

DORIVAL CAYMMI E JACKSON DO PANDEIRO

QUEM VAI DE SAMBA OU COCO, TUDO TERMINA EM RODA

Marielson CARVALHO¹

RESUMO

Comparo a produção de Dorival Caymmi e Jackson do Pandeiro com o intuito de mostrar como, embora, em contextos sócio-culturais diferentes, ambos os artistas operam dicções musicais e referenciais simbólicas comuns. O samba de roda e o coco de roda são duas manifestações que representam, respectivamente, na obra de Caymmi e Jackson, a experiência, a performance e a memória desses mediadores de identidades culturais tanto locais quanto nacionais.

PALAVRAS-CHAVE: Dorival Caymmi. Jackson do Pandeiro. Samba. Coco.

“Creia, ilustre cavalheiro
Contra fel, moléstia, crime
Use Dorival Caymmi
Vá de Jackson do Pandeiro.”
Paratodos, Chico Buarque

Embora as danças e os cantos populares no Nordeste tenham marcas de expressão próprias, como o uso de instrumentos musicais diferentes ou de letras com motivos e temas ligados às textualidades culturais do lugar, atravessam limites e fronteiras geográficas e se cruzam numa festa de rua ou num terreiro, no canavial ou no brejo, na Bahia ou na Paraíba. Traços identitários da cultura afro-brasileira constituem a seiva que alimenta essas manifestações. Isso é sentido quando se vê uma roda de samba ou de coco. A coreografia, o compasso e a euforia de seus participantes, sejam dançadores, cantadores ou espectadores, nos remetem aos “batuques de negros” (chulas, fofas e lundus) de que fala José Ramos Tinhorão (1998), surgidos entre os séculos XVII e XIX.

Discriminados pelas elites religiosa e social desse período, os folguedos (ou brinquedos) eram praticados na maioria por negros e mestiços em folias ou em candomblés, mas sob intensa repressão da polícia. Uma das justificativas mais usadas pelos grupos dominadores para acabar com essas manifestações era a presença de letras e gestos considerados libidinosos, como o passo da umbigada, que consiste numa simulação de ato sexual entre o homem e a mulher. Além dessa referência ao erotismo, o caráter lúdico da coreografia dos sambas e cocos geralmente é apresentado em forma de roda, onde os participantes dançam sozinhos ou em pares no centro do círculo, revezando com outros dançadores a performance do ritmo.

O termo samba procede da língua quimbanda “semba”, que significa umbigada, coreografia documentada por viajantes ao passarem por Luanda, em Angola, no século XIX. A transmigração da dança para o Brasil fez a base de outras danças populares, formando assim um variado campo de ritmos, evoluções e melodias. Na Bahia, o samba adquire denominações suplementares de acordo com a intenção da brincadeira, mas termina por ser mais conhecido como samba de roda. Segundo Ordep Serra (1999, p 105),

o samba de roda (...) em grande medida se realiza com elementos de ocasião. Até o contigente dos sambistas varia, pois muitas pessoas entram e saem do brinquedo enquanto ele transcorre. Este folgado joga

¹ Universidade Federal da Paraíba.

com o acaso, e em certos aspectos o imita. O modo como o grupo se reúne dá a idéia de uma formação espontânea, mesmo quando não é tanto assim. Os parceiros se dispõem em roda, como se fossem conversar, e o samba começa.

A falta de instrumentos como pandeiro, ganzá ou chocalho não impossibilita, portanto, que os sambistas realizem a dança. A improvisação também é marcante no samba de roda. Uma caixa de fósforo, pedaços de madeira ou até um prato com garfo serve para animar a brincadeira, além das palmas e das batidas de pé.

Inserido no contexto cultural da Bahia, mais precisamente de Salvador e do Recôncavo do início do século XX, Dorival Caymmi conviveu de forma direta e intensa com esses ritmos, cantos e falares do cotidiano local. Dentro de sua própria casa, ainda criança, ele conviveu com senhoras escravas ou filhas delas, que contavam histórias em uma língua que misturava português e iorubá. Na adolescência, quando saía com os colegas, participava das festas populares mais concorridas da cidade, como Conceição da Praia e Sr. do Bonfim. Dentro das igrejas, reinava o recato, a formalidade, a reverência e a contrição. Do lado de fora, a euforia, a irreverência, a sensualidade e a profusão sonora das músicas populares. Caymmi preferia o largo, embora fosse educado no catolicismo. Comentando sobre esse trânsito entre o sagrado e o profano, ele diz que no mês de junho participava das rezas de Santo Antônio, mas que elas geralmente terminavam em samba. “Samba de reboledo e acompanhado de palmas. (...) Em geral quem samba é mulher. Samba cantado em coro e com umbigada: ‘Moinho da Bahia queimou/ Queimou/ Deixa queimá...’” (CAYMMI, 2002, p. 43).

Em outro momento, perguntado sobre a atual música produzida na Bahia, conhecida por “axé-music”, principalmente a de cunho erótico como os pagodes, Caymmi (1999, p. 6) respondeu que não discrimina o tom jocoso das músicas, mas discorda da tentativa de reproduzi-las com intenções diferentes daquelas que ouvia naturalmente da boca do povo. Para ele, isso não tinha nada a ver com “a malícia respeitosa” de seu tempo. Cita como exemplo o samba *Tira a mão* (“Ô tira a mão da flô/ ô Fulô/ Ô tira a mão da flô-o...”), que também faz parte de seu **Cancioneiro da Bahia** (1967). A letra tem duplo sentido, “possui uma coreografia especial que acentua a graça do verso. Dança-se com uma mão na frente, a outra atrás, e o gesto completa a malícia da letra. Por isso mesmo é samba que todos gostam de dançar” (CAYMMI, 1967, p. 121).

A inserção de Dorival Caymmi na cena cultural brasileira a partir de 1938, quando se torna conhecido com a música *O que é que a baiana tem?*, é facilitada pelo projeto já em andamento de nacionalização da cultura, em que a identidade baiana seria uma de suas referências mais representativas. A Bahia mítica que Caymmi canta através dos sambas contrapõe-se à imagem do progresso econômico que se processava no Sul do País. Segundo Antonio Risério, “Caymmi recriou esteticamente a Cidade da Bahia tal como a conheceu entre as décadas de 20 e 40 do século que está passando: uma cidade tradicional, semiparalisada, culturalmente homogênea, curtindo seus dias de vagarosa estância da vida urbana pré-industrial” (RISÉRIO, 1999, p. 63).

Esta dicção ou estética voltada para as referências identitárias locais foi ressaltada e percebida por Assis Chateaubriand, quando ouviu o teste do jovem Caymmi, recém-chegado ao Rio de Janeiro, na Rádio Tupi. Depois de cantar “Promessa de pescador”, uma canção praieira, Chatô falou entusiasmado para seu assistente: “Seu Theophilo, (...) este homem é um telúrico, é um homem da terra, um poeta...” (CAYMMI, 2002, p. 120)

Os sambas de roda que Caymmi aprendeu a cantar foram incluídos na seção “Cantigas do folclore baiano” do **Cancioneiro da Bahia**. O compositor explica que a divulgação dessas criações populares e anônimas se dá por conta de possuírem força e beleza inexcedíveis, ou seja, tem símbolos que foram apreendidos através da própria experiência afetiva dele, segundo mesmo suas escolhas e interações. O samba *Umbigada* (“Ô Yayá/ Tome a umbigada/ Que Sabino mandou dá”) mostra bem o que até então falamos sobre o erotismo desse ritmo. É claro que adentrando mais na poética caymmiana, percebe-se que outros sambas, embora não tenham nenhum comentário ou

revelação do compositor acerca de sua criação², trazem sim uma forte influência desses ritmos populares, que eram ouvidos nos quatro cantos da Cidade de São Salvador, como é o caso de *Adalgisa*.

Neste samba, não se vê nenhuma sugestão à lascívia, mas de acordo com seu andamento e melodia, a célula rítmica nos joga indubitavelmente numa roda de samba. A presença de um coro que completa em estilo responsorial o mote do solista é também uma característica desse tipo de samba. A mesma estrutura poético-musical, ou seja, verso e refrão, acontece com o coco de roda *Samba negro*, executado por um grupo de conquistas de Guriji, na Paraíba.

Se em *Adalgisa* a referência à terra natal dá um tom nostálgico, como algo que se quer recuperar e vivenciar – “(solo) Adalgisa mandou dizê // (coro) Que a Bahia tá viva ainda lá // Que a Bahia tá viva ainda lá // Que a Bahia tá viva ainda lá. // (solo) Com a graça de Deus inda lá // (coro) Que a Bahia tá viva ainda lá...” –, já no coco, a lembrança do tempo da escravidão é evocada com um travo de revolta – “(solo) Samba negro // (coro) branco num vem cá // (solo) se vier // (coro) pau há de levar // (solo) Negro trabalhava muito/ e comia bem pouquinho/ apanhava de chicote / carregando sinhozinho/ Samba negro”.

Se não nos interessa saber se o samba nasceu na Bahia ou no Rio de Janeiro, como muitos ainda tentam discutir, a mesma coisa acontece com o coco. Mas para José Aloísio Vilela, o coco nasceu em Alagoas, “na medida em que se relaciona com as práticas culturais dos negros do Quilombo dos Palmares, hoje região inserida no Estado de Alagoas.” (AYALA, 2000, p. 28) A tese do pesquisador baseia-se na informação de que surgiu como canto de trabalho, em decorrência de os negros partirem o coco seco na pedra sob o acompanhamento musical.

Jackson do Pandeiro, um grande divulgador desse ritmo, dá também sua opinião: “O coco é o pai do negócio. Se você pega um cavalo-marinho e chama no pé-da-conversa, também é coco; Baião, choro... qualquer coisa. Portanto, o coco é a base de toda a criação musical nordestina”. (apud ROBERTO, 1999, p. 3) A declaração de Jackson tem seu fundo de verdade, se a tomarmos como explicação para a variedade e a recorrência do coco em grande parte do litoral e do interior nordestinos, convivendo num mesmo contexto com outras danças e cantos ou a eles se incorporando, numa troca incessante de elementos rítmico-melódicos e simbólicos.

A convivência de Jackson do Pandeiro com o coco, assim como aconteceu com Caymmi e o samba, se processou no meio familiar ou na rua. No caso de Jackson, foi sua mãe Flora Mourão, conquista famosa em Alagoa Grande, que o influenciou no ritmo. Antes mesmo de se instalar no brejo paraibano, a mãe de Jackson já se envolvia com as batidas e danças das rodas de coco do interior de Pernambuco, onde nasceu, integrando-se até a um grupo de dança popular que percorria os estados vizinhos. Foi numa dessas excursões que bateu em Alagoa Grande. Segundo os autores de **Jackson do Pandeiro**: o rei do ritmo, “mais que uma mestra, ela foi a fonte inspiradora que iluminaria seu caminho no futuro. Mais que uma mãe, foi um ícone – seu surrado vestido branco, que Jackson levava no fundo da mala sempre que tinha que viajar, o acompanhou até o último show” (MOURA e VICENTE, 2001, p. 33).

Como se não bastasse o universo sonoro particular da mãe, na cidade havia a comunidade de Caiana dos Crioulos, onde tinha por volta de 2 mil habitantes, descendente direto de escravos que se instalaram por lá entre os séculos XVIII e XIX. Não é preciso dizer que desse quilombo fincado no brejo irradiou para as cidades próximas faíscas de cultura africana., formando assim, um espaço simbólico bem diversificado, onde conviviam diferentes identidades étnicas e sociais. Com o crescimento econômico de Alagoa Grande, grande produtora de algodão, o progresso chegou rapidinho pelos trilhos do trem. Do cinema hollywoodiano veio o primeiro nome que substituiria o José Gomes Filho; para completar o nascimento do artista Jackson, veio o pandeiro³, instrumento bastante usado nos batuques e cocos.

² Há uma outra seção do *Cancioneiro da Bahia* denominada por Caymmi de “Canções sobre motivos do folclore”, em que ele assume a influência da cultura popular em seu cancionário.

³ Hermano Viana, em *O mistério do samba* (1999), revela um depoimento de João da Baiana, filho de uma das “tias baianas” que se instalaram no Rio de Janeiro no final do século XIX. O pandeirista disse que era convidado para animar as festas de alguns nomes famosos da elite social e política da época, mas que não pôde comparecer em 1808 a uma dessas festas, porque a polícia tomou seu instrumento, quando tocava na

Em pesquisa realizada na Paraíba pela Prof^a Maria Ignez Ayala (UFPB), Caiana dos Crioulos está registrado como um dos muitos lugares do interior do Estado onde o coco ainda é brincado como manifestação cultural importante. Segundo a pesquisadora, no início dos trabalhos em 1992, sua equipe trabalhou com grupos de conquistas mais do litoral, de João Pessoa à Baía da Traição, depois se estendendo para o interior.

Muitas dessas comunidades têm dificuldades de continuar com a brincadeira, às vezes por conta de não haver mais interessados em dar continuidade, principalmente entre os mais jovens, que acham o coco uma “coisa do passado”. Enquanto meninos e meninas pobres dessas comunidades sonham com as maravilhas que a televisão lhes apresenta, o menino Jackson, embora fosse fascinado por cinema, buscou na sua própria realidade o estímulo para crescer. E o coco foi a saída.

Memorizava passos, melodias e batidas. Tudo intuitivo, primitivo, puro. Fazia a marcação no pé e registrava na cabeça. Às vezes, deixava-se envolver pelo balanço cadenciado e cochilava, enlaçado pela voz hipnótica da mãe. Era ninado assim.

Acordado ele sonhava. Toda vez que passava pela sala e via o ganzá e a zabumba pendurados na parede ficava imaginando a manipulá-los. (...) Via-se a tocá-los na mesma pancada dos mestres. Estava tudo plantado no juízo, germinando. Não era sonho, na verdade, mas apenas uma realidade adiada. Até que tivesse o tamanho justo para alcançar os objetos inacessíveis (MOURA e VICENTE, 2001, p. 38).

“Sebastiana” foi a música que transformou Jackson do Pandeiro no maior sucesso do Carnaval de 1953 em Recife. O mesmo Theophilo de Barros que revelou Caymmi na Rádio Tupi, anos antes no Rio, estava agora na Rádio Jornal do Commercio. Primeiramente não acreditou que Jackson poderia emplacar, porque ele não correspondia ao padrão de um artista de rádio, não tinha “pinta” de galã. Mas existiam outros diretores da emissora que apostaram no pandeirista da Jazz-Band Paraguay e abriram caminho para seu lançamento.

Convidaram-no para tocar um coco num programa de Carnaval, em meio aos sucessos dos sambas-canções e marchinhas da época importados da Capital Federal. Escolheu “Sebastiana” para sua estréia solo. Tocar coco, era o que sabia fazer. A música era inédita, mas faltava uma coisa: um coro feminino. Chamaram uma radioatriz muito conhecida na cidade para responder ao refrão “a, e, i, o, u, ypsilon”. Não tiveram tempo de ensaiar muito, mas a experiência da mulher em apresentações com outras bandas lhe dava um *background* de improvisos. Depois de cantar o refrão, o inusitado: ela dá uma umbigada em Jackson, que responde na mesma altura. Repetiria a coreografia durante todo Carnaval, e depois no Rio de Janeiro, mas em companhia de outra artista, Almira Castilho, que durante doze anos foi sua mulher, parceira e empresária.

Durante sua escalada de sucesso, Jackson foi incorporando a seu repertório recriações de antigos cocos e novas composições. Um exemplo interessante do trânsito entre os ritmos nordestinos é o caso do baião “Contramestra”, registrada pela Funarte, em 1977 em Alagoas. Na música interpretada pelo grupo de Baianas de Ipioca, o andamento e alguns trechos da letra se assemelham ao coco “O canto da ema”, gravado por Jackson em 1954, de autoria de João do Vale, Alventino Cavalcante e Ayres Viana.

Com base nessa informação, é provável que o grupo da mestra Terezinha Oliveira tenha adaptado a letra do coco de Jackson, bastante reproduzido nas rádios na época de seu lançamento. Por outro lado, não é escusado lembrar que a maioria dos compositores dos cocos gravados pelo pandeirista se inspirava na tradição popular.⁴ No encarte da Funarte, o folclorista alagoano Theo

rua. Assim como o samba era proibido, o pandeiro também era. O mesmo rigor aconteceu também com o violão.

⁴ Um caso parecido aconteceu com o samba “Maracangalha”, uma das composições mais conhecidas de Caymmi. A criação desse samba “sacudido”, deve ao amigo de infância de Dorival, Zezinho. Foi ele quem primeiramente falou em Maracangalha (corruptela de “amarrar a cangalha”), localidade no Recôncavo baiano que produzia açúcar. O amigo quando queria despistar sua mulher para se encontrar com a amante, dizia: “Eu vou pra Maracangalha”, lugar onde ele comercializava sacas de açúcar. Em 1956, Caymmi compôs o samba com esse mote. De tão reproduzida, a cidadezinha de Maracangalha passou a ter orgulho de sua história. (CAYMMI, 2002: 332-334) Em recente evento sobre música em Salvador, as sambadeiras de roda de Maracangalha mostraram que antes da fama, o divertimento já era uma característica do lugar: “É uma animação! A gente se sente feliz. Aqui todas somos amigas, gostamos de dançar. O samba é uma alegria para Maracangalha.” (LESSA, 2002)

Brandão conclui que as baianas (também abaianado) tiveram na poética e na música influências do coco, o que corrobora a declaração de Jackson, quando diz que a base da música nordestina é o coco, embora em “Coco do Norte” ele faça uma distinção entre o baião e o coco.

Nessa composição de Rosil Cavalcanti, mesmo autor de “Sebastiana”, Jackson do Pandeiro canta os elementos visuais e sonoros do coco que o diferencia do outro ritmo (“Responda este coco com palma de mão/Isto é coco do Norte nunca foi baião”). Fala dos acompanhamentos e instrumentos (caracaxá, zabumba, ganzá, palmas e batidas de pé), da coreografia (um casal na umbigada), do improviso da conquista, do tipo de coco (praieiro, dança da beira do mar), o ambiente da brincadeira (o vento, as ondas, a lua) e a participação de muitas pessoas (Joca, Pedro, Noca, Chica, Tia Sebastiana, Joana). Tudo justifica para o que se dança ou se toca naquele instante não seja classificado de baião. É como se alguém quisesse lograr os participantes com um ritmo que, embora parecido com o baião, não o é de fato. Jackson explica o que é o coco utilizando o próprio ritmo como base. Sua interpretação demonstra que é ele quem entende a diferença entre o coco e o baião, afinal, não é o “rei do ritmo”?

A interação de Dorival Caymmi e Jackson do Pandeiro com as referências culturais que os influenciaram foi explorada pelos meios de comunicação da época. O rádio, e não a televisão, foi o espaço de ascensão desses dois artistas. Tanto o samba quanto o coco estavam no mesmo contexto político-cultural que ressaltava valores específicos de cada região para formar um espaço simbólico que pudesse ser classificado de nação.

A invenção de uma identidade nacional por políticos e intelectuais reforçavam alguns preconceitos e estereótipos acerca da cultura nordestina, à medida que selecionavam elementos culturais como mais representativos (ou “ex-óticos”, olhar de fora para dentro) do que outros para estabelecer uma verdade sobre o Nordeste, que não existia (e continua não existindo). Segundo Albuquerque Jr. (2001),

O Nordeste, na verdade, está em toda parte desta região, do país, e em lugar nenhum, porque ele é uma cristalização de estereótipos que são subjetivados como característicos do ser nordestino e do Nordeste. Estereótipos que são operativos, positivos, que instituem uma verdade que se impõe de tal forma, que oblitera a multiplicidade das imagens e das falas regionais, em nome de um feixe limitado de imagens e falas-clichês, que são repetidas *ad nauseum*, seja pelos meios de comunicação, pelas artes, seja pelos próprios habitantes de outras áreas do país e da própria região (p. 307).

Caymmi e Jackson (não se pode esquecer de Luiz Gonzaga) ao serem integrados ao projeto nacionalista pelos meios de divulgação do período, por mais que quisessem fugir desse discurso, não podiam negar sua “naturalidade”, porque o sucesso deles devia-se muito à afirmação dessa identidade nordestina em suas composições. Embora a indústria fonográfica em expansão tivesse diluído o samba e o coco no ramerrão da música comercial, assim mesmo mostrou a criatividade e a sensibilidade do “Cantor das graças da Bahia” e do “Rei do ritmo”.

Um nasceu em Salvador, à beira-mar, e outro em Alagoa Grande, no brejo. Um é exímio violonista, e outro genial pandeirista. Um vai de samba, e outro de coco. Mas a roda, que simbolicamente representa circularidade e retorno, põe em rotação signos e símbolos. Dinamizam-se assim as identidades, fazendo-as transitar, se mover, recusando tanto os critérios determinantes de uma “personalidade básica”, quanto às formas extremas de desenraizamento. A partir desta operação, surge um espaço intervalar, e não vazio, onde os sentidos interagem e se hibridizam. É o que sugere, com sua experiência afetiva (e coletiva), Seu Manuel Ventinha, mestre cantador do Bairro da Torre, em João Pessoa, quando fala da origem do coco:

Esse coco de roda, exatamente, primeiramente isso veio da banda da África, né? Isso é negócio de africano, né? É por isso que eu digo, primeiro Estado onde foi inventado o coco de roda foi a Bahia, porque a Bahia foi lugar de mais escravos. Acho que sim, no início do Brasil, acho que foi, né? (AYALA, 2000, p. 32).

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A invenção do nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.
- AYALA, Maria Ignez Novais, AYALA, Marcos (orgs.) *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN, 2000.
- BAIANAS. “Contramestra”. [Domínio popular]. In: *Documento sonoro brasileiro do folclore brasileiro*. v. 7. Direção artística: Wilson Souto Jr. Coleção Itaú Cultural; Atração Fonográfica; Funarte (Ministério da Cultura): Brasil, p. 1998. 1 CD. Faixa 13 (2 min 13 s). Remasterizado em digital.
- CAYMMI, Dorival. *Cancioneiro da Bahia*. São Paulo: Martins Fontes, 1967.
- _____. É doce viver do mar. *A Tarde*, Salvador, 24 abr. 1999. Cultural, p. 6-7. [Entrevista concedida a Marielson Carvalho].
- CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. São Paulo: Ed. 34. (Coleção Todos os Cantos).
- COCOS: alegria e devoção. Direção artística: Maria Ignez Novais Ayala. Caucaia, CE: CD+, p. [19--]. 1 CD.
- JACKSON DO PANDEIRO. *Para sempre*. Coordenação do projeto: Sonia Antunes e Maurício Dias. Emi: Brasil, p. 2001. 1 CD. Remasterizado em digital.
- LESSA, Cláudia. O samba-de-roda que vem de Maracangalha. *Correio da Bahia*. Salvador, 14 ago. 2002. Folha da Bahia. Disponível em: www.correiodabahia.com.br
- MARCONDES, Marcos Antônio (Coord.) *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. 2 ed. rev. ampl. São Paulo: Art Editora, 1998.
- PENNA, Maura. *O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o “escândalo” Erundina*. São Paulo: Cortez, 1992.
- ROBERTO, Robinson. Baianos reviveram Jackson. *A Tarde*, Salvador, 13 nov. 1999. Cultural, p. 3.
- RISÉRIO, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva; Salvador: COPENE, 1999. (Coleção Debates, 253)
- SERRA, Ordep. *Rumores de festa: o sagrado e o profano na Bahia*. Salvador: EDUFBA, 1999.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 1995.