

Macabéa

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI

Matheus Simplicio Ribeiro da Silva

URCA

 0000-0003-1531-1429

MEU MACHADO

ARQUITETURA DAS VARIAÇÕES DE UM
COCO NO CARIRI CEARENSE

MEU MACHADO

ARCHITECTURE OF THE
VARIATIONS OF A COCO IN
CARIRI CEARENSE

Como citar

SILVA, M. S. R. da. Meumachado: arquitetura
das variações de um coco no Cariri Cearense.
Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli, Crato, v.
13, n. 4, p. 55-71, out.-dez. 2024.



VOLUME 13, NÚMERO 4, OUT.-DEZ. 2024
ISSN 2316-1663
DOI: 10.47295/mren.v13i4.1840

RECEBIDO EM 04/08/2024
APROVADO EM 20/08/2024

Abstract: In this article we explore the cultural and poetic diversity of Cocos in Cariri Ceará, their variants and how they behave in the construction of a repertoire. Using Coco "Meu Machado" as a case study, we investigated the variations present in the individual and community repertoires of singers such as Dona Naninha, Seu Ciro and Dona Maria. The study analyzes the oral tradition and the way Coco singers preserve and adapt their performances over the time. We highlight the complexity of the variations in the compositions of the Coco, which reflect the regional experiences and influences of each singer. We also discuss how these variations not only enrich popular culture, but also challenge the notion of Coco's authorship.

KEYWORDS: Coco. Tradition. Variations.

Resumo: Nesse artigo exploramos a diversidade cultural e poética dos cocos no Cariri cearense, suas variantes e como elas se comportam na construção de um repertório. Utilizando o coco "Meu Machado" como estudo de caso, investigamos as variações presentes nos repertórios individuais e comunitários de cantadores como Dona Naninha, Seu Ciro e Dona Maria. O estudo analisa a tradição oral e a forma como os cantadores de coco preservam e adaptam suas performances ao longo do tempo. Destacamos a complexidade das variações nas composições dos cocos, que refletem as experiências e influências regionais de cada cantador. Discutimos também como essas variações não só enriquecem a cultura popular, mas também desafiam a noção de autoria dos cocos.

PALAVRAS-CHAVE: Coco. Tradição. Variações.

Copyright (c) 2024 Matheus Simplicio Ribeiro da Silva



Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

1 UM MÉTODO PARA CONSTITUIÇÃO DE REPERTÓRIO

O uso da palavra cancionero, habitualmente, refere-se a um conjunto de poemas ou canções líricas. E esse conjunto pode se referir à estrutura e aos estilos poéticos específicos de uma determinada região, embora também possamos relacionar o seu uso a uma obra que contenha transcrições ou coletâneas de canções e poemas líricos. Nesse último viés de significado, a palavra “cancioneiro”, equivalente à ideia de repertório, seria algo como um livro que registra e mantém escritas essas formas poéticas. Tomemos como exemplo o Cancioneiro geral compilado por Garcia Rezende no século XVI e que se cogita ter sido organizado em 1516 ou entre os anos de 1449 e 1516, na dicção mais precisa de alguns. O Cancioneiro geral é composto por poesias de portugueses e espanhóis, com poemas que versavam sobre os temas pertinentes à época, como a expansão marítima e as conquistas de território feitas por Portugal, mas com uma variedade que não se esgota aí. A obra possui também uma grande diversidade de poemas de amor, cantigas de amigo e de maldizer, vilancetes, églogas e sextilhas.

O mais antigo conjunto de documentos que reúne textos provenientes da criação artística em língua portuguesa é do Século XII. O Cancioneiro da Ajuda agrupa 310 composições de autoria variada, oriundas de trovadores que atuavam tanto em Portugal quanto na região da Galiza, na atual Espanha, produzidas entre os anos de 1280 e 1304.

O trabalho de um colecionador responsável pela coleta, materializado como transcrição e organização em um texto unificado, produz um cancionero ou este já existe independentemente de tal esforço? A palavra cancionero, assim alargada, designa formas poéticas que existem concretamente no mundo da vida ou, mantida em seu uso restrito, dá nome apenas à obra impressa na qual se registram as transcrições do que é cantado em dada época?

No Cariri cearense, do Século XXI, incontáveis formas poéticas estão guardadas na memória afetiva e no corpo de incontáveis mulheres e homens que jamais sentiram a necessidade de vê-las reunidas em uma publicação. Os cocos, as peças de reisado ou os seus entremeios, as sentinelas, os benditos, as toadas, as zuelas, as toeiras e todas as outras formas de dar perenidade estética à experiência criadora do povo seriam já um repertório ou é preciso que alguém os organize em coleções que possam ser consultadas, catalogadas, cartografadas?

Em busca de respostas para tais questionamentos, pretendemos investigar, ao longo do presente estudo, a importância dos repertórios, como artefatos disputados entre artistas e pesquisadores, para os estudos que se dedicam aos mais variados aspectos das culturas populares. No caso concreto, interpelando as formas de um coco, o belíssimo *Meu machado*, pretendemos investigar seu lugar em um hipotético cancionero popular caririense.

Nem sempre, contudo, uma pesquisa pode estar ligada à sistematização de um conjunto articulado de objetos estéticos e são muitas e um tanto óbvias as razões para tanto. Em primeiro lugar, porque a definição de um objeto estético não é tarefa simples. Em contextos estabilizados e dotados de uma centralidade estabelecida sobre bases metodológicas relativamente homogêneas, temos pouca dificuldade em separar o que é um romance daquilo que não é. Ocorre, todavia, que há contextos multicêntricos, dotados de processos históricos em descompasso, que podem, por exemplo, dar, em um

lugar, como cordel, aquilo que, em outro lugar, é tido como folheto, verso ou romance. O uso linguístico não revela, como aprendemos em qualquer área de estudos literários, uma diversidade que se captura apenas pelos nomes variados de um mesmo artefato. É muito mais provável - e produtivo - crer que cada nome isola um tipo específico de artefato.

De que objeto estético estamos falando, então, quando chamamos algo de coco? O que há de mais regular na forma nos leva a entender que se trata de uma forma poética ritmada que é avessa à declamação, devendo ser cantada e acompanhada por instrumentos percussivos. Além disso, o coco, em nossa leitura, é intransponível para o registro escriptocêntrico: o que se deixa traduzir pela escrita é a sua camada verbal, não as suas camadas musicais, coreográficas, picturais ou ritualísticas. Assumindo este aspecto do objeto, define-se o conjunto como compilação de transcrições da camada verbal dos cocos ou como a potencialidade de sua eventicidade aberta no mundo da vida. Independentemente da natureza do conjunto, emerge o fato de que seus componentes são capazes de estar em relação perene uns com os outros, o que lhes confere o traço de articulação, capaz de, entre outras coisas, compreender um objeto pelo que há de mais ou menos desenvolvido em outro objeto. Pô-los nessa relação de mútua compreensibilidade é acessar a articulação interna do conjunto. Para efeito do presente estudo, portanto, coco é uma unidade de um sistema poético de canto dançado cuja matéria verbal pertence ao conjunto do Coco de Roda, incluídas as outras formas já consagradas de designar esse sistema poético (Coco da Praia, Coco de Zambê, Coco de Embolada etc.).

2 AS VARIAÇÕES COMO UM DESAFIO NOS REPERTÓRIOS

Não existe propriedade intelectual ou artística individuais quando se fala de um objeto estético como os cocos cantados e dançados no Nordeste do Brasil. Nessa tradição, o cantador dos cocos de hoje aprendeu com o cantador de ontem, que, por sua vez, não é também a fonte original da obra. Não tem, por isso, direitos morais ou legais associados àquilo que canta. Tem, contudo, autoridade: o reconhecimento por sua maestria lhe é devido. Quem ouve, por exemplo, o coco *Meu Machado*, não atribui a essa obra um autor determinado. Além disso, se for um apreciador habitual de cocos, saberá que não existe sequer uma versão fixa consagrada ou inalterável desse coco; em nosso acervo, encontramos quatro *Machados*, cantados por Dona Naninha, Seu Ciro Tatu e Dona Maria, esposa deste. Utilizamos o termo variante associado ao nome do artista para identificar cada um desses cocos.

O conceito de variante abrange diferentes versões e interpretações que surgem a partir de uma obra original, seja na literatura de tradição escrita ou em sistemas orais, como nos cocos. Os elementos dentro de um coco, portanto, variam e o fazem por diversas razões. Em nosso corpus, consideramos, a princípio, a variação conforme o cantador. Mudanças durante o refrão e respostas da roda demonstram que, mesmo recebendo uma única nomenclatura, há uma diferença entre eles.

Dentro de um repertório de cocos, as variações demonstram a riqueza cultural e musical presente no sistema. Ao ouvir um coco, pela primeira vez, na voz de um cantador ou tirador de coco, tenderíamos a associar o coco ao nome do cantador, sugerindo um substituto do fenômeno da autoria. No entanto, esse coco pode ressurgir, cantado por

outros cantadores, que o aprenderam de outra forma, com outras pessoas. Na voz de cada cantador, o coco possui diferenças, mesmo que sutis, mas suficientes para permitirem que continuássemos a nomeá-los como “o Vaqueiro Novo na Serra de Dona Valquiria” ou “o Siricora Miudinha de Dona Maria da Santa”.

Por outro lado, do mesmo modo que um repertório possui elementos que variam, há também elementos que não variam, sendo assim possível identificar, inicialmente, três tipos de variações: pouco estáveis, estáveis e muito estáveis. Como toda e qualquer classificação, é preciso observar com cautela o contexto que permite ou determina a caracterização de cada um dos tipos. Passaremos, então, a uma tentativa de sistematização dessa tipologia.

Uma forma de variação pouco estável são os versos cantados no início, meio ou fim do coco. Como sabemos que cada cantador cultiva sua(s) própria(s) variante(s), as modificações dos versos iniciais de um coco podem ser muito frequentes dentro do repertório comunitário, embora sejam muito estáveis no repertório individual. Várias cantadeiras performam várias formas de iniciar um mesmo coco hipoteticamente único, correspondente a uma forma “original”. Ao mesmo tempo, cada cantadeira tende a não variar a forma poética que pertence ao seu aprendizado.

Além do mais, os versos cantados no início de um coco servem de apoio mnemônico, facilitando ao cantador a tarefa de localizar em seu repertório individual o coco que deseja. Ao recordar os primeiros versos, estes trazem os demais. Essa característica pode explicar o fato da alta estabilidade dos versos de entrada. Vejamos a entrada de dois cocos:

Ai, meu machado
Foi no mato e se perdeu
A pena que me acompanha
Que o machado não é meu
(Meu machado, de Dona Naninha)

Ei, meu machado
foi no mato e se perdeu
ei, meu machado
foi no mato e se perdeu
(Meu machado, de Seu Ciro)

Assim como é comum, nos diálogos do cotidiano, evitamos repetir a forma correta de uma palavra que acaba de ser dita, de forma incorreta, por um interlocutor que nos antecedeu, é comum, entre cantadores de coco, que as diferenças sejam marcadas sem que isso pareça uma violação do contrato de polidez. Além disso, o aprendizado das formas poéticas orais é fortemente ancorado na suíte de gerações, estabilizando formas por meio do respeito, do afeto e da reverência.

Comparando as versões de Dona Naninha e Seu Ciro, destacamos o elemento que institui a variação. Dona Naninha inicia pelo verso “Ai, meu machado”, que difere do verso inicial do coco cantado por Seu Ciro, que se inicia com “Ei, meu machado”. Ao analisarmos as estrofes inteiras, podemos perceber uma quadra na versão de Dona Naninha e as repetições dos dísticos na versão de Seu Ciro. No coco tirado por Dona Naninha, é perceptível um contexto emocional de perda. O “ai” utilizado por ela, no

começo do canto, indica uma falta ou preocupação pela perda do machado. Isso se complementa com os versos que concluem o quarteto: é mencionada uma pena, no sentido da expressão dolorosa do sentimento de perda. No Coco tirado por seu Ciro, não ocorre a expressão de perda. A interjeição parece advertir a audiência para um fato que deve ser notado. Além disso, a repetição dos versos nos permite levantar duas hipóteses: pode se dar em função do esquecimento de versos complementares, no contexto da gravação, ou em função de a lacuna já estar presente no aprendizado do coco. A estrofe de Seu Ciro, de uma forma ou de outra, não remete ao mesmo contexto afetivo da estrofe de Dona Naninha e a repetição não deve ser apressadamente associada a ideia de falha na performance do cantador: a memória coletiva guarda respostas que nem sempre são as mesmas da memória individual.

Quando falamos de contexto da gravação, falamos da variação que é fenômeno recorrente nas culturas orais. Por ser uma cultura poética oral, as versões gravadas dos cocos podem sofrer alterações mesmo após registradas. Cantadores de coco como Seu Ciro, Dona Naninha, Dona Maria, dentre outros, podem modificar seus versos ao cantarem um mesmo coco outra vez, em outra ocasião. Por diversas razões, essas alterações podem acontecer, seja pelo esquecimento de algum verso, ou pelo acréscimo de algum verso antigo que foi lembrado. Em outro momento, Seu Ciro pode cantar sua versão do Meu machado com versos diferentes daquele que foi gravado e registrado, pela equipe do BEHETÇOHO, e mesmo assim continuará sendo o coco do Meu machado, do repertório de Seu Ciro. É a variante interna do repertório próprio...

A variação estável, na aparente contradição dos termos que utilizamos para nomeá-la, é inteiramente acidental, não possui valor estético nem requer elucidação. É o caso dos traços característicos de performance individual: a pronúncia, o sotaque, o grau de acesso à escolarização pode, por exemplo, provocar uma discreta alteração na forma de uma ou mais palavras, sem que isso signifique uma questão a ser pensada no plano da origem e da transmissão da forma poética. A variação estável existe no repertório em seu aspecto comunitário, mas é improvável no repertório individual.

Ao transcrever um coco, optamos por utilizar em alguns momentos as formas gramaticais da norma padrão escrita das palavras. Isso ocorrerá somente quando não houver prejuízo ao ritmo e o ajuste contribuir para a legibilidade da transcrição. Também entendemos que a transcrição dos registros orais pode retornar à comunidade dos artistas, onde presumimos existir diferentes níveis de formação escolar, o que justifica não optar pela transcrição fonética, sempre sujeita aos limites da experiência de quem transcreve. Defendemos ser necessário não reforçar estereótipos baseados em preconceitos linguísticos. Outro aspecto, porém, se impõe: o artista deve se reconhecer no material transcrito, razão pela qual a norma escrita padrão não pode ser empregada amplamente. Em síntese, ajustes no registro devem estar limitados a momentos pontuais e submetidos a necessidade de favorecer a compreensão de quem não tem familiaridade com a riqueza de registros das formas poéticas das tradições orais.

Mas o meu amor
É melhor do que o teu
É melhor do que o teu
É melhor do que o teu
(Dona Naninha)

Meu amor é melhor do que o teu
é melhor do que o teu, é melhor do que o teu (2x)
(Seu Ciro)

Comparando o refrão de cada coco, temos a repetição de uma quadra na versão de Dona Naninha e os dísticos no coco cantado por Seu Ciro, estrutura também vista nos versos iniciais de ambos os cantadores. Contendo, da mesma forma que os primeiros versos, características próprias de cada cantador, o refrão se torna mais uma variável em um repertório de cocos. O coco cantado por Seu Ciro possui a presença do trupé, que não deve ser confundido com o refrão. Apesar da diferença na estrutura, mantém ainda o mesmo ritmo e melodia que o coco cantado por Naninha.

Como sabemos, além de ser cantado, o coco é dançado. O cantador de coco coordena toda a roda de coco, por meio do seu canto, respondido pelos demais brincantes. O coquista, ao comandar o canto, define o momento de ocorrência do trupé, movimento de pisada que é uma das diversas formas rítmicas mobilizadas no canto dançado. Complementarmente a esse movimento cantado, os dançadores de coco presentes na roda batem seus pés no chão em forma de pisada, performando assim, junto com o cantador, o ritmo do coco. Isso também foi expresso por Araújo (2013, p.43), tratando da especificidade do coco de Arcoverde-PE, quando afirmou que

[...] além do tambor, ganzá, pandeiro e triângulo, os coquistas usam, em suas performances, sandálias feitas de madeira, que, durante a emissão do canto, condicionam uma marcação rítmica percutida durante a pisada – pilada, mais conhecida como trupé.

registros de coco observados no Nordeste; como aquele captado no contexto que registramos e ao qual estamos nos referindo, não recorre ao uso da sandália de madeira citada por Araújo (2013). Instrumentos como o pandeiro e o microfone estão presentes nesta gravação, mas não é incomum encontrarmos rodas de coco com outros instrumentos além dos já citados aqui. No Sítio Quebra (Crato-CE), por exemplo, por muito tempo, o Grupo Cultural Amigas do Saber, comandado pela Mestre Maria da Santa, foi acompanhado pelo violão de Seu Chico, parceiro fiel do pandeiro de Seu Expedito. Os instrumentos de percussão são coadjuvantes no efeito sonoro dos trupés, que não deixam de ser uma forma coreográfica percussiva.

Retornemos ao nosso tema. A variação melódica é uma forma de variação que precisa ser observada na relação entre o todo e as partes. Embora possa variar muito nas partes que antecedem e sucedem o refrão do coco, a melodia nesse tipo específico de estrofe é muito estável. Em *Meu Machado*, tal estabilidade se confirma nos versos cantados no refrão. Embora a melodia se altere durante toda a cantoria do coco, ao alcançar o refrão esta melodia se torna estável. Esta variação e seu segmento invariante é que nos permitem, com mais segurança, construir uma base sólida para identificar as características que remetem a este coco. As variantes e invariantes melódicas, além da nomenclatura dada pelos próprios cantadores, dentro de seus repertórios individuais, nos permitem encontrar e identificar o coco *Meu machado* em mais de um repertório de cantadores da região.

A sutil variação verbal presente nos versos do refrão de ambos os cocos não destaca somente o estilo e o vocabulário, mas também sugere atentar para as formas de aprendizado vividas por cada cantador. Dona Naninha, por exemplo, pode ter aprendido com familiares que viveram em tempos mais distantes no passado, como seus pais e seus avós. De forma similar, Seu Ciro pode ter aprendido a cantar o coco com seus familiares, que podem ser originários de outras regiões do Nordeste, mais distantes no espaço. A origem no tempo e a origem no território podem estar na base de pequenas variações, que não devem ser desprezadas exatamente por terem no tempo e no espaço a motivação de sua sobrevivência.

Em um repertório individual, cada cantador identifica o coco que deseja cantar, atribuindo-lhe uma nomenclatura. Os versos que constituem o coco estão guardados na mente de cada artista. A pouca estabilidade dos versos de entrada não inviabiliza a finalidade de relembrar os outros versos que compõem o coco na memória do cantador. Ao relembrar os versos, as características estáveis, por exemplo, irão servir de referência ao coco desejado para a cantoria naquele momento. Desta forma, para um coco ser nomeado *Meu machado*, ele necessita possuir características que remetem a um coco hipotético que funciona como uma matriz daquela unidade composicional que é o canto dançado singular a que se pode atribuir um nome, um “título”.

O *Meu machado* cantado por Dona Maria foi coletado na mesma ocasião que o coco cantado pelo seu marido, Seu Ciro. Seu Ciro cantou sua versão, ao lado de sua esposa, que logo após cantou sua própria versão do coco. A versão cantada por Dona Maria demonstra que, mesmo cantadas ao mesmo tempo, em um mesmo lugar, as versões não se anulam.

Na aparente contradição do termo, as variações desempenham um papel fundamental na formação de um hipotético repertório. Por meio dessas variações, torna-se possível ressaltar os traços únicos pertencentes a cada cantador, determinando o que podemos compreender como seu estilo. Nesse contexto, um cantador pode realçar suas características individuais em um coco, que, por sua vez, pode ser cantado por outro cantador, e tornar-se novamente único por meio dessa nova voz. Em suma, ao criar um repertório interno próprio, o cantador incorpora seus traços e características individuais, cantos e variações a este. Assumimos assim que não há um coco *Meu machado* único, estilizado por muitos cantadores. O que existe é o *Meu machado* de Dona Naninha, o *Meu Machado* de Seu Ciro...

O problema estaria resolvido se cada versão individual fosse sempre única e inalterável. É comum, contudo, cantadores de coco apresentarem mais de uma versão de um coco em seu repertório. Essas variações, com base nas classificações que fizemos, possuem diferenças e semelhanças que nos remeteriam a um coco principal, original, hipótese que já descartamos. Essas variações devem, de alguma forma, apesar de suas diferenças, possuir semelhanças que nos remetem ao coco que deve ser cantado no momento.

3 O ESTUDO DO CORPUS NO CARIRI CEARENSE

O coco, uma tradição profundamente ancorada na oralidade, representa uma ampla diversidade de cantos dançados na região do Cariri. A predominância da oralidade como meio de preservação e disseminação desses cantos possibilita a criação de diversos repertórios próprios, compostos, como vimos, por cantos

(re)configurados a partir de características próprias de cada artista, além das suas variantes. Ao observar esses repertórios, torna-se evidente que as modificações atribuídas por cada cantador ao seu canto desempenham um papel significativo. Entre muitos e variados fatores, o cancionero popular oral caririense, entrelaçado com os demais núcleos constituintes da tradição, exerce um fator determinante na construção do caráter comunitário. Como dito por Derive (2015, p.119)

[...] a oralidade não é somente o fato de se expressar oralmente, é uma escolha cultural para assegurar a perenidade do patrimônio verbal de certas sociedades das quais, sabe-se, ele é um fator essencial da consciência identitária.

Ao transpor esses cantos para uma forma escrita, perdemos grande parte de suas características. O trupé, por exemplo, é uma das características performáticas intransponíveis para o registro escrito. As respostas da roda e a enunciação simultânea entre cantador e roda também fazem parte desses traços performáticos, que variam, igualmente, de cantador para cantador. Para identificar esses traços em um registro escrito convençamos normas, para que, ao ler uma transcrição, o leitor, mesmo sem possuir contato com essa tradição, possa identificar esses traços performáticos. Tais convenções serão demonstradas na seção final deste estudo, quando transcreveremos as variantes aqui referidas.

A grande variedade de cocos, existentes na região nordestina, nos permite analisar e estudar diversos repertórios, de diversos cantadores. A vivência entre pesquisador, cultura, mestres e tradição nos permitiu coletar, gravar e catalogar diversos cocos da região caririense, incluindo conhecer as vivências e as experiências desses mestres. Ao conviver com esses mestres, coletamos cantos cantados em diferentes ocasiões — eventos familiares, encontros do grupo de coco, apresentações em eventos de cultura etc. — acabamos criando, paralelamente ao mundo da vida e especificamente no plano da construção de um objeto de pesquisa, um hipotético repertório de cocos da região, repleto de versões, com o esforço de sublinhar suas respectivas características distintivas.

Quando falamos de um repertório hipotético, assumimos a necessidade de construir os procedimentos metodológicos capazes de orientar o seu registro, a sua atualização e o seu compartilhamento junto à comunidade de estudiosos do tema. Uma vez que a tradição é enraizada nas dinâmicas próprias da oralidade, os cantos que compõem esse repertório passam por alterações que se processam de modo distinto no universo do cantador e no universo do pesquisador. Observando o material produzido ao longo do convívio com Dona Naninha, por exemplo, é indiscutível que as alterações pelas quais passou o registro do seu repertório ocorrem em um regime temporal próprio da atividade da pesquisa. Também é indiscutível que o aprendizado que a mestra acumulou ao longo de décadas promoveu um modo de constituição e de registro do repertório que passam por mecanismos diferentes do que se observam da dinâmica da pesquisa. A artista poderá acrescentar novos cantos, em suas performances registradas pelo grupo de pesquisadores, sem que tais cantos (ou suas variações) sejam necessariamente novos para ela própria: o novo dentro do repertório ocorre para a cantadora e para os pesquisadores em tempos distintos no mundo da vida.

O encontro intergeracional entre os cantadores e a comunidade a que eles pertencem, por outro lado, desempenha um papel fundamental na preservação e transmissão de um repertório de cocos, operando, porém, sobre outras bases. Os eventos familiares, por exemplo, que ocorrem regularmente dentro dessas comunidades, constituem uma grande oportunidade para uma troca de experiências, mas também para a reafirmação de um nexos cultural vital que explica a própria existência da comunidade em si. Realizada por meio da oralidade, essa troca e essa reafirmação se tornam indispensáveis para o desenvolvimento ininterrupto do cancionário dos cocos. O que é um repertório entendido, pelos pesquisadores, como conjunto a ser estabilizado, tende a ser vivido pelos cantadores como um conjunto a ser permanentemente repostado e ampliado. A pesquisa persegue o objetivo de descrever o número finito de elementos, estabelecendo os subconjuntos de suas variantes, enquanto as formas poéticas orais que constituem e explicam o nexos cultural vital da comunidade anseiam por serem únicas, irrepetíveis e refratárias à ideia de finitude.

Mantendo, ao mesmo tempo, o aprendizado e a dinâmica de recomposição permanente da memória, os cantos são documentos por meio dos quais a comunidade reconhece a si mesma, enquanto, para os pesquisadores, representam as formas de acesso à descrição, à análise e à compreensão dos componentes do nexos cultural vital. Os cocos, assim como a louça de barro, o artesanato da palha, os reisados, a culinária ancestral da mandioca e do milho, explicam, tanto quanto os processos históricos, econômicos e políticos mais amplos, o Cariri Cearense. Mudando de região, cidade ou comunidade, essas pessoas levam consigo o patrimônio da memória, a partir do qual reiniciam a produção de novos repertórios. Neste sentido, suspeitamos que o repertório é inseparável do conjunto humano que o possui. Ao mudar-se tal conjunto, o repertório se reconfigura pelo acréscimo do patrimônio de memórias da nova comunidade que o acolhe.

4 A PRESENÇA DE MEU MACHADO NO REPERTÓRIO DOS COCOS

Nesta última seção, apresentaremos as transcrições das coletas com a descrição das normas convencionadas para o processo de transcrição.

4.1 GRAVAÇÃO DE NANINHA

Ai, meu machado
Foi no mato e se perdeu
A pena que me acompanha
Que o machado não é meu

*Mas o meu amor
É melhor do que o teu
É melhor do que o teu
É melhor do que o teu*

*O meu amor
É melhor do que o teu
É melhor do que o teu
É melhor do que o teu*

Cravo, não me chame rosa
Que o meu tempo se acabou
Me chame laranja verde
Da galha que não vingou

Ai, ai, meu machado
Foi no mato e se perdeu
A pena que me acompanha
Que o machado não é meu

*Mas o meu amor
É melhor do que o teu
É melhor do que o teu
É melhor do que o teu*

*O meu amor
É melhor do que o teu
É melhor do que o teu
É melhor do que o teu*

Sem recuo e alinhadas à esquerda, estão as estrofes prototípicas ou principais que compõem o coco. As estrofes, compostas por quatro versos e chamadas de quadras, são recorrentes na composição desses cantos, sendo somente enunciadas pelo cantador. Ainda que compostos quase inteiramente por quadras, os cocos podem ser constituídos de sextilhas, dísticos, tercetos e oitavas. A essas estrofes que fogem da estrutura comum das quadras chamamos de estrofes atípicas. Estas formas atípicas não aparecem no coco transcrito acima.

O trupé é uma das características performáticas que podem ser realizadas durante o canto do coco, mas não ocorre neste coco de Dona Naninha. Para convencionar essa performance, e alteração rítmica, optamos pelo recuo de 1 centímetro e uso de negrito. Em outros cocos, temos a presença do enunciado de comando, uma indicação para que a roda dê início a performance. Para demonstrar esse comando, adicionamos um * (asterisco) antes do enunciado.

As estrofes recuadas em dois centímetros indicam a presença do refrão e são repetidas pelo cantador durante o canto. Intercalando as estrofes principais e o refrão podemos ter a presença da resposta. A resposta é formada por versos que se repetem, recuados em três centímetros e com grifo itálico que são, na sua grande maioria, repetidos somente pela roda. Antes do início do canto é comum, em alguns cocos, o cantador enunciar os versos que devem ser repetidos pela roda. Nessa situação, chamamos de resposta antecipada. Para marcar essa categoria de enunciação, recuamos a resposta em três centímetros e marcamos com grifo itálico e negrito. Como o registro de Dona Naninha não foi feito em um contexto de realização festiva, não há roda e, portanto, não há resposta.

4.2 GRAVAÇÃO DE SEU CIRO

Ei, meu machado

foi no mato e se perdeu
ei, meu machado
foi no mato e se perdeu

*Meu amor é melhor do que o teu
é melhor do que o teu, é melhor do que o teu*

*Meu amor é melhor do que o teu
é melhor do que o teu, é melhor do que o teu*

*Meu amor é melhor do que o teu
é melhor do que o teu, é melhor do que o teu*

*Meu amor é melhor do que o teu
é melhor do que o teu, é melhor do que o teu*

*Meu amor é melhor do que o teu
é melhor do que o teu, é melhor do que o teu*

Ei, meu machado
foi no mato e se perdeu
Ei, meu machado
foi no mato e se perdeu

*Meu amor é melhor do que o teu
é melhor do que o teu, é melhor do que o teu*

*Meu amor é melhor do que o teu
é melhor do que o teu, é melhor do que o teu*

Se eu soubesse que tu vinha
eu tinha guardado a ceia
um prato de mosca frita
e outro de lagarta cheia

*Meu amor é melhor do que o teu
é melhor do que o teu, é melhor do que o teu*

Ei, meu machado
foi no mato e se perdeu
ei, meu machado
foi no mato e se perdeu

*Meu amor é melhor do que o teu
é melhor do que o teu, é melhor do que o teu
Meu amor é melhor do que o teu
é melhor do que o teu, é melhor do que o teu
Meu amor é melhor do que o teu
é melhor do que o teu, é melhor do que o teu*

Ai, ternantonte antonteonte
quase que eu morro de me rir
de ver uma veinha
interando o juriti

Como explicado no coco anterior, o Meu machado cantado por Seu Ciro contém a estrutura de estrofes prototípicas do coco. No refrão, por outro lado, a sua estrutura é constituída por dísticos, conjunto de dois versos, que são, nessa ocasião, repetidos somente por Seu Ciro. Utilizando o contexto da gravação já explicado aqui, o Meu machado de Seu Ciro foi gravado na presença de sua esposa Dona Maria e dos pesquisadores do Behetçoho. Em outra situação, com a presença da roda, consideramos que os versos repetidos do refrão seriam somente enunciados pelos brincantes ali presentes.

4.2 GRAVAÇÃO DE DONA MARIA

Ai meu machado, foi no mato e se perdeu
Meu amor é melhor do que o teu
É melhor do que o teu
É melhor do que o teu

Debaixo da água corre
Uma fita de quatro laços
Quanto mais dia se passa
Mais bonitinho eu te acho

*Ai meu machado, foi no mato e se perdeu
Meu amor é melhor do que o teu
É melhor do que o teu
É melhor do que o teu*

Se eu soubesse que tu vinha
Fazia um dia maior
Dava um nó na fita verde
Prendia um raio de sol

*Al meu machado, foi no mato e se perdeu
Meu amor é melhor do que o teu
É melhor do que o teu
É melhor do que o teu*

*Meu amor é melhor do que o teu
É melhor do que o teu
É melhor do que o teu*

A lua de caminhar
Já tem seu caminho no céu
Eu conheço meu benzinho
Pela copa do chapéu

Ai meu machado, foi no mato e se perdeu
Meu amor é melhor do que o teu
É melhor do que o teu
É melhor do que o teu

*Meu amor é melhor do que o teu
É melhor do que o teu
É melhor do que o teu*

Quero bem a gente baixo
Porque meu amor é baixo
Gente baixo tem beleza
Deliqueza e carim

*Ai meu machado, foi no mato e se perdeu
Meu amor é melhor do que o teu
É melhor do que o teu
É melhor do que o teu*

*Meu amor é melhor do que o teu
É melhor do que o teu
É melhor do que o teu*

Em cima daquela serra
Passa boi passa boiada
Também passa mulatinha
Dos cabelos cacheados

*Ai meu machado, foi no mato e se perdeu
Meu amor é melhor do que o teu
É melhor do que o teu
É melhor do que o teu*

Menina diz a teu pai
Teu pai diz a teu irmão
Que a lima que ele me deu
Não era lima era limão

*Ai meu machado, foi no mato e se perdeu
Meu amor é melhor do que o teu
É melhor do que o teu
É melhor do que o teu*

Menina dos olhos d'água
Me dá água pra eu beber
Num é sede nem é nada
É vontade de te ver

Ai meu machado, foi no mato e se perdeu

*Meu amor é melhor do que o teu
É melhor do que o teu
É melhor do que o teu*

Eu subi o alto da serra
Caxingando do joelho
Pra tirar um cravo branco
Entre dois cravos vermelhos

*Ai meu machado, foi no mato e se perdeu
Meu amor é melhor do que o teu
É melhor do que o teu
É melhor do que o teu*

*Ai meu machado, foi no mato e se perdeu
Meu amor é melhor do que o teu
É melhor do que o teu
É melhor do que o teu*

Cravo branco na janela
É sinal de casamento
Menina guarda teu cravo
Preu casar não falta tempo

*Ai meu machado, foi no mato e se perdeu
Meu amor é melhor do que o teu
É melhor do que o teu
É melhor do que o teu*

4.2 GRAVAÇÃO DE DONA MARIA E SEU CIRO

Meu amor é melhor do que o teu
é melhor do que o teu
é melhor do que o teu

Debaixo de água corre
uma fita de quatro lados
quanto mais dia se passa
mais bonitinho eu te acho

*meu amor é melhor do que o teu
é melhor do que o teu
é melhor do que o teu*

*meu amor é melhor do que o teu
é melhor do que o teu
é melhor do que o teu*

Ai meu machado

*Foi no mato e se perdeu
meu amor é melhor do que o teu
é melhor do que o teu
é melhor do que o teu*

*meu amor é melhor do que o teu
é melhor do que o teu
é melhor do que o teu*

A lua de caminhar
já tem seu caminho certo
eu conheço meu benzinho
pela copa do chapéu

*meu amor é melhor do que o teu
é melhor do que o teu
é melhor do que o teu*

*meu amor é melhor do que o teu
é melhor do que o teu
é melhor do que o teu*

Eu quero bem a bananeira
da raiz até o cacho
Quero bem essas menina
De 18 anos a baixo

*Ai meu machado
foi no mato e se perdeu
meu amor é melhor do que o teu
é melhor do que o teu
é melhor do que o teu*

*meu amor é melhor do que o teu
é melhor do que o teu
é melhor do que o teu*

*meu amor é melhor do que o teu
é melhor do que o teu
é melhor do que o teu*

*meu amor é melhor do que o teu
é melhor do que o teu
é melhor do que o teu*

O terreiro dessa casa
parece que tem virtude
Cheguei aqui doente
Já to quase com saúde

*Ai meu machado
foi no mato e se perdeu
meu amor é melhor do que o teu
é melhor do que o teu
é melhor do que o teu*

Cantada e gravada ao mesmo tempo, essa versão do Meu machado possui características de ambos os cantadores. Mantendo a mesma estrutura que os cocos anteriores, a diferença aqui se encontra no canto. Ambos os cantadores se alternam ao cantar, em certos momentos Seu Ciro canta e Dona Maria responde e logo após Dona Maria canta e Seu Ciro fica responsável pela resposta.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Ridalvo Felix de. **Na batida do corpo, na pisada do cantá: inscrições poéticas no coco cearense e candombe mineiro**. 2013. Dissertação (Mestrado em letras) - Universidade federal de minas gerais, Belo Horizonte, 2013.

DERIVE, Jean. **Literarização da oralidade, oralização da literatura**. Labed - Laboratório de Edição – FALE/UFMG, 12 dez. 2020. Disponível em: <<https://labed-letras-ufmg.com.br/publicacoes/literarizacao-da-oralidade-oralizacao-da-literatura/>>. Acesso em: 31 jul. 2024.

MARTINS, Edson Soares. **Repertório dos Cocos do Cariri cearense**. [Inédito].

O AUTOR

Matheus Simplicio Ribeiro da Silva é bolsista de IC junto ao projeto poéticas orais do cariri: os cantos dançados da tradição negra, (Funcap -Processo BP5-0197-00210.01.01/23) da Universidade Regional do Cariri, sob orientação do professor Edson Soares Martins. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Línguas Estrangeiras Modernas e Literatura Oral Popular.