio de Sebastião, Minas Novas, Vale do Jequitinhonha, MG

caracaxá (8) adquirido de Mestre Manoel Salustiano, Recife, PE

caracaxá (8) acquired from Mestre Manoel Salustiano, Recife, PE

gã (9) construído por Rafael Qfã Irin, São Paulo, SP

gã bell (9) by Rafael Qfã Irin, São Paulo, SP

ganzá (10) autor desconhecido

ganzá (10) unknown author

maracás ou xéres em metal (11) autor desconhecido

maracás or metal xéres (11) unknown author

pandeiro (12) unknown author

Brazilian tambourine (12) unknown author

pandeireta 5" (13) unknown author

small tambourine 5" (13) unknown author

pandeirico de boi de zabumba (14) construído por Marinaldo Marques, São Paulo, SP

Zabumba's small tambourine (14) by Marinaldo Marques, São Paulo, SP

bendir 17" com afinação pneumática (15) autor desconhecido

bendir 17" (15) (pneumatic tuning), unknown author

patangome (chocalho circular) (16) autor desconhecido, Uberlândia, MG

patangome (circular shaker) (16) unknown author, Uberlândia, MG

vaso de cerâmica (17) construído por Leonora Ferreira, São Paulo, SP

ceramic vase (17) by Leonora Ferreira, São Paulo, SP



Silvia Ricardino

harpa medieval e voz medieval harp and voice

Harpa medieval (modelo troubadour de 22 cordas) Camac, França, 1984

Medieval harp, 22 strings (troubadour model) Camac, France, 1984

Nasci em São Paulo, onde estudei Música e Direito. Ao constatar que não conseguiria conciliar as duas carreiras, alegremente optei pela Música e, atraída pelos bons ventos harpísticos que sempre sopraram da França, fui estudar harpa de concerto em Paris.

Na volta, munida também de uma harpa celta e de uma trovadoresca (participante deste CD), fui convidada por Fernando Carvalhaes — saudoso especialista em música medieval e de tradição oral — a integrar seu grupo, *Núcleo Tálea*. Foi assim que conheci, há algumas décadas, Gisela Nogueira, Valeria Bittar e Luiz Henrique Fiaminghi.

Os demais integrantes atuais do *Anima* são encontros e amizades um tanto mais recentes, mas não menos importantes. Que perdurem!

Entre sustenidos e bemóis, seduzida pela língua grega e sua literatura, também ousei traduzir livros do escritor cretense Nikos Kazantzákis. Que venham mais!

I was born in São Paulo, where I studied Music and Law. Realizing that I would not be able to reconcile the two careers, I happily chose Music and, drawn by the favorable harp winds that have always blown from France, I went to study concert harp in Paris.

On the way back, also armed with a Celtic harp and a troubadour (which I play in this CD), I was invited by Fernando Carvalhaes — a late specialist in medieval music and oral tradition — to join his group, *Núcleo Tálea*. That is how I met, a few decades ago, Gisela Nogueira, Valeria Bittar and Luiz Henrique Fiaminghi.

The other current members of *Anima* are somewhat more recent encounters and friendships, but no less important. May they endure!

Between sharps and flats, seduced by the Greek language and its literature, I also dared to translate books by the Cretan writer Nikos Kazantzákis. May there be more to come!



Valeria Bittar

flautas doce da Idade
Média, Renascença
e Barroco, flauta
Kuluta e voz

Medieval, Renaissance
and Baroque recorders,
Kuluta recorder and voice

Nasci em 1962, em São Paulo. Depois de um ano do golpe militar mudamos para Campinas, onde passei infância e adolescência. O que mais guardo como lembrança desse período na “terra das andorinhas” foi a minha convivência diária com a música, sempre através da flauta doce. Sigo cercada desses apitos até hoje.

Com essa flautinha ingressei no Conservatório, onde fui aluna do professor João Dias Carrasqueira, o “Canarinho da Lapa”, grande mestre do choro paulista. Todos os sábados passávamos o dia tocando flauta. Depois de muita prática musical coletiva, conjuntos de música da Renascença, do Barroco e muita música brasileira, fechávamos o *sábado de tarde* com roda de choro.

Fui seguindo, através de rastros deixados pela convivência familiar com o teatro, um caminho de conscientização política, ao mesmo tempo que perseguia os sopros da Renascença. Aos 18, decidi estudar flauta doce na Universidade de Música e Artes Dramáticas de Viena, hipnotizada pelos

I was born in 1962 in São Paulo. After a year of the military coup we moved to Campinas, where I spent my childhood and adolescence. What I keep most as a memory of this period in the “land of swallows” was my daily contact with music, always through the recorder. I remain surrounded by those chirpings to this day.

With this small recorder I entered the Conservatory, where I was a student of Professor João Dias Carrasqueira, the “Canarinho da Lapa”¹, a great master of the São Paulo *Choro*². Every Saturday we would spend the day playing the recorder. After a lot of collective musical practice, Renaissance ensembles, Baroque music and plenty of Brazilian music, we would wrap-up our Saturday afternoons with a *Choro* circle.

I followed, through traces left by family involvement with the theater, a path of political awareness, while pursuing the breaths of the Renaissance. At 18, I decided to study recorder at the University of Music and Dramatic Arts in Vienna,

sons das músicas dos séculos XIV ao XVI e dos instrumentos do Museu de História da Arte daquela cidade, onde vivi 7 anos. Na minha bagagem interna levava o “Canarinho da Lapa”, aulas de Folclore Musical, onde aprendi caminhos de Mário. Em Viena, entre pontos e contrapontos, Idade Média e Renascimento, cultivei uma saudade crescente de algo que não tinha vivido... Esse sentimento me fez voltar ao Brasil, em dezembro de 1987.

Em 88, juntamente com pessoas amigas que tinham experiência em *performance* de “música antiga europeia”, dei início a uma atividade que denominei *Grupo Anima* e que logo transbordou para a cultura popular tradicional brasileira e seus instrumentos, a começar pelas rabecas. Em 89 passei a integrar o *Núcleo Tálea* de música medieval, dirigido pelo cantor e medievalista Fernando Carvalhaes. Lá conheci Silvia Ricardino e Gisela Nogueira.

Foi através do *Anima* e, mais tarde, no doutorado em Artes Cênicas, que legitimei internamente que a minha *pisada* é a da investigação em *performance* e o corpo em *performance*.

Como professora na UDESC, trabalho Mário de Andrade na disciplina de Prática de Conjunto; no ensino da flauta doce, os cantos dos pássaros emanam do projeto de pesquisa *Cartografia de Flautas no Território Brasileiro*.

mesmerized by the sounds of music from the 15th and 16th centuries and the instruments of the Museum of Art History in that city, where I lived for 7 years. I took with me, in my own internal baggage, the “Canarinho da Lapa”, Musical Folklore classes, where I learned the ways of Mário. In Vienna, between points and counterpoints, the Middle Ages and the Renaissance, I cultivated a growing nostalgia for something I had not experienced... This feeling made me return to Brazil in December 1987.

In 1988, together with friends who had experience in performing “early European music”, I began an activity which I called *Grupo Anima*, which soon overflowed into traditional Brazilian popular culture and its instruments, starting with the fiddles. In 1989 I joined the *Núcleo Tálea of medieval music*, directed by the singer and medievalist Fernando Carvalhaes. There I met Silvia Ricardino and Gisela Nogueira.

It was through the *Grupo Anima* and, later, during my doctorate in scenic arts studies, that I internally legitimized that my footsteps are research in *performance* and the body in *performance*.

As a professor at UDESC I work with my students, Mário de Andrade in the discipline of Ensemble Practice, and, in the recorder teachings, the sounds flock of birds (*passarinhada*) emanate from the research project on the *Cartography of Flutes within the Brazilian Territory*, I have been currently working on.

1. *Canarinho da Lapa*: canarinho, the diminutive form of the word “canary bird” and *Lapa* the name of a neighbourhood in São Paulo.

2. *Choro*: the *choro* appears in the second half of the nineteenth century. An urban Brazilian instrumental popular music, which brings characteristics linked to virtuosity, but also shows traces of melancholy. It presents

contrapuntal patterns in dialogue with the practice of improvisation. The historical instrumental formation of the *choro* follows the ensemble of transverse flute, guitar, seven-string and tambourine. Its origins have their core in the Afro-Brazilian tradition and in urban European popular dances, widespread in the nineteenth century.

flauta bassetto em fá (1) construída por Francesco Li Virghi, Orte, Itália, 2023, a partir de originais, com provável autoria de Hieronymus Salombron de Veneza (HIER.S), preservados no Museu de História da Arte de Viena, Áustria. O conjunto desses instrumentos é representado em gravura no tratado *Syntagma Musicum – De Organographia* (1618), de Michael Praetorius, razão pela qual esse modelo de flautas é denominado de Flautas Praetorius. Propriedade do Laboratório de Instrumentos Históricos e Populares Tradicionais da UDESC.

F bassetto recorder (1) made by Francesco Li Virghi, Orte, Italy, 2023, from the originals, probably authored by Hieronymus Salombron of Venice (HIER.S), preserved in the Museum of Art History of Vienna, Austria. The set of these instruments is represented in engraving in the treatise *Syntagma Musicum – De Organographia* (1618), by Michael Praetorius, which is why this model of recorders is called Praetorius Recorders. Property of the Laboratory of Historical and Traditional Popular Instruments of UDESC.

flauta tenor em ré (2) construída por Francesco Li Virghi, Orte, Itália, 2023, a partir de afresco (ca. 1469) da Sala dos Meses (*Salone dei Mesi*), Palácio Schifanoia, Ferrara, Itália, da alegoria que representa o mês de abril, de autoria de Francesco del Cossa, Ercole de 'Roberti e Gherardo di Andrea Fiorini. Propriedade do Laboratório de Instrumentos Históricos e Populares Tradicionais da UDESC.

D tenor recorder (2) made by Francesco Li Virghi, Orte, Italy, 2023, based on the fresco (c. 1469) in the Hall of the Months (*Salone dei Mesi*), Schifanoia Palace, Ferrara, Italy, of the allegory representing the month of April, authored by Francesco del Cossa, Ercole de 'Roberti and Gherardo di Andrea Fiorini. Property of the Laboratory of Historical and Traditional Popular Instruments of UDESC.

flauta tenor em dó (3) construída por Luca de Paolis, L'Aquila, Itália, 2005, a partir de instrumentos originais de C. Rafi e P. Grece (Itália, sécs. XVI-XVII), que se encontram na *Accademia Filarmonica di Bologna*, Itália.

C tenor recorder (3) made by Luca de Paolis, L' Aquila, Italy, 2005, after C. Rafi, P. Grece original instruments (Italy, 16th and 17th centuries), which are in the *Accademia Filarmonica di Bologna*, Italy.

flauta contralto em fá (4) construída por Monika Musch, Freiburg, Alemanha, 2015, a partir de ilustração contida no tratado *La Fontegara*, de Sylvestro Ganassi (Veneza, Itália 1492 - ?) e de original (SAM 135) preservado no Museu de História da Arte de Viena, Áustria.

F alto recorder (4) made by Monika Musch, Freiburg, Germany, 2015, according to the illustration contained in the treatise *La Fontegara*, by Sylvestro Ganassi (Venice, Italy 1492 - ?) and from the original (SAM 135) preserved in the Museum of Art History of Vienna, Austria.

flauta soprano em dó (5) construída por Monika Musch, Freiburg, Alemanha, 2015, a partir de ilustração contida no tratado *La Fontegara*, de Sylvestro Ganassi (Veneza, Itália 1492 - ?) e de original (SAM 135) preservado no Museu de História da Arte de Viena, Áustria.

C soprano recorder (5) made by Monika Musch, Freiburg, Germany, 2015, according to the illustration contained in the treatise *La Fontegara*, by Sylvestro Ganassi (Venice, Italy 1492 - ?) and from the original (SAM 135) preserved in the Museum of Art History of Vienna, Austria.

flauta soprano em dó (6) construída por Francseco Li Virghi (Orte, Itália), 2023, a partir de iconografia contida no livro *Der Fluyten Lust-Hof* (Utrecht, 1644), de Jacob van Eyck (Holanda, ca. 1590 – 1657). Propriedade do Laboratório de Instrumentos Históricos e Populares Tradicionais da UDESC.

C soprano recorder (6) made by Francseco Li Virghi (Orte, Italy), 2023, according to iconography contained in the book *Der Fluyten Lust-Hof* (Utrecht, 1644), by Jacob van Eyck (Netherlands, c. 1590 - 1657). Property of the Laboratory of Historical and Traditional Popular Instruments of UDESC.

Flauta contralto em fá (7) construída em 1981 por Frederick Morgan (Austrália, 1940 – 1999), de acordo com modelo de Jacob Denner (Nuremberg, Alemanha, 1681 – 1785), preservado no Museu Nacional Alemão de Nuremberg.

F alto recorder (7) made in 1981 by Frederick Morgan (Australia, 1940 - 1999), according to the model of Jacob Denner (Nuremberg, Germany, 1681 - 1785), preserved at the German National Museum in Nuremberg.

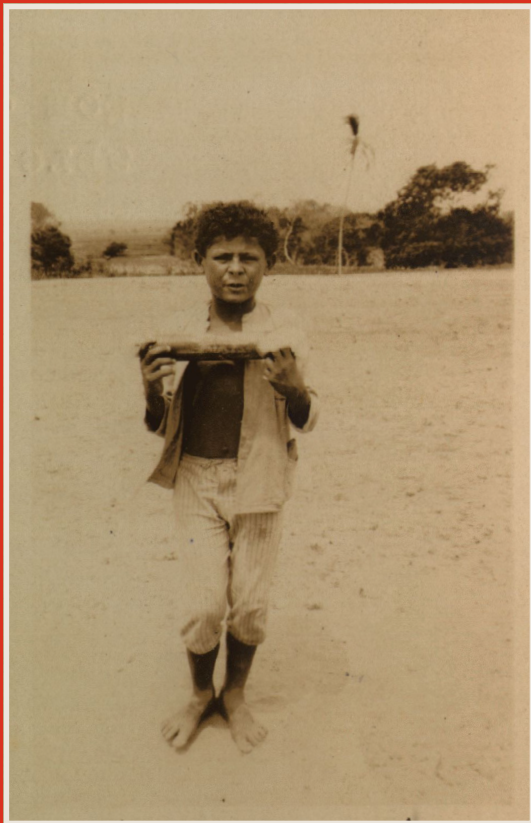
flauta contralto em sol (8) construída por Francesco Li Virghi, Orte, Itália, 2023, a partir de afresco (ca. 1469) da Sala dos Meses (*Salone dei Mesi*), Palácio Schifanoia, Ferrara, Itália, da alegoria que representa o mês de abril, de autoria de Francesco del Cossa, Ercole de 'Roberti e Gherardo di Andrea Fiorini. Propriedade do Laboratório de Instrumentos Históricos e Populares Tradicionais da UDESC.

G alto recorder (8) made by Francesco Li Virghi, Orte, Italy, 2023, based on the fresco (c. 1469) in the Hall of the Months (*Salone dei Mesi*), Schifanoia Palace, Ferrara, Italy, of the allegory representing the month of April, authored by Francesco del Cossa, Ercole de 'Roberti and Gherardo di Andrea Fiorini. Property of the Laboratory of Historical and Traditional Popular Instruments of UDESC.

Flauta Kuluta (9) etnia Kalapalo, Alto Xingu, MT.

Kuluta recorder (8) Kalapalo ethnic group, Alto Xingu, Mato Grosso, Brazil.

All biographies translated by Luciana Fuser Bittar.



Menino com ganzá.
Arquivo do Instituto de
Estudos Brasileiros USP –
Fundo Mário de Andrade

Boy with ganzá. Archive
of Instituto de Estudos
Brasileiros USP – Fundo
Mário de Andrade

Passei e foi um passeio surpreendente na Lua-cheia. Logo de entrada, pra me indicar a possibilidade de bom trabalho musical por aqui, topei com os sons dum coco. O que é, o que não é: era uma crilada¹ gasosa dançando e cantando na praia. Gente predestinada pra dançar e cantar, isso não tem dúvida. Sem método, sem os ritos coreográficos do coco, o pessoalzinho dançava dos 5 anos aos 13, no mais! Um velhote movia o torneio batendo no bumbo e tirando a solfa. Mas o ganzá era batido por um piazote que não teria 6 anos, coisa admirável. Que precocidade rítmica, puxa! O piá cansou, pediu pra uma pequena fazer a parte dele. Essa teria 8 anos certos mas era uma virtuose no ganzá. Palavra que inda não vi, mesmo nas nossas habilíssimas orquestrinhas maxixeiras do Rio, quem excedesse a paraibaninha na firmeza, flexibilidade e variedade de mover o ganzá. Custei sair dali.²

(O Turista Aprendiz
[The Apprentice
Tourist], João Pessoa,
January 28, 1929)

1. *Crila* – menino até a
puberdade / *Crilada* –
conjunto, reunião de crilas
(dic. Houaiss, 2001).

2. ANDRADE, Mário de.
Os Cocos. Preparação,
Introdução e Notas de
Oneyda Alvarenga. Livraria
Duas Cidades, São Paulo.
Instituto Nacional do Livro.
Fundação Pró-Memória,
Brasília, p. 29, 1984.

1. *Crila*: boy until puberty
/ *Crilada* – group,
gathering of *crilas* (Houaiss
Dictionary, 2001).

2. ANDRADE, Mário de.
Os Cocos. Preparação,
Introdução e Notas de Oneyda
Alvarenga. Livraria Duas
Cidades, São Paulo. Instituto
Nacional do Livro. Fundação
Pró-Memória, Brasília, p. 29,
1984. Translated by Marco
Alexandre de Oliveira.

O primeiro dia na Paraíba

O Turista Aprendiz, João Pessoa, 28/01/1929

“I went for a walk, a surprising walk under the full moon. Right from the start, to show me the possibility of good musical work here, I came upon the sounds of a *coco*. The next thing I knew, there was a lively group of kids¹ dancing and singing on the beach. People predestined to dance and sing, no doubt about it. Without method, without the choreographic rites of *coco*, the little ones danced from 5 to 13 years old, at most! An old man led the round, beating the *bumbo* [bass drum] and sounding the melody. But the *ganzá* was played by a young lad who couldn’t have been 6 years old, an admirable sight. What rhythmic precocity, my gosh! The lad grew tired and asked a little girl to take over. She must’ve been 8 years old, but she was a virtuoso on the *ganzá*. I swear I’ve never seen anyone, even in our very skilled *maxixe* orchestras in Rio, who could outdo the little girl from Paraíba in the firmness, flexibility, and variety of her *ganzá* playing. I found it hard to leave”.²



Adrovaldo Martins
dos Santos. Arquivo do
Instituto de Estudos
Brasileiros USP – Fundo
Camargo Guarnieri

Adrovaldo Martins
dos Santos. Archive of
Instituto de Estudos
Brasileiros USP - Fundo
Camargo Guarnieri

1. Exú Ana / Èşù Ọ` nà

Luiz Fiaminghi (1958), composição baseada em cantiga da tradição oral afro-brasileira, candomblé ketu, informada por Adrovaldo Martins dos Santos, recolhida por Camargo Guarnieri, 2º Congresso Afro-Brasileiro, Salvador, Bahia, 1937. Em: Melodias Registradas por Meios não-Mecânicos. vol. 1, nº 183, p. 171, 1946 / cantiga do candomblé ketu, transmitida oralmente por Bábá Leandro Perez (Ilé Aláketú Àşẹ Aira - Àşẹ Batistini e Ilé Aláketú Yeye Kare Àşẹ Ajagunan - TUVT). Arranjo de percussão: Bábá Leandro Perez.

atabaques hun, humpi e lé (1, 2, 3) / **Candomblé master drum (hun) (1), support drums (humpi and lé) (2, 3)**: Bábá Leandro Perez · vozes / **voices**: Bábá Leandro Perez, Daniel Issa, Hugo Pieri · viola de arame / **Brazilian baroque guitar**: Gisela Nogueira · rabeca (1) / **Brazilian fiddle (1)**: Luiz Fiaminghi · gã (4) / **gã bell (4)**: Bábá Leandro Perez · harpa medieval / **medieval harp**: Silvia Ricardino · flautas doce (3, 6) / **recorders (3, 6)**: Valeria Bittar

Èşù Ọ` nà

Èşù Ọ` nà, Èşù Ọ` nà
Mo ti ré lóde Èlégbára Bara mi ré
Èşù Ọ` nà ki awo

transcrição/transcription: Bábá Gill Ominirò

Èşù do caminho, Èşù do caminho
Eu conto contigo lá fora,
Senhor do Poder
Repentinamente eu conto contigo
Èşù do caminho saudando o mistério/segredo
tradução: Bábá Gill Ominirò

Luiz Fiaminghi (1958), composition based on a song of the Afro-Brazilian oral tradition of Ketu Candomblé, transmitted by Adrovaldo Martins dos Santos, collected by Camargo Guarnieri, 2º Congresso Afro-Brasileiro, Salvador, Bahia, 1937. In: Melodias Registradas por Meios não-Mecânicos. vol. 1. nº 183, p. 171, 1946 / song of the Afro-Brazilian oral tradition of Ketu Candomblé, transmitted by Bábá Leandro Perez (Ilé Aláketú Àşẹ Aira - Àşẹ Batistini and Ilé Aláketú Yeye Kare Àşẹ Ajagunan - TUVT). Percussion arrangement: Bábá Leandro Perez.

Exú Ana

Exú ana
Exú ana motirê
E lebara
Ê é de ê iêbê
Exú anaguiá ô
Exú ana

Exú ana
Carabelê Exú
Exú baralê

transcrição / transcription: Camargo Guarnieri

Exú of all the paths, Exú of all the paths (in life)
I am counting on your protection, out there
Lord of the Power
At all times, I count on You
Exú of the path who holds the mistery and the secret
translation: Luciana Fuser Bittar

2. Desafio em Martelo Agalopado

Desafio, tradição oral brasileira, recolhido por Mário de Andrade (1928-29). Informante: Vilemão Trindade (?), Bumba-meu-Boi, “Boi de Fontes”, Bom Jardim, RN. Em: Danças Dramáticas do Brasil, vol. 3, p. 47. Arranjo: Luiz Fiaminghi.

vozes / **voices**: Daniel Issa, Hugo Pieri · viola de arame / **Brazilian baroque guitar**: Gisela Nogueira · rabeca (1) / **Brazilian fiddle (1)**: Luiz Fiaminghi · pandeiro (12) / **Brazilian tambourine (12)**: Paulo Dias · harpa medieval / **medieval harp**: Sílvia Ricardino · flauta doce (6) / **recorder (6)**: Valéria Bittar

Desafio, Brazilian oral tradition, collected by Mário de Andrade (1928-29). Informed by Vilemão Trindade (?), Bumba-meu-Boi, “Boi de Fontes”, Bom Jardim, RN. In: Danças Dramáticas do Brasil, vol. 3, p. 47. Arranged by Luiz Fiaminghi.

Tu num presta pra sê um grosadô,
Z-é mió trabaiaaris alugado,
Pur ali vai cumpri teu nego fado,
Subatêrno vivêri dum feitô;
Na sanzala tu sôis um moradô
Que o trabáio só é na bagacêra,
Quê tu ganha num é p’a tua fêra
E arrenego de ti, sorte misquinha,
Te assujeitas âs ama da cuzinha,
Te oferece p’a delas sê chalera!...

resposta / answer

Tu debochas do povo das sanzalas,
Ancestrais de que tenho tanto orgulho,
O teu verso não faz mais que barulho,
E se topas comigo tu te calas.
Essa herança que trago na minha mala,
Vem de África, terra de cultura,
Com o leite bebi, ó criatura,
Cantorias de versos milenares,
De griôs e de sábios luminares.

autoria da letra (resposta) / lyrics (answer): Paulo Dias

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It features several staves of music with lyrics written in Portuguese. The lyrics are a dialogue between two characters, one asking a question and the other responding. The music is written in a style typical of Brazilian folk music, with various time signatures and key signatures. There are also some handwritten notes and markings on the page, including a date 'de 27 a 31' and a signature 'Mário de Andrade'.

Lyrics (top section):
 Cantiga do Bode -
 As minime do Di-têro
 Tem a cara de pandeiro
 Tô purquê foram bota
 O meu bode ao cliquêro
 O Jayá

Lyrics (middle section):
 Quantem barba puxa a barba, quem não tem puxa bi gode lu mananã tanto barba puxa barba de meu bode. O Jayá
 Ai é coisa nu mundo
 Quem qui salva mais quem pode
 Quem qui corta o cabelo
 É homem, que rapa o bigode
 O Jayá

Lyrics (bottom section):
 Tu num presta pra sê um grosadô - z-é mió trabaiaaris a lu gado
 Pur ali vai cumpri teu nego fado - Pur ali vai cumpri teu nego fado Suba-ter-
 Na sanzala tu sôis um moradô - Que o trabáio só é na bagacêra
 Quê tu ganha num é p’a tua fêra - E arrenego de ti, sorte misquinha
 Te assujeitas âs ama da cuzinha - Te oferece p’a delas sê chalera!...

3. Aboio / Toada (romance) de Fabião das Queimadas / Quis dabit

Aboio, tradição oral brasileira, recolhido pela Missão de Pesquisas Folclóricas, Barão do Rio Branco, PE, 1938. Informantes: Manuel de Lima, Justino Bernardo de Almeida, Augusto Gomes. Em: Mário de Andrade – Missão de Pesquisas Folclóricas. CD 1 (Pernambuco), faixa 34 / toada extraída de romance, tradição oral brasileira, recolhida por Mário de Andrade (1928-29). Em: As Melodias do Boi e Outras Peças, p. 103. Comunicada por Edgar Dantas, Natal, RN. Arranjo: Luiz Fiaminghi / *planctus* contido no MS. Las Huelgas, Hu, f. 159 (sécs. XIII-XIV, Santa María la Real de las Huelgas), Burgos, Espanha. Arranjo: Daniel Issa.

vozes / **voices**: Hugo Pieri e Daniel Issa · viola de arame / **Brazilian baroque guitar**: Gisela Nogueira · rabeca (1) / **Brazilian fiddle (1)**: Luiz Fiaminghi · pandeiro (12), bendir (15), pandeireta 5” (13) / **Brazilian tambourine (12), bendir (15), small tambourine 5” (13)**: Paulo Dias · harpa medieval / **medieval harp**: Silvia Ricardino · flautas doce (3, 1, 3) / **recorders (3, 1, 3)**: Valeria Bittar

Cattle drive call (aboió), Brazilian oral tradition, collected by Missão de Pesquisas Folclóricas, Barão do Rio Branco, PE, 1938. Transmitted by Manuel de Lima, Justino Bernardo de Almeida, Augusto Gomes. In: Mário de Andrade – Missão de Pesquisas Folclóricas. CD 1 (Pernambuco), track 34 / Toada extracted from a Romance, Brazilian oral tradition, collected by Mário de Andrade (1928-29). In: As Melodias do Boi e Outras Peças, p. 103. As shared by Edgar Dantas, Natal, RN. Arranged by Luiz Fiaminghi / Planctus, MS. Las Huelgas, Hu, f. 159 (13th-14th cents., Santa María la Real de las Huelgas), Burgos, Spain. Arranged by Daniel Issa.

Toada de Fabião das Queimadas

Meu boi nasceu de manhã
- ôh mamã! -
E a mei'-día se amarrô
Cum quatrocentas corrente
- ôh mamã! -
Dum pulo ele arreventô!

E eu chamava ele,
Mãia mamã:
“Hê-lê! Hê-lâ! hô-lô!”

Do chifre daquele boi
- ôh mamã! -
Eu mandei fazê canoa
Pra fazê uma viage
- ôh mamã! -
Do Recife às Alagoa.

E eu chamava ele,
Mãia mamã:
“Hê-lê! Hê-lâ! hô-lô!”

Quis dabit

Quis dabit capiti meo aquam,
et oculis meis
fontem lacrimarum,
ut plorem die ac noctem
interfectos,
filie populi mei.

Quem dará à minha cabeça água,
E aos meus olhos
Fontes de lágrimas,
Para que chore, dia e noite,
Pelos filhos assassinados
Do meu povo?

Who will give water to my head,
and a fountain of tears to my eyes,
that I may weep day and night,
for the slain of my people?

translation: Luciana Fuser Bittar

Meu boi na-ceu de me-nhã ôh ma-mãe E a mei'-di-a se-a-ma-
rrô Cum qua-tro-cen-tas co-rren-te ôh ma-mãe Dum pu-
lo é-le arre-ben-to E eu cha-ma-va ê-le mãe ma-
mãe lê-lê lê-lê lô-lô-lô

#2

Do chifre daquele boi

-ôh mamãe!-

Eu mandei fazê canoa

Pra fazê uma viage

-ôh mamãe!-

Do Ricife ás Alagoa.

E eu chamava êle,

Mãe mamãe! :

"Hê-lê!nê-lâ!hê-lê!"

#1

Meu boi nasceu de menhã

-ôh mamãe!-

E a mei'-dia se amarrô

Cum quatucentas corrente

-ôh mamãe!-

Dum pulo êle arrebertô!

(Refrão)

3

Do chifre daquele boi

-ôh mamãe!-

Eu mandei fazê guimela (ga^mrela)

Pra butá# nessas minina

-ôh mamãe!-

Que andum pula jinela.

(Refrão)

Nota:

Estas estrofes fazem parte dum romance sobre Boi que não consegui ~~possui~~
inteiro.

4. Ghaetta

Estampie, LBM add. 29987, n° 77 f. 55v-56 (séc. XIV). Arranjo: Luiz Fiaminghi. Arranjo de percussão: Paulo Dias. Arranjo de harpa medieval: Silvia Ricardino.

rabeca (1) / **Brazilian fiddle (1)**: Luiz Fiaminghi · bendir (15) / **bendir (15)**: Paulo Dias · harpa medieval / **medieval harp**: Silvia Ricardino · flauta doce (5) / **recorder (5)**: Valeria Bittar

Estampie, LBM add. 29987, n° 77 f. 55v-56 (14th cent.). Arranged by Luiz Fiaminghi. Percussion arrangement: Paulo Dias. Medieval harp arrangement: Silvia Ricardino.

5. Romance da Bela Infanta

Tradição oral brasileira, adaptação realizada por Daniel Issa dos textos recolhidos por Luís da Câmara Cascudo e Ariano Suassuna. Arranjo: Gisela Nogueira e Luiz Fiaminghi.

vozes / **voices**: Daniel Issa e Hugo Pieri · viola de arame / **Brazilian baroque guitar**: Gisela Nogueira · rabeca (1) / **Brazilian fiddle (1)**: Luiz Fiaminghi · caixa de congo (4), patangome (16) / **Congo's drum (4), circular shaker (16)**: Paulo Dias · harpa medieval / **medieval harp**: Silvia Ricardino · flauta doce (4) / **recorder (4)**: Valeria Bittar

Brazilian oral tradition. Adaptation of original texts collected by Luís da Câmara Cascudo and Ariano Suassuna, by Daniel Issa. Arranged by Gisela Nogueira and Luiz Fiaminghi.

Romance da Bela Infanta

Chorava a infanta, chorava,
Na porta da camarinha,
Perguntou-lhe o rei, seu pai.

Rei: “Porque choras, filha minha?”

Infanta: “Eu não choro, senhor pai,

Se chorasse razão tinha.

A todas vejo casadas,

Só a mim vejo sozinha.”

Rei: “Procurei em meu reinado,

Filha, quem te merecia,

Só achei o Conde Olário,

Que mulher e filho tinha.”

Infanta: “Esse mesmo, senhor pai,

Esse mesmo que eu queria.”

Condessa: “Porque choras, meu marido?

Se vos mandam pro Brasil?”

Conde: “Mandam que case com a infanta,

E mate a vós a quem Deus me uniu.”

Já ouço tocar o sino,

Ai meu Deus, quem morreria?

Morreu a bela infanta,

Pelo mal que cometia.

Descasar os bem casados,

Coisa que Deus não queria.

Daniel Issa, adaptação dos textos a partir de:

1. Câmara Cascudo. Vaqueiros e Cantadores. Porto Alegre: Editora do Globo, 1939, p. 203-205.

2. Ariano Suassuna, Aula-espetáculo filmada no Anfiteatro 9 da Universidade de Brasília, 1997. Brasília: CPCE/UnB, 2014. Disponível em: <https://vimeo.com/125500839>. Acesso em: 3 jan 2026.

6. Ai meu Balão, Belina / Con Amores, mi madre

Gisela Nogueira (1959), composição baseada em coco da tradição oral brasileira (versão instrumental), recolhido por Mário de Andrade (1928-29). Em: Os Cocos, nº 219, p. 274, PB / Juan de Anchieta (1462-1523). Cancionero Musical de Palacio CMP, nº 335 f. 231. (sécs. XV-XVI). Madri, Espanha.

viola de arame / **Brazilian baroque guitar**: Gisela Nogueira · rabeca (1) / **Brazilian fiddle (1)**: Luiz Fiaminghi · pandeiro (12) / **Brazilian tambourine (12)**: Paulo Dias · harpa medieval / **medieval harp**: Silvia Ricardino · flauta doce (5) / **recorder (5)**: Valeria Bittar

Ai meu Balão, Belina

Eu não vou na sua casa,
você não venha na minha,
porque tem a boca grande,
vem comer minha farinha.
Ai, meu balão, Belina!

Gisela Nogueira (1959), composition based on *Coco of the Brazilian oral tradition (instrumental version)*, collected by Mário de Andrade (1928-29). In: Os Cocos, nº 219, p. 274, PB / Juan de Anchieta (1462-1523). Cancionero Musical de Palacio CMP, nº 335 f. 231. (15th-16th cents.), Madrid, Spain.

Con Amores, mi madre

Con amores, mi madre,
Con amores m'adormi,
Con amores m'adormi,
Asi, dormida soñava

Que'l amor me consolava
Con más bien que mereçi,
Con más bien que mereçi.
Lo que'l coraçon velava,

Adormeçome el favor
Qu'amor me dió con amor;
Dió descanso a mi dolor
La fe com que le servi.

7. Aboio Final / Êh Mariê / Manuel da Lapa

Aboio, tradição oral brasileira, recolhida por Mário de Andrade (1928-29). Em: Danças Dramáticas do Brasil, vol. 3, p. 105, Bumba-meu-Boi, “Boi de Fontes”. Informante: José Sebastião, Bom Jardim, RN. Letra extraída da Roda das Despedidas, p. 107 / coco, tradição oral brasileira, recolhido por Mário de Andrade (1928-29). Em: Os Cocos, nº 117, p. 171, informante: Chico Antônio, Bom Jardim, RN. Arranjo: Luiz Fiaminghi / sapateado (versão instrumental), tradição oral brasileira, recolhido por Mário de Andrade (1928-29). Em: Danças Dramáticas do Brasil, vol. 3, p. 78, Bumba-meu-Boi, “Boi de Fontes”, informante: Vilemão Trindade, Bom Jardim, RN. Arranjo: Luiz Fiaminghi.

voz / **voice**: Daniel Issa, Hugo Pieri · viola de arame / **Brazilian baroque guitar**: Gisela Nogueira · rabeca (2) / **Brazilian fiddle (2)**: Luiz Fiaminghi · agogô de sapucaia (1), caixas do divino (5, 6) / **agogô of sapucaia bowl (1)**, **Divinos' drums (5, 6)**: Paulo Dias · harpa medieval / **medieval harp**: Silvia Ricardino · flautas doce (2, 6) / **recorders (2, 6)**: Valeria Bittar

Êh Mariê

Lê Mariê,
Olê Mariá,
Bate parma e diga “viva!”
Mari',
Valeroso chegô p'a bolá!

Cattle drive call (*aboi*). Brazilian oral tradition, collected by Mário de Andrade (1928-29). In: Danças Dramáticas do Brasil, vol. 3, p. 105, Bumba-meu-Boi, “Boi de Fontes”, informed by José Sebastião, Bom Jardim, RN. Lyrics taken from *Roda das Despedidas*, p. 107 / *Coco*, Brazilian oral tradition, collected by Mário de Andrade (1928-29). In: Os Cocos, nº 117, p. 171. Informed by Chico Antônio, Bom Jardim, RN. Arranged by Luiz Fiaminghi / *Dance (instrumental version)*, Brazilian oral tradition, collected by Mário de Andrade (1928-29). In: Danças Dramáticas do Brasil, vol. 3, p. 78, Bumba-meu-Boi, “Boi de Fontes”, informed by Vilemão Trindade, Bom Jardim, RN. Arranged by Luiz Fiaminghi.

Aboio final

Quando eu me fô dessa terra,
Saio partido de pena;
Diga adeus qu'eu vô imhora,
Minina da cô morena!
Essa nossa dispídida
Faiz um curaçon chorá;
Adeus, até par'o ano
Si nós ainda vortá

Manuel da Lapa

Seu Manué que mora na Lapa
quando ele bebe que fica chulado
Dá meia volta, meu bem, bem por baixo
Dá meia volta, barrábo, sinhá !

8. Coco das Mulheres

Gisela Nogueira (1959), composição instrumental baseada em cocos da tradição oral brasileira, recolhidos por Mário de Andrade (1928-29). Em: Os Cocos, nº 130 Ôh Julia – Natal, RN, informante: Renato Caldas, p. 184; nº 128 Ôh Ana – Natal, RN, informante: Renato Caldas, p. 182; nº 119 Amador, Maria – Engenho Bom Jardim, RN, informante: Chico Antônio, p. 172.

viola de arame / **Brazilian baroque guitar**: Gisela Nogueira · rabeca (1) / vaso de cerâmica (17) / **ceramic vase (17)**: Paulo Dias · harpa medieval / **medieval harp**: Silvia Ricardino · flautas doce (5, 4) / **recorders (5, 4)**: Valeria Bittar

Gisela Nogueira (1959), composition based on *Cocos of the Brazilian oral tradition (instrumental version)*, collected by Mário de Andrade (1928-29). In: *Os Cocos, nº 130 Ôh Julia – Natal, RN, informed by Renato Caldas; p. 184. nº 128 Ôh Ana – Natal, RN, informed by Renato Caldas, p. 182; nº 119 Amador, Maria – Engenho Bom Jardim, RN, informed by Chico Antônio, p. 172.*

Ôh Julia

Ôh, Julia! (bis)
O que é, o que foi, mulé!
Eu vô casá cum Julia
Pra sabê Julia quem é!

Si Julia num é moça,
Casada também num é;
Si Julia num é viuva,
Que diabo Julia é!

Ôh Ana

Ôh Ana! (bis)
Nesse coco eu num vadêio mais!
Ôh Ana! (bis)
Bote a tampa do caxão de gaiz!

Home casado
Que tem amô à famia
Que gosta de suas fía
Num divia passia;
Si sai p'á rua
Dêxa a casa im abandono,
Chega ôtro e banca dono,
Toma conta do lugá.

A caboca Mariana
Tem quatro fia sortêra,
Tem ãa caboca mais nova
Que eu já vi bicha facêra!
Quando ela anda remexe
Quatro parmo de cadêra,
Premita Nossa Sinhóra
Qu'essa caboca me quêra!

Amador, Maria

Amadô, Maria!
A mulé que que anda fazendo
Amadô, Maria!
Pur dento dessa ribêra!
Amadô, Maria!
Ai, jugadô de cipuada!
Amadô, Maria!
Ai, jugadô de cipuêra!
Amadô, Maria!
Ande ligêro,
É tiririca, é navaiêra,
Guriem quebra pontêra,
Pancada, onda do má!

(refrão)

Vamo trocá,
Você me volta cem miréis,
Num volto nem um dezéris,
As cangáia vam'mudá!

À meia-noite
Eu dei um grito de alevante,
Faça bom qu'eu agaranto,
Mode o povo num mangá!

É tengo-tengo,
É tengo-tengo, é tengo loro

9. Plange / Coco do Boi Tungão – Ôh-lililiô

Plange extraído do MS Las Huelgas, Hu, f. 160 (sécs. XIII-XIV, Santa María la Real de las Huelgas), Burgos, Espanha / cocos do Boi Tungão, tradição oral brasileira, recolhidos por Mário de Andrade (1928-29). Em: *Melodias do Boi e Outras Peças*, nº 33, p. 85. Informante: Chico Antônio, Bom Jardim, RN. Arranjo: Daniel Issa, Hugo Pieri e Luiz Fiaminghi.

Plange extracted from MS Las Huelgas, Hu, f. 160 (13th-14th cents., Santa María la Real de las Huelgas), Burgos, Spain / Cocos of Boi Tungão, Brazilian oral tradition, collected by Mário de Andrade (1928-29). In: *Melodias do Boi e Outras Peças*, nº 33, p. 85. Informed by Chico Antônio, Bom Jardim, RN. Arranged by Daniel Issa, Hugo Pieri and Luiz Fiaminghi.

vozes / *voices*: Daniel Issa, Hugo Pieri · rabeca (3)
/ *Brazilian fiddle* (3): Luiz Fiaminghi

Plange

Plange, Castella misera,
Plange pro rege Sancho,
Quem terra, pontus, ethera
Ploratu plangunt anxio.
Casum tuum considera,
Patrem plangens in filio,
Qui, etate tam tenera,
Concusso regni solio,
Cedes, sentit et vulnera.

Chora, infeliz Castela
Chora pelo rei Dom Sancho
A quem a terra, o mar e o éter
Choram com pranto aflito.
Considera o seu destino,
Chorando o pai no filho,
Que, em idade tão tenra,
Com o abalo do trono do reino
Cai, sente o golpe e as feridas.

Cry for your king Sancho
To whom the land, the sea and the sky
They cry with anguished weeping.
Consider your destiny,
The father weeps over his son,
Who, at such a tender age,
With the shaking of the throne of the kingdom
He falls and feels his wounds.

translation: Luciana Fuser Bittar

Ôh lililiô!
Boi tungão!
Boi do maiorá!
Boi tungão!
Bonito não era o boi...
Boi tungão!
Como era o aboiá.
Boi tungão!
Chamava, ele vinha,
Pintadinho, venha cá!
Boi tungão!

Eu tava em casa
Tava drumindo no quente,
Tava bebo de aguardente,
Quando ouvi chamá.
Era uma negra
Chamada Quitera
Essa negra falou seria:
Chico Antônio, vá!

Cocos do Boi Tungão

2

Oh-lililiô

R. J. do Norte

Oh! Li-li-liô! - Boi Tungão! - Boi do maiorá! - Boi Tungão! - Boi não era o boi! - Boi Tungão! - Como era o aboiá! - Boi Tungão! - Chamava, e ele vi - nha, Pin-tá - diinho, venha cá! - Boi Tungão!

Eu tava em casa Tava desmiúdo no quente Tava bebô de aguardente que eu - ouvi chama -

rá Era uma negra chamada Sui-tá - ra e na nega falou seria: - Olho de touro, ra!

- Solo - Oh, lililiô!
- Coro - Boi Tungão!
- S. - Boi do maiorá!
- B. - Boi Tungão!
- T. - Boi não era o boi...
- B. - Boi Tungão!
- S. - Como era o aboiá!
- B. - Boi Tungão!
- S. - Chamava, ele vinha, Pin-tá diinho, venha cá!
- B. - Boi Tungão!

S. Eu tava em casa
Tava desmiúdo no quente,
Tava bebô de aguardente,
Quando ouvi chama!
Era uma negra
Chamada Sui-tá
Era negra falou seria:
- Olho de touro, ra!

(Refrão)

Observações Este coco é difficilissimo de notar pela
liardade extrema de phrasas e
de fantasia ritmica. Deve de ser cantado molço
e no entanto muito ritmado. Potei as acentuações, segatos,
crescendos e decrescendos com que o acinte. A resposta
«Boi Tungão» deve ser dada batendo bem as consoantes
silabicas! As frases solistas do refrão são pouco mais curtas que 6=40.
No lugar onde têm notas com duas pernas, noteis a variante.

«Como era o aboiá». Se entenda bem a frase porque fica
mais besta assim. Creio que esse «aboiá» é abrenha-
tura comum nos coos, da ultima silaba de «aboiato»,
«boiáto» que quer dizer: novillo.

Uma fada a brasileira cantada em S.
Miguel (S. Paulo) tem uma semelhança bem cu-
riosa com o estrofe deste coco. É assim:

Parto pequeno carneiro come com boi boi, eu não sei o que será Desta vida de noi,
doi! Airolai! Desta vida de noi doi!

Parto pequeno,
Carneiro come com boi, } bis
Eu não sei o que será
Desta vida de noi doi!
Airolai!
Desta vida de noi doi!

Dona da cara
Saiá pro a venha né } bis
deu pé de cravo
Bomô está pra esflorê!
Airolai,
Como está pra esflorê!

O documento entera ^{recolpido de} ~~colpido de~~ pretos nad me
povoa ter a minima influencia applica a nam
meruo paulista talog. O nome «airolai» é muito
europeu e contrasta absolutamente com as formas
silabicas empregadas com a mesma função pelos
apricanos. A segunda estrofe se inspira, da chamada
do «dono» ou «dona da cara», coisa comum nos reisados
de pouso ou neulunas caso por aqui, e proveniente de
Portugal. Alcuu disse a coincidência musical não
leva a acreditar que os tais negros da fazenda do
Barro eram gente vindo rapoala, do nordeste.

10. Moteto-Lamento Justino Grande

Luiz Fiaminghi (1958), composição baseada em coco da tradição oral brasileira, recolhido por Mário de Andrade (1928-29). Em: Os Cocos, nº 140, p. 196-197. Informante: Chico Antônio, Bom Jardim, RN.

vozes / **voices**: Daniel Issa, Hugo Pieri · harpa medieval / **medieval harp**: Silvia Ricardino · viola de arame / **Brazilian baroque guitar**: Gisela Nogueira · rabeca (1) / **Brazilian fiddle (1)**: Luiz Fiaminghi · pandeiro (12) / **Brazilian tambourine (12)**: Paulo Dias · harpa medieval / **medieval harp**: Silvia Ricardino · flautas doce (3, 4) / **recorders (3, 4)**: Valeria Bittar

Luiz Fiaminghi (1958), composition based on *Coco of the Brazilian oral tradition, collected by Mário de Andrade (1928-29)*. In: *Os Cocos*, nº 140, p. 196-197. Informed by Chico Antônio, Bom Jardim, RN.

Justino Grande

Pr'onde vai, Justino Grande,
Cum teu bumba gemedô?
Quando chegô im Goiana
Justino Grande apanhô!

Binidito era um bicho,
Cab'a bom p'a vadiá,
Justino Grande apanhô,
Quand'acabô foi s'inforcá.

O justino entrô p'a dento,
Nunca mais êle falou,
Quando chegô na cozinha
Justino Grand' s'inforcou.

11. O Sol lá vem

Coco, tradição oral brasileira, recolhido por Mário de Andrade (1928-29). Em: Os Cocos, nº 9, p. 65-66. Informante: Vilemão Trindade, Bom Jardim, RN. Arranjo (versão instrumental): Luiz Fiaminghi.

viola de arame / **baroque guitar**: Gisela Nogueira · rabeca (1) / **Brazilian fiddle (1)**: Luiz Fiaminghi · pandeiro (12) / **Brazilian tambourine (12)**: Paulo Dias · harpa medieval / **medieval harp**: Silvia Ricardino · flauta doce (3) / **recorder (3)**: Valeria Bittar

Coco, Brazilian oral tradition, collected by Mário de Andrade (1928-29). In: *Os Cocos*, nº 9, p. 65-66. Informed by Vilemão Trindade, Bom Jardim, RN. Instrumental version by Luiz Fiaminghi.

O Sol lá vem

O só, o só lá vem!
Eu namoro ãa morena
Que sô moreno também!
Caba danado,
Você diz que dá na bola,
Vontade também consola,
Na bola você num dá!
Eu vi o bombo
Inrolando pelo chão,
E eu vi a quilaridão
Na usina militá!
O só...
O só (etc.)

12. Fugatatá

Luiz Fiaminghi (1958), composição instrumental baseada no coco *Tatá Engenho Novo*, tradição oral brasileira, recolhido por Mário de Andrade (1928-29). Em: *Os Cocos*, nº 59, p. 108-109. Informante: Chico Antônio, Bom Jardim, RN.

rabeca (1) / **Brazilian fiddle (1)**: Luiz Fiaminghi · caixa de congo 15" (4), pandeiro (12) / **Congo's drum 15" (4)**, **Brazilian tambourine (12)**: Paulo Dias · flautas doce (5, 7) / **recorders (5, 7)**: Valeria Bittar

Luiz Fiaminghi (1958), composition based on the *Coco Tatá Engenho Novo*, Brazilian oral tradition, collected by Mário de Andrade (1928-29). In: *Os Cocos*, nº 59, p. 108-109. Informed by Chico Antônio, Bom Jardim, RN.

Engenho Novo

Tatá, engenho nov'
Tatá, engenho nov'
Ôta lá que chega povo,
Bate parma, dá num dá!

Ôh tatá, fala coquêro,
Da cabeça de quimbuca
Você hoje se amaluca
Da pancada do ganzá!
Ôh tatá, fala coquêro,
Da barriga de monturo,
Você fala no iscuro
Porquê meu talento dá!



Chico Antônio.
Arquivo do Instituto de
Estudos Brasileiros USP –
Fundo Mário de Andrade

Chico Antônio. Archive
of Instituto de Estudos
Brasileiros USP – Fundo
Mário de Andrade

13. Andorinha / Desafio do Azulão / Borboleta

Andrea Stephani (segunda metade do séc. XIV), *ballata 'I senti' matutino'*, Codex Mancini ou Codex Lucca, I-La, MS 184, ff. 35v-36 (sécs. XIV-XVI, Itália). *Contrafactum*, versão de Silvia Ricardino a partir do poema de Mário de Andrade, Lenda do Céu, em: Poesias Completas, p. 171. Arranjo de percussão: Paulo Dias / desafio, tradição oral brasileira, recolhido por Mário de Andrade (1928-29), Bom Jardim, RN. Em: Danças Dramáticas do Brasil, vol. 3, p. 48. Versão de Luciano Gallet. Arranjo: Gisela Nogueira / coco, tradição oral brasileira, recolhido por Mário de Andrade (1928-29). Em: Os Cocos, nº 193, p. 248-249. Informante: Chico Antônio, Bom Jardim, RN.

vozes / voices: Daniel Issa, Hugo Pieri · viola de arame / **Brazilian baroque guitar**: Gisela Nogueira · rabeca (1) **pizzicato/ Brazilian fiddle (1) pizzicato**: Luiz Fiaminghi · bendir (15), caixas do divino (5, 6), agogô de sapucaia (1), ganzá (10) / **bendir (15), Divinos' drums (5, 6), agogô of sapucaia bowl (1), ganzá (10)**: Paulo Dias · harpa medieval / **medieval harp**: Silvia Ricardino · flautas doce (6, 8) / **recorders (6, 8)**: Valeria Bittar

Andrea Stephani (second half of the 14th cent.), *Ballata 'I senti' matutino'*, Codex Mancini or Codex Lucca, I-La, MS 184, ff. 35v-36 (15th-16th cent., Italy). *Contrafactum*, version by Silvia Ricardino of the poem by Mário de Andrade, Lenda do Céu, in: Poesias Completas, p. 171. Percussion arrangement: Paulo Dias / *Desafio*, Brazilian oral tradition, collected by Mário de Andrade (1928-29). In: Danças Dramáticas do Brasil, vol. 3, p. 48, Bom Jardim, RN. Version by Luciano Gallet. Arranged by Gisela Nogueira / *Coco*, Brazilian oral tradition, collected by Mário de Andrade (1928-29). In: Os Cocos, nº 193, p. 248-249. Informed by Chico Antônio, Bom Jardim, RN.

Andorinha, Andorinha

Andorinha, Andorinha,
Andorinha avoou,
Foi subindo pro céu
Curumin carregou.
Assegura bem, menino,
Não olha pra baixo não.
Não tem sodade do mundo
Que o mundo é só perdição.

Desafio do Azulão

Azulão da pena preta,
Da pena preta azulão,
Cavo cacimba no sêco
E bebo água no salão.

Vi Borboleta

Eu vi, dona,
Eu vi avuá,
Eu vi barbuleta
No jogo do má!

14. Airá da Kem Ké Xorô / Aira dákéké şóró / Fírí ínón

Cantiga da tradição oral afro-brasileira, candomblé ketu (Xangô), informada por Waldemar Ferreira dos Santos, recolhida por Camargo Guarnieri, 2º Congresso Afro-Brasileiro, Salvador, Bahia, 1937. Em: Melodias Registradas por Meios Não-Mecânicos. Vol. 1, nº 218, p. 189, 1946. Informante: Waldemar Ferreira dos Santos. Arranjo: Luiz Fiaminghi / cantigas do candomblé ketu, transmitidas oralmente por Bábá Leandro Perez (Ilé Aláketú Àşẹ Aira - Àşẹ Batistini e Ilé Aláketú Yeye Kare Àşẹ Ajagunan - TUVT). Arranjo de percussão: Bábá Leandro Perez.

atabaques hun, humpi e lé (1, 2, 3) / **Candomblé master drum (hun) (1), support drums (humpi and lé) (2, 3)**: Bábá Leandro Perez · vozes / **voices**: Bábá Leandro Perez, Daniel Issa, Hugo Pieri · viola de arame / **Brazilian baroque guitar**: Gisela Nogueira · rabeca (2) / **Brazilian fiddle (2)**: Luiz Fiaminghi · gã (4) / **gã bell (4)**: Bábá Leandro Perez · harpa medieval / **medieval harp**: Silvia Ricardino · flauta doce (1) / **recorder (1)**: Valeria Bittar · coro em *Fírí ínón* / **choir in Fírí ínón**: Daniel Issa, Paulo Dias, Valeria Bittar

Aira dákéké şóró

Aira dákéké şóró olúwami şo mòmò o şéréş
Òrìşà kíní şé rẹwà

transcrição / *transcription*: Camargo Guarnieri

Airá da Kem Ké Xorô

Airá da kem ké xorô do
Só a mim dai mãi celes
Orixá guêlê sabeo ãn
Airá airá aiê

transcrição / *transcription*: Camargo Guarnieri

Aira, Aira é
Aira, nós permanecemos em silêncio
quando meu senhor fala vorazmente pelo xéré
O xéré é do Òrìṣà
que pode nos ocasionar coisas belas
Aira, ele é Aira

tradução: Bàbá Gill Ominirò

Fírí ínón

Fírí ínón fírí ínón Fírí ínón bà iyì njó Aira, Aira
Fírí ínón bà iyì njó

Lança fogo rapidamente, lança fogo rapidamente
Lança fogo rapidamente, respeitosamente,
enquanto dança Aira, Aira
Lança fogo rapidamente, respeitosamente,
enquanto dança

tradução: Bàbá Gill Ominirò

Aira, Aira is.
Aira, we remain in silence
when my lord, Aira, voraciously speaks
by the xéré.
The xéré is from the Orixá
who may grant us beautiful things.
Aira, he is Aira.

translation: Luciana Fuser Bittar

Rapidly casts fire, rapidly casts fire.
Rapidly casts fire, graciously while dancing
Aira, Aira.
Rapidly casts fire, graciously while dancing.

translation: Luciana Fuser Bittar

15. O Gigante / Lá Lá Lá

Toada, tradição oral brasileira, recolhida por Mário de Andrade (1928-29). Em: Danças Dramáticas do Brasil, vol. 3, p. 68. Bumba-meu-Boi, “Boi de Fontes”, Bom Jardim, RN. Informante: Vilemão Trindade / capoeira Angola, tradição oral brasileira, recolhida por Camargo Guarnieri, Salvador, BA (1937). Em: Melodias Anotadas por Meios Não-Mecânicos, n° 326, p. 254. Informante: Adrovaldo Martins dos Santos. Arranjo: Daniel Issa, Hugo Pieri, Luiz Fiaminghi.

vozes / voices: Hugo Pieri, Daniel Issa · rabeca (3)
/ Brazilian fiddle (3): Luiz Fiaminghi · bendir (15)
/ bendir (15): Paulo Dias · flauta kuluta (9) / Kuluta recorder (9): Valeria Bittar

Toada, Brazilian oral tradition, collected by Mário de Andrade (1928-29). In: Danças Dramáticas do Brasil, vol. 3, p. 68. Bumba-meu-Boi, “Boi de Fonte”, Bom Jardim, RN. Informed by Vilemão Trindade / Capoeira Angola, Brazilian oral tradition, collected by Camargo Guarnieri Salvador, BA (1937). In: Melodias Anotadas por Meios Não-Mecânicos, n° 326, p. 254. Informed by: Adrovaldo Martins dos Santos. Arranged by Daniel Issa, Hugo Pieri, Luiz Fiaminghi.

O Gigante
Meu Deus, que bicho é êsse
Que na roda apareceu!
Foi pur causa dêsse bicho
Que a alma do boi se pèrdeu!

Lá Lá Lá
Lá lá lá i lá i lá lá i lá
Lá i lá lá lá i lá
lá lá lá i lá i lá lá i lá
lá i lá lá
ê volta do mundo
ê que o mundo dá

transcrição / transcription: Camargo Guarnieri

18

Este refrão instrumental dançado é que está no nº 27 de outra página em letras variadas.

44
Boi
Pandeiro do Boi

Allegretto

45
n.º 29
Flauta doce
Corno
Violão
Cavaquinho
Boi

Final

Este Baiano é feito em 2/4 e não 4/8

no 10
gigante

16. Êh, Bombo, Chora

Coco, tradição oral brasileira, recolhido por Mário de Andrade (1928-29). Em: Os Cocos, nº 203, p. 260. Informante: Odilon do Jacaré, João Pessoa, PB. Arranjo de percussão: Paulo Dias. Arranjo vocal: Hugo Pieri.

Coco, Brazilian oral tradition, collected by Mário de Andrade (1928-29). In: Os Cocos, nº 203, p. 260. Informed by Odilon do Jacaré, João Pessoa, PB. Percussion arrangement by Paulo Dias. Vocal arrangement by Hugo Pieri.

vozes / voices: Daniel Issa, Hugo Pieri, Luiz Fiaminghi, Silvia Ricardino · caixa de congo (4), ganzá (10), maracá (11), pandeirico de boi de zabumba (14) / Congo's drum (4), ganzá (10), maracá (11), Zabumba's small tambourine (14): Paulo Dias · flauta doce (1) / recorder (1): Valeria Bittar

Êh, Bombo, Chora

Êh, bombo, chora!
Bombo, chora cum razão,
Meu bombo!
Êh, bombo, chora!
Meu bombo, num vai chorá,
Meu bombo!

17. Embolada de Pernambuco (Sábado de Tarde)

Embolada, tradição oral brasileira, recolhida por Mário de Andrade (1928-29). Em: Os Cocos, nº 63, p. 114-115. Informante: Chico Antônio, Goianinha, RN. Fazem parte deste arranjo, versões instrumentais das seguintes recolhas: tradição oral brasileira, *cabocolinho* coletado por Martin Braunwieser (23/02/1938), Recife, PE. Em: Melodias Anotadas por Meios Não-Mecânicos, nº 384, 385, 396. Tradição oral brasileira, *coco*, “Meu baráio, dois ôro”, recolhido por Mário de Andrade (1928-29). Em: Os Cocos, nº 206, p. 262-263. Informante: Chico Antônio, Bom Jardim, RN. Tradição oral brasileira, *Baiano da Cabocolinha*. Coletado por Mário de Andrade (1928-29). Em: Danças Dramáticas do Brasil, vol. 3. Informante: Vilemão Trindade, Bom Jardim, RN. Arranjo: Bábá Leandro Perez, Luiz Fiaminghi, Paulo Dias, Valeria Bittar.

atabaques hun, humpi e lé (1, 2, 3) / *Candomblé master drum (hun) (1), support drums (humpi and lé) (2, 3)*: Bábá Leandro Perez · vozes / voices: Daniel Issa, Hugo Pieri · viola de arame / *Brazilian baroque guitar*: Gisela Nogueira · rabeça (1) / *Brazilian fiddle (1)*: Luiz Fiaminghi · agogô de sapucaia (1), caixas do divino (5, 6), caixinha com esteira (7), caracaxá (8) / *agogô of sapucaia bowl (1), caracaxá (8), Divinos' drums (5, 6), Folia's drum (7)*: Paulo Dias · harpa medieval / *medieval harp*: Sílvia Ricardino · flautas doce (3, 6) / *recorders (3, 6)*: Valeria Bittar

Embolada, Brazilian oral tradition, collected by Mário de Andrade (1928-29). In: Os Cocos, nº 63, p. 114-115. Informed by Chico Antônio, Goianinha, RN. This arrangement includes instrumental versions of the following field transcriptions: Cabocolinho, Brazilian oral tradition, collected by Martin Braunwieser (23/02/1938), Recife, PE. In: Melodias Anotadas por Meios Não-Mecânicos, nº 384, 385, 396. Brazilian oral tradition, Coco, Meu baráio, dois ôro. Collected by Mário de Andrade (1928-29). In: Os Cocos, nº 206, p. 262-263. Informed by Chico Antônio, Bom Jardim, RN. Brazilian oral tradition, Baiano da Cabocolinha. Collected by Mário de Andrade (1928-29). In: Danças Dramáticas do Brasil, vol. 3. Informed by Vilemão Trindade, Bom Jardim, RN. Arranged by Bábá Leandro Perez, Luiz Fiaminghi, Paulo Dias, Valeria Bittar.

Embolada de Pernambuco

Agora mesmo
A lagoa istá completa
De automove e bicicleta,
Motociclo e caminhão;
Fui pro sêrtão
Encontrei munto sirviço,
Sentei praça na Pulíça
P'a persegui Lampeão.

Eu subi
No Setestrêlo, aprumado,
Cheguei do outo lado,
Vi o Só tremê cum frio;
Eu olhei
Vi a barca de Noé,
Eu avistei S. José
Passeando num navio.

Im Belo Hòrizonte
Tão construindo ùa ponte,
Isto é obra interessante
Pro povo cumêrciá
Dois pilá
Cheio de ferro dentro,
Fazendo fôrça p'o centro
P'a agua não carregá.

18. A Pisada é Essa / Toada de Cego / Baiano de Despedida

Coco, tradição oral brasileira, recolhido por Mário de Andrade (1928-29). Em: Os Cocos, p. 213. Informante: Chico Antônio, Bom Jardim, RN. Tradição oral brasileira, *cabocolinho* recolhido por Martin Braunwieser (23/02/1938), Recife, PE. Em: Melodias Anotadas por Meios Não-Mecânicos, nº 379. Arranjo: Bábá Leandro Perez, Luiz Fiaminghi, Paulo Dias, Valeria Bittar / toada, tradição oral brasileira, comunicada por Leonel Silva, CE. Texto: Luiz Fiaminghi. Em: Ensaio sobre Música Brasileira, p. 234 / baianos do Bumba-meu-Boi, “Boi de Fontes”, Bom Jardim, RN. Em: Danças Dramáticas do Brasil, vol. 3, p. 106 e 110. Arranjo: Luiz Fiaminghi.

atabaques hun, humpi e lé (1, 2, 3) / **Candomblé master drum (hun) (1), support drums (humpi and lé) (2, 3)**: Bábá Leandro Perez · voz / voice: Daniel Issa, Hugo Pieri · viola de arame / **Brazilian baroque guitar**: Gisela Nogueira · rabeca (1, 3) / **Brazilian fiddle (1, 3)**: Luiz Fiaminghi · atabacongá (2), banza (chocalho) (3) / **atabacongá (2), banza shaker (3)**: Paulo Dias · harpa medieval / **medieval harp**: Silvia Ricardino · flautas doce (1, 6, 5, 4 – flauta dupla) / **recorders (1, 6, 5, 4 – flauto doppio)**: Valeria Bittar

Coco, Brazilian oral tradition, collected by Mário de Andrade (1928-29). In: Os Cocos, p. 213. Informed by Chico Antônio, Bom Jardim, RN. Brazilian oral tradition, *Cabocolinho* collected by Martin Braunwieser (23/02/1938), Recife, PE. In: Melodias Anotadas por Meios Não-Mecânicos, nº 379. Arranged by Bábá Leandro Perez, Luiz Fiaminghi, Paulo Dias, Valeria Bittar / *Toada*, Brazilian oral tradition, shared by Leonel Silva, CE. In: Ensaio sobre Música Brasileira, p. 234 / *Baianos of the Bumba-meu-Boi*, “Boi de Fontes”, Bom Jardim, RN. In: Danças Dramáticas do Brasil, vol. 3, p. 106 e 110. Arranged by Luiz Fiaminghi.

A Pisada é Essa

A pisada é essa!
Esse é bom pueta!

Toada de Cego

O sertão vai virar mar
O mar vai virar sertão
Já pedia Conselheiro
Pra nosso Pai o perdão
Pela sorte ou pelo azar
Vida esvai na solidão

autoria do texto / lyrics: Luiz Fiaminghi

crecendos e decrescendos com que o cantei. O re-
«-Boi tuongão» deve ser dada batendo bem as
silábicas! As frases solistas do refrão são pouco mais
No lugar onde têm notas com duas pernas, notam
«Como era o aboiá». Se entende bem a frase porém
meio besta assim. Brejo que esse «aboiá» é
tura comum nos cocos, da última sílaba do
«boiáto» que quer dizer: novilho.

Uma toada afrobrasilera cantada
Miguel (S. Paulo) tem uma lembrança se-
trista com o estrofe deste coco. É assim:

Parto pequeno carneiro come com boi boi, eu não sei o que será
desta vida de nois doi!
Airolai!
desta vida de nois doi!

Parto pequeno carneiro
Barneiro come com boi, } bis
Eu não sei o que será
desta vida de nois doi!
Airolai!
desta vida de nois doi!

Dona da cara
saia fora e venha né } bis
seu pé de cravo
Bommo está pra esflorê!
Airolai,
Como está pra esflorê!

O documento entera) ^{recolhido de} cantado por pretos não
parece ter a mínima influência africana e
mesmo paulista talvez. O nome «airolai» é
europeu e contrasta absolutamente com as
silábicas empregadas com a mesma função
africanos. A segunda estrofe se inspira, da
do «dono» ou «dona da cara», coisa comum nos
de pouco ou nenhum uso por aqui, e provém

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre Música Brasileira*. [1928]. Org. e notas de Flávia C. Toni. EDUSP – Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

_____. *Os Cocos*. Preparação, Introdução e notas de Oneyda Alvarenga. Livraria Duas Cidades/Pró-memória Instituto Nacional do Livro, São Paulo, 1984.

_____. *Danças Dramáticas do Brasil*, 3º tomo. Preparação, Introdução e notas de Oneyda Alvarenga Livraria Martins Editora, São Paulo, 1959.

_____. *As Melodias do Boi e Outras Peças*. Preparação, Introdução e notas de Oneyda Alvarenga. Livraria Duas Cidades/Pró-memória Instituto Nacional do Livro, São Paulo, 1987.

_____. Lenda do Céu. Em: *Poesias Completas*, edição do Círculo do Livro (sem data), pp. 170-173, São Paulo – cortesia: Livraria Martins Editora (primeira edição 1955).

_____. *Paulicea Desvairada*. Casa Mayença. São Paulo. 1922.

GUARNIERI, Camargo. ALVARENGA, Oneyda (org.). *Melodias Registradas por meios não-mecânicos*, 1º. volume. Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal. Prefeitura do Município de São Paulo, Departamento de Cultura, 1946.

ANDRADE, Mário de. *Missão de Pesquisas Folclóricas*. CD 1 (Pernambuco). SESC SP. Prefeitura da Cidade de São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura. Centro Cultural São Paulo. Faixa 34, p. 26. 2006.



Solo - Ôh, lililiô!
 Coro - Boi tungão!
 f. - Boi do maiorá!
 b. - Boi tungão!
 f. - Bonito não era o boi...
 b. - Boi tungão!
 f. - bono era o boi á.
 b. - Boi tungão!
 f. - blamura, e de vinha,
 Pin tadinho, venha cá!
 b. - Boi tungão!

f. Eu tava em casa
 Tava drumindo no que
 Tava bebo de aguardente
 Quando ouvi chama!
 Era uma negra
 Chamada Zuita
 Era negra falou serio:
 - blico Antonio, ná!

(Refrão)

[...] Enfim páro aqui e principio mostrando os tesouros que ajuntei. Não tenho a mínima ilusão sobre o meu pouco trabalho e prazer formidável que tive coligindo estas coisas. Seria mesmo quase apenas um dar gosto ao tempo, se não fosse o verdadeiro ganho de vida em amor e entusiasmo com que trabalhei. Só me resta uma certa tristurinha indecisa de não ser profissional no assunto e não ter valorizado com mais base os tesouros do meu povo. Mas aí ficam pelo menos os tesouros pra quem melhor os possa engrandecer. "Tudo o mais vem a ser nada", (1) como no verso do cantador. / (1) N° 8 da Bibliografia p. 113."[...] ¹

"Anyway, I'll stop here and begin by showing the treasures I've gathered. I don't have the slightest illusions about my little work and formidable pleasure I've had from collecting these things. It would actually almost be merely a way to pass the time, if it weren't for the true life gain in love and enthusiasm with which I worked. I'm only left with a certain vague little sadness at not being a professional in the matter and not having valued the treasures of my people with more of a basis. But at least the treasures are there for whoever can best exalt them. 'All the rest comes to nothing' (1), as in the singer's verse." / (1) No. 8 in the Bibliography p. 113. ²

1. ANDRADE, Mário de. Os Cocos. Preparação, Introdução e Notas de Oneyda Alvarenga. Livraria Duas Cidades, São Paulo. Instituto Nacional do Livro. Fundação Pró-Memória, Brasília, p. 16, 1984.

1. ANDRADE, Mário de. Os Cocos. Preparation, Introduction, and Notes by Oneyda Alvarenga. Livraria Duas Cidades, São Paulo. Instituto Nacional do Livro. Fundação Pró-Memória, Brasília, p. 16, 1984. Translated by Marco Alexandre de Oliveira.

Ficha Técnica / Credits

Direção musical / musical direction

Grupo Anima: Daniel Issa, Hugo Pieri, Gisela Nogueira, Bábá Leandro Perez, Luiz Fiaminghi, Paulo Dias, Sílvia Ricardino, Valeria Bittar

Dramaturgia musical / musical dramaturgy

Grupo Anima: Daniel Issa, Hugo Pieri, Gisela Nogueira, Bábá Leandro Perez, Luiz Fiaminghi, Paulo Dias, Sílvia Ricardino, Valeria Bittar

Direção executiva / executive directors

Luiz Fiaminghi, Valeria Bittar

Produção / production

Luiz Fiaminghi, Valeria Bittar

Assistente de produção / production assistant

Guilherme Gregianin

Pesquisa de repertório / repertoire research

Daniel Issa, Hugo Pieri, Gisela Nogueira, Bábá Leandro Perez, Luiz Fiaminghi, Paulo Dias, Sílvia Ricardino, Valeria Bittar

Gravação / recording

Gustavo do Vale

Direção de gravação / recording direction

Gisela Nogueira, Valeria Bittar, Paulo Dias

Assistentes de gravação / recording assistants

Gisela Nogueira, Paulo Dias, Valeria Bittar

Edição / editing

Gustavo do Vale

Assistentes de edição / editing assistants

Daniel Issa, Gisela Nogueira, Paulo Dias, Valeria Bittar

Mixagem / mixing

Gustavo do Vale

Masterização / mastering

CIA do Gato - José Luiz Costa

Coordenação do estúdio Cachuera! /

Cachuera! studio coordination

Bruno dos Reis

Versão para o português das cantigas em

iorubá do candomblé ketu / Portuguese version of the songs from Ketu Candomblé

Bábá Gill Ominirò

As biografias dos músicos do Grupo Anima e

o texto de Daniel Issa foram traduzidos por / Grupo Anima's musicians biographies and the text by Daniel Issa are translated by

Luciana Fuser Bittar

Projeto gráfico / graphic design

Flora Milanez

Organização visual e gráfica para mídias sociais / graphic organization for social media

Nino Pereira

Revisão de prova / text revision and proofreading

Simone Alleotti Tesser

Impressão / printing

Margraf

Fotos Grupo Anima / Grupo Anima members' photos

V. Branco

Distribuição por streaming / streaming distribution

Kuarup Produções Ltda

Gravado no Estúdio Sala Viva – Associação Cultural Cachuera!, em São Paulo, entre os meses de dezembro de 2025 e janeiro de 2026.

/ recorded at the Sala Viva Studio – Associação Cultural Cachuera!, São Paulo, between December 2025 and January 2026.

Agradecimentos

Celebramos os 35 anos de trabalho musical coletivo do *Grupo Anima* com a gravação do espetáculo *Na Pancada Desvairada*. Uma homenagem a Mário de Andrade, cujas pegadas seguimos desde o início do grupo, em 1988.

Aqui, junto a esta homenagem, fica um gesto de agradecimento às pessoas que estão com o *Anima*. Tanto aquelas que, desde o começo nos assistem, quanto as que nos conheceram há pouco, ao vivo e via gravações e audiovisuais, mídias digitais. Este grupo existe por causa do acolhimento de cada pessoa que, em algum momento, de algum jeito, foi e ouviu e viu.

Seremos sempre muito gratas e gratos à Associação Cultural Cachuera! e a todas as pessoas que lá convivem, e que já conviveram, e nos apoiam nesses últimos 18 anos. A Associação Cultural Cachuera! é o lugar onde ensaiamos, fazemos nossos laboratórios de arranjos coletivos, apresentamos nossos espetáculos em concertos e gravamos nossos trabalhos, desde maio de 2008. Cachuera! abriga um grande acervo de instrumentos musicais e outro de áudios e vídeos da música e da cultura afro-brasileira, majoritariamente das regiões Sudeste e Sul do Brasil. Além de oferecer uma biblioteca cujo acervo também é fonte de pesquisas que fazemos no *Grupo Anima*. Cachuera! é a casa de muitas e muitos artistas, que ali apresentam seus trabalhos, com os quais sempre aprendemos demais, em especial trabalhos das comunidades tradicionais brasileiras. Sem este acolhimento incondicional da Associação Cultural Cachuera! provavelmente não teríamos condições de levar adiante nosso trabalho.

Agradecemos Marcelo Cipolla por sua gentil contribuição na nota sobre a *Shahadah*.

Agradecemos à Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), ao seu Centro de Artes, Design e Moda, ao Departamento de Música, ao Núcleo de Pesquisa *MusiCS* (Música Cultura e Sociedade) e ao *Laboratório de Instrumentos Históricos e Populares Tradicionais* pela cessão das flautas doce construídas por Francesco Li Virghi, utilizadas na gravação do CD *Na Pancada Desvairada*.

Acknowledgements

We celebrate the 35 years of collective musical work of *Grupo Anima* with the recording of the program *Na Pancada Desvairada*. A tribute to Mário de Andrade, whose footsteps we have been following since the beginning of the group, in 1988.

Here, along with this tribute, is a gesture of gratitude to the people who stand with *Anima*. Both those who, from the beginning, have followed us, and those who have recently met us, live and via recordings, audiovisuals and digital media. This group exists because of the heartfelt embrace of everyone who, at some point and in some way, came to listen and to see.

We will always be very grateful to the Cachuera Cultural Association! (*Associação Cultural Cachuera!*) and to all the people who are part of the community there and who have been in the past, and who have supported us during the last 18 years. The Cachuera Cultural Association! is the place where we rehearse, make our collective arrangement labs, and where, since May 2008, we have been performing our productions in concert and recording our work. Cachuera! houses a large collection of musical instruments and another one of audios and videos of Afro-Brazilian music and culture, mostly from the Southeast and South regions of Brazil. In addition to this, Cachuera! offers a library whose collection serves as a source for the research we carry out at *Grupo Anima*. Cachuera! is home to many artists who share their work there—work that has taught us immensely, particularly the work of Brazil's traditional communities. Without the unconditional embrace of the *Associação Cultural Cachuera!*, we likely would not have been able to continue our work.

We thank Marcelo Cipolla for his kind support in reviewing the note about the *Shahadah*.

We thank the State University of Santa Catarina (UDESC), its Center for Arts, Design and Fashion, the Department of Music, the *MusiCS* Research Group (Music, Culture and Society) and the Laboratory of Traditional Historical and Popular Instruments for the assignment of the recorders built by Francesco Li Virghi, used in the recording of the CD *Na Pancada Desvairada*.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Na pancada desvairada [livro eletrônico] : Grupo
ANIMA / Valéria Bittar (org.). -- São Paulo :
Ed. dos Autores, 2026.

PDF

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-01-97206-0

1. ANIMA (Grupo musical) - Brasil - História
2. Concertos 3. Música - Brasil - História
4. Musicologia histórica I. Bittar, Valéria.

26-341018.0

CDD-785.709

Índices para catálogo sistemático:

1. Música de câmara : História e crítica 785.709

Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380

1.
Exú
Ana /
Èşù Ọnà
2. Desafio em
Martelo Agalo-
pado 3. Aboio /
Toada (romance) de
Fabião das Queimadas
/ Quis dabit 4. Ghaetta
5. Romance da Bela Infan-
ta 6. Ai meu Balão, Belina/Con
Amores, mi madre 7. Aboio Final/
Êh Mariê / Manuel da Lapa 8. Coco das
Mulheres 9. Plange / Coco do Boi Tungão
– Ôh-lililiô 10. Moteto-Lamento Justino
Grande 11. O Sol lá vem 12. Fugatatá
13. Andorinha / Desafio do Azulão/
Borboleta 14. Airá da Kem Ké Xorô
/ Aira dákéké şóró / Fírí ínón
15. O Gigante / Lá Lá Lá 16. Êh,
Bombo, Chora 17. Embolada
de Pernambuco (Sába-
do de Tarde) 18. A
Pisada é Essa /
Toada de Ce-
go / Baiano
de Des-
pedi-
da
.

ISBN: 978-65-01-97206-0



9 786501 972060

FOMENTO
PROAC
SP

REALIZAÇÃO
CULT
SP

Secretaria da
Cultura, Economia e Indústria Criativas



SÃO PAULO
GOVERNO DO ESTADO
SÃO PAULO SÃO TODOS



POLÍTICA NACIONAL
ALDIR BLANC
DE FOMENTO À CULTURA

GOVERNO DO
MINISTÉRIO DA
CULTURA
BRASIL
POLÍTICA NACIONAL