

**O PANDEIRO E O FOLHETO: A
EMBOLEDA ENQUANTO
MANIFESTAÇÃO ORAL E ESCRITA**

Jimmy Vasconcelos de Azevêdo





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

Nada mais frequente que estórias da tradição aparecerem em emboladas, folhetos, cocos-de-roda, cirandas. E aqui, em nossa perspectiva, interessa muito mais o modo como cada manifestação particulariza tais elementos, que o rastreamento de uma provável origem ibérica dessa tradição. Certa corrente de folcloristas que prima pelo “retorno às origens” de nossa cultura e literatura popular parece não perceber que na medida em que é reelaborada constantemente, essa tradição assume matizes e especificidades inegavelmente “nossas”, locais, próprias, ligadas a seu contexto de produção e a todos os fatores sócio-culturais que o influenciam. Nunca é demais reiterar que “o folclore não flutua no ar”.

Sob esse viés, procuraremos abordar no presente trabalho dois sistemas literários de nossa

literatura popular que, embora se apresentem bem distintos, permitem-nos formular certas relações. É nosso objetivo estudar *o coco de embolada como produção oral*, cantado por duplas de emboladores nas feiras e espaços públicos, e *a embolada como folheto*, já então “reduzida” a gênero de composição da poética popular impressa. Nesse cotejo ressaltaremos diferenças nos procedimentos poéticos e na particularização do tradicional, assim como apontaremos mudanças resultantes da passagem do oral para o escrito.

O *coco de embolada*, ou apenas *embolada*, como mais frequentemente é chamado pelos emboladores, é um sistema literário popular complexo e rico. É cantado em duplas, sendo o acompanhamento feito com pandeiro ou mais raramente com ganzá. Apresentam-se os emboladores quase sempre em feiras, praças, ruas, parques, comícios ou mesmo nos Congressos de cantadores de viola. Nesse caso, apenas como modalidade de exibição, fora da disputa. A elaboração poética da embolada é patente, podendo ser aproximada nesse sentido, mas guardadas as especificidades, da cantoria e do folheto. É grande a variedade de formas poéticas atualmente utilizadas pelos emboladores, e sua descrição detalhada seria matéria para um extenso estudo. Contudo, poderíamos citar algumas formas mais comuns.

Com muita frequência são utilizadas as quadras, as sextilhas e as décimas; formas também chamadas de 4 linhas, 6 linhas e carreirões. Esses três gêneros parecem ser os mais apreciados, embora sejam muito usadas também as sétimas. É

interessante notar, entretanto, que parece não haver obrigatoriedade de manutenção de um mesmo gênero numa embolada, isto é, nada impede que se comece a cantar sextilhas e logo após se passe a cantar sétimas, oitavas ou mesmo décimas. O metro é sempre a redondilha, variando entre a maior e a menor. O procedimento utilizado no canto é, via de regra, o seguinte: um dos emboladores canta a parte solista, enquanto o outro, ao final desta, diz o refrão. Mas isso não é sempre. Existem emboladas em que os dois se revezam na parte solista, cantando ambos o refrão em coro (geralmente quando o refrão é uma quadra, ou forma mais longa). Há os “cocos malcriados”, como chamam os próprios emboladoresⁱⁱ, em que ambos cantam, depreciando-se mutuamente. Tais emboladas são, na maioria das vezes, quadras; mas podem, no decorrer da *performance*, evoluir para décimas, mais usadas por alguns que por outros, isso talvez porque, devido à sua grande duração, esse gênero force bastante a voz. A respeito dessas quadras, no entanto, é interessante notar que elas são improvisadas no calor da disputa e se constituem verdadeiramente num dos grandes atrativos da embolada em relação ao público. Segundo o embolador Zezinho da Borborema, nelas um canta “pra o outro pegar”, e afirma ele que as apresentações sempre se iniciam com os improvisos em versos de 4 linhas, depois é que passam para os outros gênerosⁱⁱⁱ. O curioso, entretanto, é notar que, de acordo com Francisco Linhares e Otacílio Batista, a quadra está definitivamente retirada da área do improviso dos cantadores de viola^{iv}. Isso explicita uma das várias diferenças entre a embolada e a cantoria com relação ao improviso e aos gêneros usados.

Uma outra forma muito utilizada, como já frisamos, é a sextilha. Intermediária entre a quadra e a décima, ela ocorre frequentemente nas emboladas que contam “causos” ou “romances”, também chamadas de “gracejos”, que são estórias fantásticas, moralizantes, curiosas, quase sempre da tradição oral, que trazem como característica maior o bom humor, o riso, a ridicularização. E aqui, poderíamos apontar certa aproximação com a literatura de folhetos, cuja forma muito comum é a sextilha.

No que toca ao aspecto temático da embolada é o riso corrosivo e desbocado quem dá o tom. A ridicularização do companheiro; os insultos à mãe, ao pai, à irmã, à mulher, à família; o desrespeito a toda e qualquer ordem estabelecida; a zombaria e as ridicularizações dos contrastes sociais, acentuados para efeitos cômicos; a mundanização de valores sagrados através de hilariantes estórias de cunho moralizante; o apelo ao grotesco, ao fantástico, ao maravilhoso, ao exagero; o aproveitamento até mesmo de estereótipos sociais e raciais com fins humorísticos; tudo isso faz parte do riquíssimo universo temático da embolada, ao mesmo tempo em que a torna uma manifestação extremamente complexa, conforme já ressaltamos. E muito contribui para essa complexidade o fato de que, muitas vezes, ela não deixa de veicular também certa reprodução de estereótipos e conceitos dominantes, principalmente sociais e raciais, o que a torna ambígua sob muitos aspectos. Afinal seria endosso ou crítica à dominação? O certo é que isso não deixa de refletir a ambiguidade da própria cultura popular em seu aspecto fragmentário, não homogêneo,

veiculadora de concepções combativas e mantenedoras do sistema dominante^v.

Quando passamos para o âmbito da *embolada enquanto folheto* temos uma outra perspectiva. Queremos crer que aqui se trata, na verdade, de uma estilização da embolada propriamente dita, que acaba se convertendo em modelo composicional de versos. Todos os folhetos que coletamos e fazem parte do *corpus* deste trabalho foram escritos pelos chamados poetas de cordel, e trazem tal denominação, “embolada” ou “coco”, já no próprio título^{vi}. Apresentam-se quase sempre em quadras, forma, pelo que vimos, mais característica das emboladas “malcriadas”, em que os emboladores procedem a uma detração mútua.

Contudo, ao estilizar a embolada, sistema literário próprio e distinto, transformando-a em forma de composição poética, o folheto acaba por operar uma “redução” que tem muitas implicações. Uma das principais talvez seja a mudança de código: do oral para o escrito, o que por sua vez resulta numa série de modificações e adaptações. Além do mais perde-se o contexto da praça pública, da feira, e junto com ele toda sua espontaneidade, liberdade e familiaridade características do momento em que “se tira o verso” rodeado por um público que, embora heterogêneo, não deixa de comungar daquele universo e das situações que o compõem. O caráter desbocado e corrosivo do riso perde em muito o seu poder quando é estilizado no registro escrito, pois, seja consciente, seja inconscientemente, acaba havendo uma certa censura por parte do poeta de cordel. Não é reproduzido no folheto nem o palavrão

nem as imagens escatológicas “imorais” tão peculiares à embolada. E até mesmo nos folhetos em que se vislumbra o desafio entre cantadores, o tom deixa de ser escrachado e desrespeitoso, completamente livre e desbocado. Parece se aproximar muito mais dos folhetos em que se reproduzem simulações de desafios da cantoria. E nesse aspecto, é interessante recordar a observação de Maria Ignez Ayala a respeito da cantoria:

A ridicularização, nos desafios, fundamenta-se na caracterização do adversário como mau cantador, na descrição burlesca calcada em traços físicos — inclusive deficiências — ou na atribuição de qualidades morais tidas como negativas: maconheiro, homossexual, desordeiro, etc.

Apesar da proposta humorística, há uma exigência muito grande de decoro, tanto por parte do público quanto dos próprios repentistas. São permitidas formulações ambíguas — maliciosas — e alguns eufemismos, mas poucos admitem o emprego de palavras obscenas.^{vii}

Na embolada a ridicularização do companheiro também se pauta nos mesmos motivos que na cantoria, com uma diferença básica: nela não há temas nem proibidos nem proibitivos. Ao contrário, tudo é permitido, e quanto mais versátil é o embolador em detratar o companheiro com palavras e insultos de todos os tipos, mais é apreciado pelo público. Vejamos um trecho de uma embolada das mais “malcriadas”^{viii}:

Z — Eu vou quebrá o seu pandeiro
e vou matá-lo duma tapa
você morre e num escapa
duma tapa que eu vou dá

C — Eu tiro seu nome do mapa
e eu não gosto de arenga
mai [= mas] esse cara de quenga
começô me incabulá

Z — Mais eu te chamo mamulenga
bixiquento, pé de [péia]
infeliz cerebobéia
tu cunhece o teu lugá

C — E você nunca tem idéia
pá cantá no instrumento
eu te chamo de jumento
de cabeça de preá

Z — Eu te chamo de nojento
de bandido de safado
que esse bicho é viado
e agora eu vou te lascá

C — E cantador arrelaxado
seu cara de lubisome
sua mãe só vê um home
na noite que eu durmo lá

Z — E na verdade tu te some
num venha bulí cumigo
você come o que eu mastigo
e engole o que eu mastigá

C — E cabeça de papa-figo
tua mãe e João Alfredo
a velha levou mais dedo

do que máquina de somá

Z — Máí de você não tenho medo
tua mãe é uma puára
e eu vô te quebrá a cara
pra você me respeitá

C — E eu digo na tua cara
tua mãe é tom [= tão] direita
que em todo canto se deita
para os macho arrudiá^{ix}

Esse caráter que se poderia chamar de “transgressor” da embolada, de completa liberdade mesmo, possivelmente serve de ensejo a certa marginalização e discriminação a ela impingida, principalmente por parte dos cantadores de viola. Contudo, ver no uso do palavrão e de imagens escatológicas e “imorais” simples pornografia é incorrer num grave erro. Tais elementos não são gratuitos, têm sua lógica e sua função, e não podem ser compreendidos fora de seu contexto de produção e realização: a rua, a feira, a praça.

A propósito é interessante notar as observações de Mikhail Bakhtin acerca da obra de François Rabelais. Segundo ele, o vocabulário tido como “baixo” da obra do escritor francês é ainda difícil de compreender para seus leitores que ficam embaraçados e não conseguem integrá-lo à trama literária. O certo é que esse vocabulário tinha uma *significação restrita* no século XVI, época em que viveu Rabelais, e se distingue bastante da pornografia moderna. Bakhtin afirma que “[...] as familiaridades escatológicas (essencialmente verbais) têm um enorme papel no carnaval.” Do

mesmo modo que o carnaval tem um enorme papel na obra de Rabelais^x. Semelhantemente, tachar de “pornográfica” a embolada e a partir disso emitir um juízo negativo de valor, vendo-a fora de seu contexto de produção, é julgar uma manifestação com olhos estranhos à sua lógica. Nesse erro incorrem cantadores de viola, e mesmo estudiosos da cultura popular, que marginalizam a embolada.

Para efeito de comparação, citaremos um trecho de folheto que narra um embate poético entre dois emboladores, um deles, por sinal, sendo o diabo travestido como um negro:

O negro disse: Rapaz
falo com sinceridade
você não sabe, é verdade
das voltas que o mundo dar.

Disse o cantor:
Sua idade é 20 anos, não é mais
como é que você rapaz
com meu avô foi cantar?

O negro disse: É demais
lhe explicar tudo eu vou
que o avô de seu avô
chamava-se Valdemar.

Disse o coquista: eu não vou
dizer que lhe conhecia
disse o negro: mas eu via
quando ele ia pescar.

Disse o cantor: em poesia
você é um fanfarrão
que causa admiração

o seu modo de cantar.

Disse o negro: no rojão
eu lhe digo num segundo
que desde que o mundo é mundo
qu'eu moro neste lugar.

O coquista num segundo
teve uma larga visão
que aquele negro era o cão
e começou se arripiar.

[...]

O negro disse: Vou fazer
você ficar doido na rua
uma metade da lua
com que vai se comparar?

C. Uma metade da lua
parece a outra metade
pra mim não é novidade
Deus há de me ajudar^{xi}

Percebe-se facilmente, em comparação com o trecho da embolada “malcriada” que citamos atrás, o quanto se distanciam os procedimentos dos cantadores. De comum aos dois trechos apenas a forma: quadras, e o esquema rímico: ABBC, com o último verso em -a ou -ar. Contudo, é significativo o fato de o Negro/Diabo indagar ao embolador: “uma metade da lua/com que vai se comparar?”. Isso nos remete à cantoria, em que é comum “cantar conhecimento”, ou seja, travar embates poéticos em que um cantador procura suplantar o outro através do “saber” adquirido, de sua “bagagem^{xii}”. O mesmo parece não ocorrer na embolada. Embora nos “malcriados” esteja presente o aspecto de desafio entre os emboladores, ganha não aquele que

demonstra mais “conhecimento” (no sentido de saber formal), e sim o que mais consegue ridicularizar e detratar o outro.

Ainda com relação ao folheto citado, é interessante notar que sua conclusão lembra bastante as pelejas sobrenaturais do folheto, em que cantadores de viola se batem com o Diabo, geralmente travestido de negro. Em muitas dessas pelejas em folheto os contendores cantam “conhecimento”, e a fim de triunfar sobre o Diabo é preciso que o cantador finalize cantando a “Sagrada Escritura” e convocando uma verdadeira legião de anjos e santos, enquanto o Diabo convoca, de sua parte, seus ajudantes-capetas^{xiii}. Percebe-se assim que, embora o poeta de cordel tenha estilizado a embolada, reduzindo-a a forma poética (de sistema que verdadeiramente é), o parâmetro parece ser a cantoria, ao menos com relação aos procedimentos. Contudo, a matéria do folheto, sua temática, é tradicional e amplamente difundida no imaginário popular do Nordeste. Aparece nos folhetos, nas emboladas, nos contos tradicionais, muitas vezes até inserida na experiência de vida dos cantadores como “fato verídico”. É interessante registrar nesse sentido as palavras de Seu Vavá, praticante do coco-deroda, na Praia da Penha, João Pessoa^{xiv}:

SV — Zé Nego. Era um cara moço nesse tempo, mas cantava. Ele dizia a mim, ti, tinha dançado coco até com o Iago. Porque nesse coco tava lá em casa. Sai de casa pra brincar um coco somente ele e um zabumba e o ganzá. [...] No caminho encontrou com o nego. Pra onde tu vai? Eu ainda vou brincar um coco em tal canto. Pro que que a gente num brinca

aqui? Que nada rapaz vou pra tal canto. Bora vou tirar o coco. [...] tira o coco pra eu bater que, que eu vou me embora. Pegou o ganzá entregou o cara. O cara meteu a tirar coco, ele danou a bater. Mas rapaz que só tava eles dois [...] um pra outro, tudo brincando, né? Não, são só eles dois. Ele disse que uma das vez abriu os zóio direitinho assim olhando pra ver aí tava mais quem? Não viu mais ninguém não. Ta, tava o ganzá no chão e o nego desaparecido. Ele ficou sem ação aí teve, teve, teve... eu num vou mais não. Pegou o ganzá pendurou debaixo do braço mais o zabumba, voltou pra casa e num foi a viagem mais não. Sabe que aquilo foi diabo que dançou mais ele. O nego era miseravi, no coco o nego era miseravi. O tal de Zé Negro.

D — Era do Timbó?

SV — Era do Timbó, mas foi ou num foi ele vinha bater aqui na Penha, brincar mais eu aqui. Brincou muito aqui na Penha.

JN — É vivo ainda, não?

SV — É! É vivo. Num sei se ele ainda hoje... go, gosta muito de coco não.^{xv}

Por outro lado, alguns elementos são comuns seja à embolada propriamente dita seja à embolada-folheto. É o caso do grotesco, das imagens esdrúxulas, principalmente na representação da figura feminina. Na embolada, esta é quase sempre pintada com matizes não convencionais, ou ao menos, pouco líricos. A mulher é prostituta, travesti, deformada, aleijada, e até mesmo alma penada. É o que acontece numa embolada cantada por

Cachimbinho e Geraldo Mouzinho cuja última estrofe é a seguinte:

[Sei que botei] Vicência no chão
abri ligeiro a casaca
puxei a lapa de faca
cortei-le a caça e cordão
Vicência tinha razão
pelo que aconteceu
num era com medo d'eu
nem por não ser sincera
sabe Vicência o que era?
Era macho como eu^{xvi}

Os atributos femininos são claramente evitados, a fim de se pintar uma figura cômica pelo estranhamento que causa. Vejamos um trecho de embolada de Zezinho da Borborema e Curió de Bela Rosa:

À frente eu vi uma nega
encostada no paredão
quando eu olhei pra ela
senti logo uma emoção
a nega tinha cadum [= cada um] dente
do tamanho dum barandão

— Querer bem é amar

A nega era toda aleijada
de dedo só tinha um
tinha a cara bexigosa
com a catanga de [= anum]
a nega tinha cada um peito
do tamanho dum jerimum

— Querer bem é amar

Nisso eu me agarrei com ela
ela começou com manha
dizendo se papai ver
hoje aqui você apanha
e eu fui disse pra ela
eu quero é arrancá-le a castanha

— Querer bem é amar^{xvii}

Percebe-se que a utilização de imagens grotescas na representação da mulher negra também pode apontar para uma assimilação, endosso ou reforço de um preconceito racial do branco por parte do negro, pois não se deve esquecer que os emboladores são, em sua maioria, negros ou mulatos. Contudo, pelo próprio apelo ao riso e seu caráter ambivalente torna-se difícil tal análise. Além do mais, mulheres emboladoras assumem a mesma postura que os homens ao se referir ao sexo feminino, o que nos faz pensar que o grotesco e o ridículo constituem o verdadeiro cânone em que se apóia o cômico na embolada. Vejamos um trecho de embolada cantada por Terezinha e Lindalva:

L — Eu canto na praça e na fera
eu sei que tu num canta nada
cara de puta safada
bicha véia flagelada
pinico de vó mijá

T — Ai num queira me maltratar
e que eu num tô lhe maltratando
é o fumo que tá entrando
e você vai deixar entrar

L — É data dia mês e ano

vai entrar na tua mãe
que a velha nem toma bãe [= banho]
nem lava o maracujá

[...]

L — Pra acabar de compretar
mãe tem um defeito
é maga [= magra] só tem um peito
mas é fora do lugar

T — Mai eu quero é cantar direito
num fale de mamãe querida
tesouro da minha vida
e zeladora do meu lar

[...]

T — Ai num queira me maltratar
e quando alevanta o suvaco
é uma catanga de macaco
que embebeda o pessoa

L — Eu num quero ingnorar
isso de cheiro é asneira
é porque você me cheira
mas não escolhe o lugar^{xviii}

A propósito é interessante mencionar a opinião de Bakhtin sobre o riso nas festas populares medievais: “Uma qualidade importante do riso na festa popular é que escarnece dos próprios burladores.”^{xix} Embora o teórico russo analise uma outra realidade, é curioso o fato dessa mesma característica ser patente na embolada, em que elementos do próprio mundo do embolador servem-lhe de objeto de ridicularização.

No que toca à embolada enquanto folheto, o recurso do grotesco também é utilizado, mas de um modo mais ameno; é mecanismo de reforço do cômico, porém conserva-se o decoro, evitando-se o palavrão e a “pornografia”. Vejamos um exemplo:

A velha Chica
que morava no Fundão
lá em cima no sertão
na beirada da estrada

Passava o dia
o batente cochilando
pegando pulga e matando
e comendo com coalhada.

Essa velha
parecia uma serpente
banguela só tinha um dente
e a venta arrebitada

Tinha um tumor
na ponta da espinhela
do tamanho d’uma gamela
e uma perna escondavada.

E no lugar
que ela estava cochilando
pelo beijo era pingando
uma baba amarelada.

No couro dela
tinha tanta mucurana
e o piôlho de cigana
que chega estava pelada.^{xx}

A semelhança na construção da imagem grotesca entre o folheto acima e a embolada cantada por Terezinha e Lindalva se estende à construção do próprio verso: neste é “banguela só tinha um dente”, naquela “é maga só tem um peito”. Comparemos com o seguinte trecho de embolada cantada por Zezinho da Borborema e Curió de Bela Rosa:

Ele bateu o bozó
e [= era quase] aquilo sem fé
e foi chegando um nego
preto da cor de café
chapéu de côro [= couro] quebrado
banguelo e só tinha um pé

— ô baiana sula^{xxi}

A semelhança entre os versos, que são quase idênticos, nos remete a um procedimento comum no improviso do embolador: o uso constante de frases-feitas ou expressões tradicionais. Contudo, ao contrário do que ocorre na cantoria, lançar mão desses recursos não parece ser demérito do embolador. Talvez venha a explicitar como se dá esse processo de reelaboração e empréstimo do que é tradicional, mecanismo fundamental para a construção do improviso. A esse respeito é indispensável a observação de Mário de Andrade:

[...] Uma análise mais atenta do improviso demonstraria o quanto o repente é construído de cor, como falo aqui. Não só pelo número restrito das idéias, pela quantidade inumerável de frases-feitas e de versos feitos e outros processos mnemônicos de enchimento e mesmo de raciocínio, como

também pelas coisas decoradas ao léu das ocasiões e que o cantador repete sem saber que está repetindo de cor, e imagina estar de-fato inventando. Aliás esta traição da memória não sucede só com gente inculta mas com todos nós escritores e poetas. É um dos nossos perigos constantes.^{xxii}

Outro elemento comum, seja à embolada propriamente dita, seja à embolada enquanto folheto, é o exagero. O procedimento hiperbólico do embolador é praticamente o mesmo do poeta de cordel, e não apenas nos folhetos que estilizam a embolada, mas em outros, como os famosos “marcos”. Vejamos um trecho do “invencível” *Marco paraibano*, de José Adão Filho:

É por isso que o milho
tem os troncos muito grossos
cada pé dá cem espigas
com oitenta mil caroços
e cada um caroço pesa
quase um quilo dos nossos^{xxiii}

Agora comparemos com um trecho de embolada cantada por Zezinho da Borborema e Curió de Bela Rosa:

E eu [a]plantei no açude
daquele milho chatão
vinte espiga em cada pé
causava admiração
cada espiga quatro [cuia]
cada caroço era um pão

— O tempo tem que mudar^{xxiv}

Nota-se que não apenas o procedimento hiperbólico é o mesmo, mas a própria forma: sextilhas com estrutura ABCBDB, ou seja, em que rimam os versos pares.

É interessantíssima, no entanto, ainda dentro dessa questão do exagero, a ocorrência do que se poderia chamar de “ciclo temático do Pinto Pelado”, que aparece na embolada propriamente dita e nos folhetos de embolada. Trata-se, na verdade, de uma estória do imaginário popular que envolve um pinto pelado, ou capão. Luís da Câmara Cascudo comenta sobre ele:

O pinto pelado, gogo, nuelo, frango, capão, são elementos da literatura oral e de superstição. Magro, feio, esquelético, depenado, o pinto, capão, frango, é vitorioso, possuindo capacidade sobrenatural de resistência. [...] Do ponto de vista supersticioso, existem no Brasil, Norte, Centro e Sul, pintos, capões, frangos e galos encantados, que surgem inesperadamente aos lenhadores e caçadores, dando pulos inauditos, alcançando, embora desprovidos de penas, os altos galhos das árvores, dançando, falando e rindo, assustando a todos, e desaparecendo misteriosamente. A característica é sempre o pinto ou frango pelados, magros e doentes, de aspecto esquisito.^{xxv}

No material coletado, encontramos a estória do Pinto Pelado em uma embolada cantada por Cachimbino e Geraldo Mouzinho, e em três folhetos que podem ser enquadrados como “coco” ou “embolada”: *O côco do pinto pelado*, de José Costa

Leite; *O pinto pelado do norte*, do mesmo autor; e *O pinto pelado*, de João Ferreira de Lima. Há muitas diferenças entre os quatro textos, principalmente entre os três folhetos (bastante semelhantes) e a embolada. Nos folhetos, de um modo geral, a figura do Pinto se insere no que diz Cascudo. Neles, ainda, é exaltada a bravura e invencibilidade do Pinto ante os galos que o desafiam. Na embolada, o tema central é a morte do Pinto, e a subsequente e democrática partilha do animal. Todos comem dele. Sem distinção de sexo, cor ou posição social. E isso, de uma maneira ou de outra, também fica evidente nos folhetos. Vejamos:

200 quilos de banha
eu guardei lá na cozinha
a vizinhança todinha
todo dia vai buscar^{xxvi}
[*O côco do pinto pelado*]

Chamei a população
matei o pinto pelado
mandei fazer o guisado
na hora da refeição
veio doutor, veio capitão
veio juiz, veio promotor
veio também um senador,
veio poeta pra glosar,
veio a banda militar,
veio até o governador.^{xxvii}
[*O pinto pelado*]

E comeu carne todo mundo
maloqueiro e vagabundo
doutor e advogado

— Cadê o meu lugar^{xxviii}

[Embolada de Cachimbinho e Geraldo Mouzinho]

Haveria democracia maior que maloqueiro, vagabundo, doutor e advogado comerem do mesmo capão? Aliás, vale ressaltar o caráter mesmo “mágico” dessa partilha do animal, em que se opera como que um “milagre da multiplicação”. E, como não podia deixar de ser, é nesse aspecto que o exagero mais se explicita:

Vendi banha do pelado
em Pernambuco e Bahia
me chegava todo dia
pedido do Ceará.

Vendi banha em Mato Grosso
Alagôas e Goiás
São Paulo e Minas Gerais
Paraíba e Paraná.

Vendi banha em Sergipe
ao govêrno do Estado
um navio carregado
viajou um mês sem parar.

De uma banda do bico
preparei uma canoa
do Recife pra Lisbôa
eu ia lá e vinha cá.

A carne do meu pelado
mandei pra 10 xarqueadas
só 200 toneladas
eu vendi no Ceará.

[*O côco do pinto pelado*]

Matei o pinto pelado
fiz do bico uma gamela
fiz do osso da titela
uma mesa de condado
da cabeça do malvado
também fiz um barricão
fiz do osso do colchão
um pilão para pilar
fiz um búzio de apitar
do chifre do esporão

Vendi a banha no Pará
em Pernambuco e Bahia
e chegava todo dia
pedidos do Paraná,
Rio Grande e Ceará,
São Paulo e Rio de Janeiro
vendi banha no estrangeiro
um país civilizado...
na banha deste pelado
fiz dez contos em dinheiro
[*O pinto pelado*]

E meu amigo eu lhe garanto
foi carne pa todo canto
para os vinte e um estado

— Cadê o meu lugar

Pa Guarabira, Bananeira
Patos, Sousa, Cajazeira,
São Bento e Curral [Picado]

— Cadê o meu lugar

Pro estado do Pernambuco
pra Barreira, [Cucaú]
Bezerra e Caruaru

eu mandei outro bocado

— Cadê o meu lugar

E pra Patos de Espinhara
Campina Grande e Arara
eu mandei outro punhado

— Cadê o meu lugar

Eu mandei pra Rio Tinto
Chã do Vale, [Lavarino]
foi um caminhão lotado

— Cadê o meu lugar

E pro Rio Grande do Norte
[Acari], Caicó
pra Cruzeta e Mossoró
doze caminhão lotado

— Cadê o meu lugar

Pra São Luís do Maranhão
foi quatorze caminhão
vinte ficou atolado

— Cadê o meu lugar

E quando eu cheguei na cozinha
e graça que ainda tinha
dez quarto dependurado

— Cadê o meu lugar

[Embolada de Cachimbino e Geraldo
Mouzinho]

Percebe-se no confronto dos trechos citados
que o procedimento hiperbólico é quase idêntico e

que não deixa de se ligar a uma temática tradicional. Por outro lado, há certas diferenças formais. *O côco do pinto pelado* apresenta-se em quadras de estrutura ABBC, com o último verso em *-ar*; já *O pinto pelado* é construído em décimas cuja estrutura rímica segue o esquema ABBAACCDDC; enquanto isso, a embolada se apresenta, aparentemente em tercetos, que, na verdade, com a junção do refrão, configuram-se em quadras de estrutura AABC, com o último verso em *- ar*.

A título de curiosidade e de exemplificação de como se dá a partilha e a reelaboração da tradição, seria interessante observar que, em fins da década de 20, Mário de Andrade colheu no Rio Grande do Norte um coco de embolada com a mesma temática, cantado pelo embolador paraibano Odilon do Jacaré. E o mais curioso é que vários trechos são praticamente idênticos à embolada cantada atualmente por Cachimbino e Geraldo Mouzinho. Por exemplo:

No coco ninguém me assanha
Deu quatu kilo di banha
Na balança bem pézado

Nesse coco eu num mintu
Um negru preto ritintu
Qui de pret' tav'atintado

No coco ninguém me assanha
Passou um bucadu de banha
O negro ficou pintado

*Uma nega cum pichanhim
Butou um tiquinho assim*

O cabelo ficou istirado

Discupe meu patrão
Eu digo qu'esse capão
Era um pintu bem criado^{xxix}
[*O caso do pinto*, de Odilon Jacaré]

E eu sei que ninguém se assanha
eu vou explicar a banha
que me deu de resultado

— Cadê o meu lugar

[Ibura frustricação]
e ataque no coração
foi inté dor de viado

— Cadê o meu lugar

E na [pata] da [repelega]
quando chegou uma nega
com o cabelo afarofado

— Cadê o meu lugar

Ela disse Cachimbim
você me dê um tiquim
da banha do seu pelado

— Cadê o meu lugar

Ela pegou com desmantelo
passou banha no cabelo
arrumou doze namorado

— Cadê o meu lugar

[Embolada de Cachimbim e Geraldo
Mouzinho]

Em síntese: procuramos fazer aqui algumas relações entre o coco de embolada e a embolada enquanto folheto a fim de apontar elementos comuns e distinções, naturalmente advindas da especificidade de cada manifestação: uma usando o código oral, a outra o código escrito. Nesse aspecto, pudemos perceber que o folheto opera uma “redução” da embolada enquanto sistema literário, convertendo-a em modelo canônico de versos. Disso resulta uma série de modificações, principalmente em relação ao aspecto mais marcante da embolada: sua espontaneidade, liberdade, familiaridade, que permitem, justamente pelo seu contexto de produção, a utilização de vários mecanismos de apoio para a manifestação do riso: o uso do palavrão, a escatologia, a “imoralidade”. Entretanto, tais elementos não podem ser compreendidos fora de seu contexto, ou seja: a rua, a praça pública, a feira, e, por isso, o folheto perde essa dimensão no que transpõe a oralidade para a escritura.

Por outro lado, percebemos que há muitas afinidades entre a embolada propriamente dita e a embolada enquanto folheto, principalmente no que toca aos elementos tradicionais. É na temática calcada na tradição comum que se notam mais aproximações. Contudo, não podemos deixar de afirmar que o folheto ao reduzir a embolada a seu contexto escrito acaba por perder muito da riqueza de uma manifestação extremamente complexa.

ⁱ Cf. AYALA, Marcos e AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura popular no Brasil*. São Paulo: Ática, 1987 (Série Princípios, 122), p. 33.

ⁱⁱ Optamos por adotar, sempre que possível, a terminologia utilizada pelos emboladores.

ⁱⁱⁱ Entrevista concedida a Gilberto de Sousa Lucena, em Guarabira-PB, a 02/02/93.

^{iv} LINHARES, Francisco e BATISTA, Otacílio. *Antologia ilustrada dos cantadores*. 2. ed.: Fortaleza: UFC, 1982, p. 36.

^v Cf. nota 1.

^{vi} Os folhetos que constituem o *corpus* deste trabalho são: *A embolada da velha Chica*, de Francisco Sales Arêda; *O pinto pelado*, de João Ferreira de Lima e os seguintes folhetos de José Costa Leite: *O côco do pinto pelado*, *O pinto pelado do Norte*, *Peleja dum embolador de côco com o diabo*, e *O côco do Boi Tungão*.

^{vii} AYALA, Maria Ignez Novais. *No arranco do grito*: aspectos da cantoria nordestina. São Paulo: Ática, 1988 (Série Ensaio, 127), p. 146.

^{viii} Z corresponde a Zezinho da Borborema e C a Curió de Bela Rosa.

^{ix} Transcrição de fita de Curió de Bela Rosa e Zezinho da Borborema, a partir de cópia de fita gravada pelos emboladores com o título *Pandeiros e coquistas*, e cedida por eles à pesquisa. Ao transcrevermos, optamos por reproduzir os sons da fala oral, assinalando entre colchetes a grafia correta sempre que se fizer necessário para melhor compreensão na leitura antecedida pelo sinal =. A palavra entre colchetes também foi empregada sempre que não havia certeza acerca da sua correta percepção.

^x BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. 2. ed: São Paulo: HUCITEC; Brasília: EDUnB, 1993, p. 127.

^{xi} COSTA LEITE, José. *Peleja dum embolador de côco com o diabo*. Recife/PE, s/d, p. 3.

^{xii} Cf. AYALA, Maria Ignez Novais, op. cit., principalmente seu capítulo 3, "De repente, poemas e canções".

^{xiii} Conferir, por exemplo, a *Peleja de Manoel Riachão com o diabo e A malassobrada peleja de Francisco Sales com o "Negro Visão"*, in PROENÇA, Manoel Cavalcanti. (sel. org. e notas). *Literatura popular em verso*. Antologia. Tomo 1. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa, 1964.

^{xiv} SV: Seu Vává; JN: Javan; D: Denize.

^{xv} Praia da Penha, 02/10/92.

^{xvi} Transcrição de fita de coco de embolada, *Cachimbinho* e *Geraldo Mouzinho*, a partir de cópia de fita gravada pelos emboladores e cedida por eles à pesquisa.

-
- xvii Transcrição de fita de Curió de Bela Rosa e Zezinho da Borborema, a partir de cópia de fita gravada pelos emboladores com o título *Pandeiros e coquistas*. e cedida por eles à pesquisa.
- xviii Transcrição de fita, que reproduz gravação em disco.
- xix BAKHTIN, Mikhail, op. cit., p. 10.
- xx ARÊDA, Francisco Sales. *A embolada da velha Chica*. Recife/PE, s/d.
- xxi Transcrição de fita de Curió de Bela Rosa e Zezinho da Borborema, a partir de cópia de fita gravada pelos emboladores com o título *Pandeiros e coquistas* e cedida por eles à pesquisa.
- xxii ANDRADE, Mário de. *Vida do cantador*. Ed. crítica de Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993, p. 84.
- xxiii TERRA, Ruth Brito Lemos. *A literatura de folhetos nos Fundos Villa-Lobos*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1981, p. 118
- xxiv Transcrição de fita de Curió de Bela Rosa e Zezinho da Borborema, a partir de cópia de fita gravada pelos emboladores com o título *Pandeiros e coquistas* e cedida por eles à pesquisa.
- xxv CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 6. ed.: Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988. p. 618-619.
- xxvi LEITE, José Costa Leite. *O coco do pinto pelado*. Sem indicação de local ou data. 8p.
- xxvii LIMA, João Ferreira de. *O pinto pelado*. Juazeiro do Norte/CE: s/d. 8 p.
- xxviii Transcrição de fita de coco de embolada, *Cachimbinho* e *Geraldo Mouzinho*, a partir de cópia de fita gravada pelos emboladores e cedida por eles à pesquisa.
- xxix ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. Org. Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Duas Cidades / Instituto Nacional do Livro, 1984, p. 327-332. (grifos meus)