

Macabéa

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI

João Kennedy Romeu de Sousa
URCA

 0000-0003-1028-4388

O RITMO, O VERSO E OS ASPECTOS EXTRALINGUÍSTICOS NO COCO

POSSIBILIDADES E PROPOSIÇÃO DE UM MODELO

RHYTHM, VERSE AND EXTRALINGUISTIC ASPECTS IN COCO

POSSIBILITIES AND PROPOSITION OF A MODEL

Como citar

SOUSA, J. K. R. de. O ritmo, o verso e os aspectos extralinguísticos no Coco. **Macabéa** – Revista Eletrônica do Netlli, Crato, v. 13, n. 4, p. 21-37, out.-dez. 2024.



VOLUME 13, NÚMERO 4, OUT.-DEZ. 2024
ISSN 2316-1663
DOI: 10.47295/mren.v13i4.1854

RECEBIDO EM 07/04/2024
APROVADO EM 24/06/2024

Abstract: The coco, popular poetic art that is rhythmic and structured between oral verses, is situated in the midst of the life of the people of Cariri and is constituted by singing, stomping and reminiscing about an old and, at the same time, new. As we understand the strong interrelationship between rhythm and verse in this popular art, we initially sought to gather some studies about them and relate them to coco. To do this, we made a panorama of considerations that brought together the contributions of scholars from German romanticism, Russian formalism to modern-day considerations. After bringing these studies together, we aimed to see how researchers of the artistic form of coco have perceived the relationship between these elements and registered them in song transcriptions. Researchers such as Ignez Ayala (2015), Ana Marinho and Diógenes Maciel (2015) and Mário de Andrade (2002) were fundamental in this reflective process. Finally, we proposed a coco transcription model that considers the rhythmic and choreographic movements and other extralinguistic aspects usually present in this poetic art.

KEYWORDS: Popular culture. Coco. Transcription. Rhythm. Verse.

Resumo: O coco, arte poética popular ritmada e estruturada entre versos orais, situa-se em meio a vida do povo caririense e se constitui pelo canto, pelas pisadas e pela lembrança de um fazer antigo e, ao mesmo tempo, novo. Ao entendermos a forte inter-relação do ritmo e do verso nessa arte popular, buscamos, inicialmente, reunir alguns estudos sobre eles e relacioná-los ao coco. Para isso, realizamos um panorama de considerações que reuniu as contribuições dos estudiosos do romantismo alemão, do formalismo russo até as considerações de nossos dias. Após reunirmos tais estudos, objetivamos perceber como os pesquisadores da forma artística do coco têm percebido a relação desses elementos e registrado nas transcrições das canções. Pesquisadores como Ignez Ayala (2015), Ana Marinho e Diógenes Maciel (2015) e Mário de Andrade (2002) foram fundamentais nesse processo reflexivo. Por último, propusemos um modelo de transcrição dos cocos que levam em consideração os movimentos rítmicos, coreográficos e os demais aspectos extralinguísticos habitualmente presentes nessa arte poética.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura popular. Coco. Transcrição. Ritmo. Verso.



Copyright (c) 2024 João Kennedy Romeu de Sousa

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 CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS ACERCA DO RITMO E DO VERSO

Quando estamos diante de expressões artísticas que se utilizam da forma poética lírica, dos artifícios métricos para construção composicional e da articulação sintático-semântica, surge-nos a necessidade de identificar elementos como o ritmo e o verso. Esses não são correlatos obrigatórios e algumas vezes se põem em paralelo se complementando, mas muito se faz verso sem comprometimento rítmico e muitos são os ritmos que não se sobrepõem à estrutura versificada. Entendemos, no entanto, que mais ricas e complexas são as expressões artísticas que se valem da dupla camada de artifícios, embora possa haver expressões que mesmo sem utilizá-los não se esvaem em desvalor.

Para desenvolvermos uma discussão mais abrangente acerca do ritmo e do verso, buscamos realizar um estudo que leva em consideração as contribuições mais remotas do romantismo alemão, articulando com as contribuições do formalismo russo, até chegarmos às considerações atuais acerca dessas temáticas. Quando direcionamos nossa busca em relação ao ritmo e ao verso, utilizamos como filtro a execução desses elementos nas poéticas da oralidade popular, buscando perceber como os autores se utilizam, compreendem e articulam os elementos.

Quando nos referimos, em primeiro momento, ao romantismo alemão – um movimento artístico, cultural e literário que surgiu entre os séculos XVIII e XIX – referimo-nos a um dos principais movimentos que levaram em consideração a camada popular e que deram notoriedade às referências intelectuais e artísticas de seu povo. Um notável exemplo dessa articulação com os saberes populares seria os estudos realizados pelos irmãos Grimm, que trabalhavam com a coleta de narrativas, registrando os contos de fada, os mitos e as lendas populares. Em relação aos demais autores que se utilizam da camada do popular, Karin Volobuef (2007, p. 02) afirma que

[...] em pleno Romantismo, e inspirados pela adaptação que Ludwig Tieck realizou de cantigas de amor medievais (*Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter*, 1803), os românticos de Heidelberg lançaram *Des Knaben Wunderhorn* ou *A cornucópia maravilhosa do menino* (de Achim von Arnim e Clemens Brentano, 1805-8) e *Die teutschen Volksbücher* ou *Os livros populares alemães* (de Joseph Görres, 1807), obras em que a tradição literária e as manifestações populares andam de mãos dadas (RÖLLEKE, 1999, p. 1152-3). Além disso, muitos escritores utilizaram elementos formais e temáticos do *Volksmärchen* (contos populares) como matéria prima para a elaboração de *Kunstmärchen* (contos literários ou artísticos), podendo-se mencionar aqui Tieck, Novalis, Hoffmann, Fouqué, Chamisso, etc.

Nesses estudos e registros do repertório popular, os elementos de ritmo e de verso são, habitualmente, atribuídos ao registro escrito. Achim von Arnim e Clemens Brentano são romancistas e poetas alemães que pertenceram ao mesmo período romântico e que se dedicaram a escrever *A cornucópia maravilhosa do menino*, que reunia as canções populares daquele período. O registro escrito das canções não privilegiou a

melodia rítmica e os versos não tiveram comprometimento métrico. Apesar disso, alguns anos depois, Gustav Mahler, compositor checo-austríaco, utilizou o trabalho como fonte poética e musicou alguns dos registros. Assim, Mahler, de alguma forma, buscou aplicar os ritmos com base nos poemas populares coletados e publicados pelos poetas românticos, em um intervalo de pouco menos de cem anos. Como Volobuef (2007) mencionou, o olhar aos contos populares serviu como matéria prima para os contos literários ou artísticos de caráter “culto”. Aplica-se, também, às expressões artísticas de outras esferas.

Seguindo a discussão acerca do ritmo e do verso em diferentes vertentes, levemos em consideração, nesse segundo momento, as contribuições teóricas do Formalismo Russo. Um dos formalistas que se dedicou à temática do ritmo foi Ossip Brik. No texto *Ritmo e sintaxe*, o estudioso reflete acerca do que se compreende por ritmo e traz considerações sobre o tema. O formalista identificou, antes de realizar seus estudos, que havia uma compreensão simplista acerca do problema, identificando-o como resultado de uma pura e simples alternância. Ele exemplifica ao dizer que o “[...] ritmo musical é a alternância dos sons no tempo. O ritmo poético é a alternância das sílabas no tempo. O ritmo coreográfico, a alternância dos movimentos no tempo” (Brik, 1970, p. 131). Essa compreensão, no entanto, não foi considerada pelo estudioso.

Por outro lado, em outro momento, Brik estabelece uma visão científica do ritmo, que o considera “[...] uma apresentação particular dos processos motores. É uma apresentação convencional que nada tem a ver com a alternância natural nos movimentos astronômicos, biológicos, mecânicos, etc. O ritmo é um movimento apresentado de uma maneira particular” (Brik, 1970, p. 131). É ao transitar sobre as compreensões simplista e científica que Brik organiza os sentidos que podem ser atribuídos ao ritmo, além de relacioná-lo à seus referentes: o verso, a dança e demais formas.

Antes do formalista articular o ritmo ao verso, ele afirmou que as grafias não podem ser consideradas como sinalizadoras do ritmo, uma vez que elas seriam apenas um registro daquilo que se formula em outra esfera. Essa informação se mostra útil para compreendermos o que o formalista pensa acerca da relação do ritmo com o verso. Ele entende que o “[...] movimento rítmico é anterior ao verso. Não podemos compreender o ritmo a partir da linha do verso; ao contrário, compreender-se-á o verso a partir do movimento rítmico” (Brik, 1970, p. 132). O verso, na perspectiva de Brik, pode indicar o movimento rítmico, mas não o representa.

Em seu estudo, ao se referir à dança e seu aspecto coreográfico, Brik a relaciona com os impulsos rítmicos. O formalista não busca perceber o ritmo nas alternâncias da forma, uma vez que, se assim o fizesse, estaria se utilizando de uma compreensão do ritmo inadequada, próxima àquela que considerou simplista no início de seu trabalho. É nesse contexto que ele situa o impulso rítmico no ponto inicial da atividade, entendendo que após tal impulso uma forma coreográfica já programada se ambienta, independente do ritmo.

Não podemos deixar de considerar, ainda na perspectiva formalista, o estudo realizado por Tomachevski, *Sobre o Verso*, em que o estudioso articula as considerações sobre o ritmo à necessidade de transpô-lo ao verso. Em suas palavras

[...] se o ritmo é composto de elementos realmente audíveis, a classificação dos fenômenos rítmicos deve fundar-se na análise fonética

do discurso. Todos os elementos pronunciados podem ser fatores do ritmo. A única condição obrigatória é que a forma poética deve organizar seus elementos em séries regulares repetindo de qualquer maneira o movimento do discurso dividido em verso ou deixando-nos a impressão dessa divisão (Tomachevski, 1979, p. 144).

Nessa passagem, o formalista ilustra a necessidade do verso como um veículo regular do ritmo, necessário para que se estabeleça uma impressão de divisão.

Numa perspectiva mais recente acerca do ritmo, o escritor e dramaturgo queniano, Ngũgĩ wa Thiong'o (1981), lista o ritmo associado a certos padrões, aos movimentos, aos hábitos e às atitudes entre os seres humanos e entende que cada um desses elementos contribue como base no avanço cultural de um povo a partir da comunicação. O ritmo, nessa perspectiva, torna-se dissociado daquele que perseguimos desde o início deste trabalho, de caráter essencialmente musicado. A consideração de Ngũgĩ wa Thiong'o é, por outro lado, imprescindível, uma vez que se refere a um estudo da comunicação numa perspectiva africana, em que muitos povos desse continente tiveram suas línguas desconsideradas e realocadas pelas línguas de seus colonizadores.

Ngũgĩ wa Thiong'o se refere também ao verso, numa perspectiva dramática, como um elemento que compõe a cena de teatro e que se imbrica a outros elementos, tais como a música e a dança. Ele menciona que o

[...] canto e a dança, como temos visto, são centrais em quase todos os rituais de celebração da chuva, do nascimento, do segundo nascimento, da circuncisão, do casamento, dos funerais ou de todas as habituais cerimônias. Até mesmo o discurso cotidiano dos camponeses é intercalado com canções. Pode ser uma linha ou duas, um verso, ou uma canção inteira. O que importa é que a canção e a dança não são apenas decorações; elas são uma parte integral da conversação, da sessão de bebida, do ritual, da cerimônia. (Thiong'o, 1981, p. 45, tradução nossa)¹

A assertiva do dramaturgo é fundamental para que possamos entender como o verso se alia à canção e à dança – que, por sua vez, possuem seus ritmos – e como, numa perspectiva da realidade queniana, tais elementos são representativos dos acontecimentos habituais. Compreendemos que tais ferramentas externalizam e representam, de fato, a realidade geral da vida e das ações. Thiong'o, após mencionar a canção, a dança e o verso, exemplifica como os interrelaciona em suas criações cênicas, registrando, inclusive, por escrito, os movimentos coreográficos e como os sons dos instrumentos influenciam nos movimentos da performance.

Dessa vez, numa perspectiva dos estudos latino-americanos, é imprescindível considerar as contribuições de Gabriela Mistral acerca do ritmo. Quando a poetisa chilena reflete sobre esse tema, ela denuncia a disposição do ritmo em relação a seus criadores. Ela é assertiva ao dizer

¹ Song and dance as we have seen, are central to nearly all the rituals celebrating rain, birth, the second birth, circumsion, marriage, funerals or to all ordinary ceremonies. Even daily speech among peasants is interspersed with song. It can be a line or two, a verse, or a whole song. What's important is that song and dance are not just decorations; they are an integral part of that conversation, that drinking session, that ritual, that ceremony.

A mulher é quem mais canta neste mundo, mas ela aparece tão pouco como criadora na história da música que quase a atravessa de lábios fechados. Sempre me intrigou a nossa esterilidade em produzir ritmos e discipliná-los na canção, quando nós, crioulos, vivemos pontuados por ritmos e até as crianças os apanham e compõem. Porque é que nós, mulheres, ousamos com a poesia e não com a música? (Mistral, 2010, p. 209, tradução nossa)²

A consideração da autora é primordial não somente para refletirmos sobre o papel da mulher na produção do ritmo, mas, principalmente, para delinear uma compreensão mais robusta acerca do processo de criação e de composição na esfera latino-americana. Essas contribuições serão produtivas quando compararmos às produções do ritmo nos fazeres da tradição regional caririense.

2 O REGISTRO DO RITMO E DO VERSO NO COCO: POSSIBILIDADES E SEMELHANÇAS

O Cariri cearense é um espaço rico em culturas tradicionais. Figuram na região fazeres poéticos culturais como os reisados, as bandas cabaçais, as rodas de coco, os torés, os maneiros-paus e tantas outras atividades artísticas dessa natureza. Algumas dessas expressões mencionadas lidam muito fortemente com a discursividade e com o fazer poético numa esfera musicada, em que se articulam ritmos, performances e composições em versos. Queremos evidenciar, nesta seção, o coco, expressão dançada e cantada que possui cada uma dessas especificidades. Na região do Cariri, a mestra Naninha se relacionou com essa tradição ainda muito jovem. Nas palavras dela:

Olha, eu quando eu comecei a... Meu pai, minha mãe e aí foi umas coisas que eles me levavam, né? Eles me levavam pro coco. Eu tinha mais ou menos uns oito anos por aí assim. Aí eu, toda a vida, eu fui fruída e gostava de... [...] Dançadeira que era danado... Aí num tinha outra diversão. A diversão era coco, sentinela, reisado [...] e renovação, né? [...] Quando meu padim Francisco ia fazer um coco, aí ele mandava chamar meu pai. Aí meu pai arrumava nós e nos levava e nós ia pra lá. E nós dançava a noite todinha que a poeira cobria! Era terreiro de terra. Amanhecia o dia e até as pestanas era dura de poeira. (Naninha. 2013, snt.)

As considerações da mestra da tradição nos fazem perceber sua relação com a dança. A partir do relato, não há dúvidas de que ela organiza a experiência de forma satisfatória e de que o momento em que se iniciou nesse fazer é marcado por uma lembrança positiva. Essa é uma das principais características do coco e das demais expressões artísticas caririenses: registrar nos sujeitos envolvidos uma marca positiva que se inicia, na maioria das vezes, ainda na juventude. Essas expressões, em sua

² La mujer es quien más canta en este mundo, pero ella aparece tan poco creadora en la historia de la música que casi la recorre de labios sellados. Me intrigó siempre nuestra esterilidad para producir ritmos y disciplinarlos en la canción, siendo que los criollos vivimos punzados de ritmos y los coge y compone hasta el niño. ¿Por qué las mujeres nos hemos atrevido con la poesía y no con la música?

maioria, figuram como sinônimos ao alívio dos trabalhos e dos cansaços, ao desenvolvimento comunitário e ao processo de autopercepção e dignificação pessoal.

Ao compreendermos o caráter do coco de forma prática, a partir da consideração da própria artista, busquemos entender o registro do ritmo e do verso nessa tradição. Inicialmente, o coco, em sua organização geral de composição, apresenta variações de um grupo para outro. Embora as canções recebam o mesmo nome, elas diferem, em alguns momentos, nos elementos lexicais, sintáticos, rítmicos etc. Queremos, contudo, evidenciar que não é o conteúdo o nosso objeto de interesse, mas sim a representação da forma de modo gráfico/escrito, com possibilidade de identificarmos nela o ritmo e o verso.

Quando o coco inicia na roda, é o mestre quem o conduz e o organiza. Muitas vezes, inicia-se pela enunciação de uma sentença, que servirá como resposta, e a roda responde com essa mesma sentença. O mestre confere um ritmo àquele enunciado e os demais coquistas o assimilam e continuam em consonância. Dessa forma, após direcionar a letra do coco e lhe conferir um ritmo, o movimento coreográfico se apresenta de forma terciária, surgindo de uma combinação da letra do coco e do ritmo a ele atribuído. Nesse segmento, retomamos, brevemente, a consideração de Brik (1979), que compreendia as danças populares de forma mais destituída de regras coreográficas preestabelecidas, diferenciando-as, por exemplo, de danças como a valsa.

Há, na esfera de trabalhos acadêmicos, pesquisas que buscam relacionar o ritmo do coco e sua coreografia a um registro inicial, aos movimentos que, eventualmente, originaram a dança da tradição. Podemos citar como referência o trabalho de Ana Marinho e Diógenes Maciel (2015) que considerou que “os negros do Quilombo de Palmares batiam as “quengas” determinando o ritmo e a dança durante essa atividade de trabalho. É possível afirmar, a essa altura da pesquisa, que as características da brincadeira estão relacionadas ao momento da festa e não a um ritmo de trabalho”. As considerações dos autores relacionam a expressão do coco a um movimento inicial que se efetuou no quilombo como uma forma de trabalho, batendo as quengas [de coco] no intuito de, a partir do som produzido por elas, estabelecer-se um ritmo de produção. Por outro lado, os autores não conferem à tradição um caráter de trabalho, mas de brincadeira.

Para além das considerações teóricas acerca do ritmo, Ana Marinho e Maciel trazem alguns trechos de cocos de suas coletas e os registram de forma gráfica em seu trabalho. Percebamos, no coco de Seu Tuninha, coletado por eles, como isso se estabelece

Resposta — Limoeiro tin tin
Limoeiro tá tá
Tomaro [= tomaram] meu amor
Eu vou chorá

Tirador — Na varge da Paraíba
Tem quatro usina bonita
Ô Sant’Ana ô Santa Helena
Ô São João ô Santa Rita

(Resposta)

Tirador — Tuninha aonde canta
O povo dali não sai
Os pagão que tá chorando
Se cala não chora mái [= mais]

(Resposta)

Tirador — Os pagão que tá chorando
Ai se cala não chora mái [= mais]
As mulher larga os marido
Filho desconhece os pai (Marinho; Maciel, 2015, P. 182-183)

A partir desse registro, é notável os momentos de enunciação e resposta na dança, uma vez que se demarca o tirador e a resposta. Não se tem, por outro lado, nenhum indicativo do ritmo na forma gráfica, convidando que o leitor do artigo recorra ao áudio disponível. Uma vez consultada a letra, compreendido quando o mestre e os demais participantes se alternam na enunciação e na resposta, escutado o áudio e percebido o ritmo, resta ainda o elemento terciário a ser conferido, a coreografia. Não são registrados de forma gráfica ou auditiva, nesse material, os passos ou elementos performáticos próprios do fazer.

Em relação aos versos do registro, eles se organizam em quatro estrofes e aparecem quatro vezes em cada uma delas. Os versos variam entre cinco e sete sílabas poéticas. Nesse momento, retomamos, mais uma vez, as considerações de Brik (1979) para pensar que a forma do registro em verso não pode nos trazer evidências do ritmo, uma vez que o ritmo estaria antes dele e que o registro gráfico poderia ser, na verdade, um suporte que indicia. Há, no registro do Coco de Seu Tuninha, a organização em versos do material oral, a descrição indicativa de enunciação e resposta e um áudio para que os leitores possam utilizar como auxílio no estudo sobre o coco. Como já mencionamos, o indicativo coreográfico ficou suspenso na reunião constitutiva dos elementos.

Outros trabalhos que podemos considerar para pensar o registro do coco, podem ser aqueles realizados por Maria Ignez Ayala, pesquisadora fundamental nesses estudos da tradição. Quando Ayala (2015) reflete acerca de como os artistas articulam a compressão da origem de suas tradições, ligando-os a um passado de dor e escravidão, ela ilustra o coco de Dona Lenira, coletado em outubro de 1998, que revela traços que remetem a esse tipo de compreensão sobre a origem. Ayala (2015, p. 48-49) registra o coco de forma gráfica da seguinte maneira

Lengo tengo lengo tengo
eu morro de trabalhar
de dia tô na enxada
de noite tarrafear

Samba negro
branco não vem cá
se vier pau
há de levar

Negro racha os pés

de tanto sapatear
de dia tá no açoite
de noite pra batucar

Nesse registro de Ayala, é perceptível a organização dos versos e como ela os dispõe na letra, mas o ritmo e os elementos de performance não se inserem. Juntamente ao registro gráfico, a pesquisadora disponibilizou um áudio em que se podem perceber os artifícios rítmicos e melódicos. Há, dessa maneira, uma semelhança ao trabalho de Ana Marinho e Maciel, organizados, inclusive, no mesmo acervo.

Em prosseguimento, outro registro fundamental que localizamos, em relação à expressão artístico-popular do coco, foram aqueles realizados por Mário de Andrade (2002) em suas coletas entre 1928 e 1929. Nos registros gráficos de sua coleta, o pesquisador faz inicialmente uma divisão temática, separando os cocos que se referem à terra, ao engenho, à mulher, ao homem, aos bichos, às coisas e a vários assuntos. No momento da transcrição, o pesquisador inclui informações como: refrão, solo, coro e bis. Todas essas informações contribuem para uma aparente aproximação da realidade expressiva da arte. Além dessas informações, Mário separa os cocos em estrofes que ora variam em quantidade de versos, ora se padronizam. Para que se percebesse a melodia, o pesquisador registra as notas musicais em partitura, recurso pouco utilizado nos registros gerais de coleta. Segue abaixo um modelo do registro do pesquisador (Andrade, 2002, p. 174-175)

Chô, Mariana

(solo) Lá em cima daquela serra
Tem três moças encantada;
Uma é minha, outra é tua,
Outra é de meu camarada.

(coro) Chô, chô, Mariana, chô! (bis)
Ai, me deixê! (bis)

(solo) Lá em cima daquela serra
Tem um pé de papaconha,
Tire um galho e lave o rosto,
Amarelo senvergonha!
Coro (refrão)

[...]

A maneira de registro utilizada por Mário de Andrade e as indicações que ele transpõe ao material linguístico geram, como já foi mencionado, uma possibilidade de compressão mais aproximada daquilo que se realiza no fazer da expressão artística. As partituras, indicativas do ritmo, são um recurso promissor, que se assemelha aos resultados da descrição dos elementos extra-linguísticos.

Por último, outro pesquisador que se dedica ao estudo das expressões artísticas populares é Carlos Sandroni. No seu livro **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro**, o pesquisador menciona o coco e seu ritmo quando fala sobre o

tresillo, ritmo de três articulações identificado por musicólogos cubanos. Sandroni (2001) diz que o padrão rítmico 3+3+2 é muito encontrado nas canções orais da tradição brasileira e ilustra em forma de notação musical. Não encontramos registros de transcrição de coco nos trabalhos de Sandroni, todavia, as considerações acerca do ritmo são fundamentais para desenvolvimento de uma compreensão mais robusta acerca dos artifícios dessa tradição.

3 A TRANSCRIÇÃO DOS MOVIMENTOS LINGUÍSTICOS E EXTRALINGUÍSTICOS NO COCO: UM MODELO

A transcrição é parte fundamental quando se deseja estudar, acessar ou conhecer de maneira detalhada as formas artísticas de uma tradição. No entanto, há, quase sempre, uma dificuldade na descrição das formas e estilos, como foi ilustrado na seção anterior acerca do registro do ritmo e do verso. Os aspectos rítmicos, os movimentos coreográficos e as demais expressões extralinguísticas não são, na maioria das vezes, contemplados nessa parte constitutiva das pesquisas, estudos e coletas. Essa ausência no registro pode ser considerada como uma perda em direção à experiência mais aproximada da expressão.

Ao compreendermos a eventualidade de tais ausências no registro, buscamos refletir sobre as possibilidades que poderiam atenuar o problema, além de propor uma organização do registro transcrito que sinalizasse aspectos como o ritmo, o verso, os movimentos coreográficos e demais aspectos extralinguísticos. Nesse empenho, formulamos um modelo que tem como intuito contemplar esses aspectos. O modelo que será proposto está em aplicação em um trabalho realizado pela equipe de pesquisa do Behetçoho, na coleta dos cocos da região do Cariri cearense: **O repertório dos cocos do Cariri**. O trabalho se encontra em processo de finalização para publicação.

Em um primeiro momento, é importante tecermos algumas considerações que motivaram a criação desse modelo. Quando nos relacionamos com os mestres da tradição e mantemos diálogo com eles, informações relacionadas ao percurso de vida são evidenciadas e comentadas. A priori, poderíamos pensar que essas informações não interferem na realização dos fazeres da tradição e, muito menos, em seu registro transcrito. As informações de origem, migrações entre os espaços – do rural ao urbano, do urbano ao rural –, todavia, nos ajudam a pensar que os aspectos melódicos, sintáticos e tantos outros podem variar de acordo com a descendência e migração desses mestres. Tal fator é imprescindível para que compreendamos que a transcrição não é uma tarefa simples, tendo em vista que cada traço constitutivo daquele fazer é reflexo de um trânsito pessoal na vida dos sujeitos envolvidos, por isso, não se deve tomar tudo pelo mesmo.

Para exemplificarmos a consideração anterior, utilizaremos como exemplo a mestra Naninha, de ancestralidade paraibana, que difere de tantos outros mestres da região do Cariri que são, predominantemente, de linhagem alagoana. Há, dessa forma, semelhanças e dessemelhanças características entre a agência performática da mestra Naninha em relação a forma dos demais mestres de outras descendências. Essa característica pode ser mencionada na transcrição, mas pode, antes de tudo, servir como direcionamento ao pesquisador que deseja ser preciso em sua tarefa de

transcrever os elementos linguísticos e extralinguísticos inerentes à prática artística, seja do coco ou ainda de demais tradições.

Um segundo elemento que nos motiva a formular um modelo para transcrição é compreendermos que há muitos tipos de coco, assim como Mário de Andrade identificou e separou em seu trabalho nas coletas de 1928 e 1929. No entanto, diferentemente de Mário, que em seu trabalho separou os cocos por bloco temático, levamos em consideração a forma e o estilo dos cocos. Dentro de nosso limite de observação, entendemos que há cocos que variam em relação à presença de refrão e resposta, outros que possuem resposta antecipada, outros com enunciação simultânea do cantador e da roda, outros com *trupé* ou *pisada*, outros com enunciados de *comando* e outros com variações estróficas. A indicação dessas variações está inserida na discussão inicial do nosso repertório, em um tópico explicativo acerca da apresentação dos procedimentos de coleta e da sistematização dos textos artísticos.

O nosso modelo, ao levar em consideração as variações identificadas, considera que o cuidado na disposição da letra e das demais informações é um recurso que nos favorece. Ao estruturarmos um parágrafo de refrão recuado dois centímetros em relação ao parágrafo de estrofe comum, geramos uma experimentação estética no material transcrito capaz de permitir que se diferencie, a partir da visualização, aquilo que é estrofe comum do que é refrão, ou de qualquer outro tipo de enunciação distinta. Percebamos como isso se estrutura no coco *Minha mãe tá me chamando*, de Dona Zenaide:

[...]

Você diz que me quer bem
Mais bem eu quero a você
Te quero por toda a vida
Você só quando me vê

Minha mãe tá me chamando
Ô que ingrata mulher
Minha mãe tá me chamando
Ô que ingrata mulher

[...]

O recurso utilizado nos permite distinguir aquilo que é refrão daquilo que é estrofe comum sem que para isso precisemos utilizar, no corpo do texto, elementos indicativos entre parênteses ou notas de rodapés. É uma ferramenta útil que singulariza a transcrição da letra do coco e elimina elementos adicionais que pudessem gerar confusão ou incompreensão no momento da consulta.

Na mesma perspectiva de transcrição que prioriza utilizar da disposição estratégica da letra em relação ao espaço, também utilizamos a ferramenta de itálico e recuo em três centímetros para demarcarmos a marca de resposta pela roda. Essa característica responsorial é bastante recorrente na expressão do coco e serve como uma interação entre mestre e demais coquistas. Vejamos a aplicação no coco *Ô, mamãe, cadê papai?* de Dona Maria da Santa:

[...]

Ontem mesmo eu tive um sonho
que eu iria me casá
mas o namoro de Maria
faz papai e mamãe chorá

*Ô, mamãe, cadê papai?
Onde é que ele está?
O namoro de Maria
faz papai e mamãe chorá*

[...]

A aplicação se mostra útil e dispensa elementos adicionais que sinalizam o movimento de resposta pelos demais coquistas. Em sequência, há, também, no coco, as respostas antecipadas. Estas servem para que o mestre indique como a resposta deve ser cantada. Para demarcarmos esse recurso, que frequentemente aparece no início da canção, utilizamos também o recuo em três centímetros e itálico, como fizemos na resposta geral, mas dessa vez utilizamos também o negrito. Vejamos no coco *O banho de Maria*, de Dona Raimunda

***Mas, ô, mamãe, cadê Maria?
Maria foi se banhá
Esse banho de Maria
Vai fazer mamãe chorá***

*Mas, ô, mamãe, cadê Maria?
Maria foi se banhá
Esse banho de Maria
Vai fazer mamãe chorá*

Menino do chapéu de couro,
Par de cacho de cordão
Quantas carreira deu hoje?
Quantos boi botou no chão?

[...]

O que está registrado no exemplo que utilizamos, em *O banho de Maria*, é a resposta antecipada - recuada em três centímetros, em itálico e negrito - e a resposta comum - recuada em três centímetros e em itálico. No decorrer desse coco, somente a resposta comum será identificada, uma vez que a resposta antecipada só aparece uma vez no início da canção.

Outro recurso que surge com frequência nas rodas de coco são as cantorias em simultaneidade, quando o mestre e os coquistas cantam ao mesmo tempo. Para realizarmos a transcrição desse aspecto, utilizamos parênteses e itálico e posicionamos o que é cantado pelos coquistas ao lado do verso que é cantado pelo mestre. Esse recurso de canto simultâneo ora acontece no início do verso, ora no fim dele. Para

registrarmos essa alternância, posicionamos o canto dos coquistas ora na parte inicial do verso e ora na parte final dele. Vejamos o exemplo de canto simultâneo no início do verso com o coco *Vou mimbora*, de Ciro Tatu e Mundinho

(ai, ai, ai, ai) ai, vou mimbora dessa terra
(ai, ai, ai, ai) ai, porque já disse que vou
(ai, ai, ai, ai) ai, se eu num for no carro novo
(ai, ai, ai, ai) ai, no véi eu tombém num vô

[...]

Vejamos, desta vez, no coco *Seu Zé*, de Dona Naninha, como o canto simultâneo na parte final do verso foi registrado

Eu não vou na sua casa (Seu Zé, Seu Zé)
E nem você vai na minha (Seu Zé, Seu Zé)
Você tem a boca grande (Seu Zé, Seu Zé)
Vai comer minha farinha (Seu Zé, Seu Zé)

[...]

Nos dois registros utilizados como exemplo não utilizamos recuo, uma vez que o canto simultâneo se organiza nas estrofes entendidas como comuns.

Mencionamos, até o momento, como registramos as estrofes comuns, os refrões, as respostas gerais e antecipadas e, por último, o canto simultâneo. Há, ainda, os comandos - recurso verbal que nem sempre é proferido, mas que se constitui como parte do coco. Para registrarmos esse recurso, utilizamos letras maiúsculas e o símbolo de asterisco. No nosso registro, os comandos aparecem sem recuo e afastados uma linha da estrofe que o antecede e uma da estrofe que o sucede. Vejamos um exemplo no coco *Linda flor*, de Dona Valquíria

[...]

As estrela do céu corre (linda flor, ô linda flor)
Eu também quero correr (linda flor, ô linda flor)
As estrela atrás da lua (linda flor, ô linda flor)
E eu atrás do bem querer (linda flor, ô linda flor)

* OLHA A PISADA

Oi, tanta morena do Norte
Dando corte e mais recorte
Um vestido de fazenda
Saiu um pouco apertado

[...]

Como vimos no exemplo de *Linda flor*, o registro do comando não tem potencial de gerar conflitos no momento da consulta ao registro do coco. Pode-se perceber, na

exemplificação, que, após o registro do comando, há uma estrofe em negrito com recuo de um centímetro. Isso se deve ao fato de que registramos as pisadas e os trupés dessa maneira. Quando o mestre enuncia o comando e os coquistas começam a fazer o movimento de pisada ou de trupé, há um aceleração no ritmo da canção e nos movimentos da dança. Para que registrássemos tal recurso, utilizamos o recuo em um centímetro e a ferramenta de negrito. Todavia, se após o comando, estabelecer-se a resposta, as regras para o registro transcrito permanecem as da resposta (recuo em três centímetros e itálico). Como, no exemplo de *Linda flor*, já antecipamos a exemplificação de como registramos quando o comando se estabelece de modo anterior a uma estrofe comum, vejamos, dessa vez, um exemplo de quando o comando se estabelece de modo anterior a resposta:

[...]

No meio tem um babado,
Fica um pouco apertado,
Eu reparei num vi emenda (*Linda flor, linda flor*)

* TRUPÉ

*Olha o vestido dela
É um vestido de babado,
Foi um presente que ela
ganhou de seu namorado
Cuidado nesse vestido
Pra num rasgá o babado (*Linda flor, linda flor*)*

[...]

A exemplificação utilizada acima de como registramos o trupé antes da resposta é do coco *Linda flor*, de Dona Maria da Santa. Os dois cocos que recebem o nome de *Linda flor* e que utilizamos como exemplos são diferentes e de artistas diferentes. Cada versão tem seu estilo e forma de performance.

Tendo organizado o registro dos recursos da dança a partir do entendimento das variações, utilizamo-nos, na maioria das vezes, do espaço gráfico e das ferramentas habituais de formatação - itálico, negrito - como forma viável de registro. O nosso modelo buscou organizar as estrofes a partir da distinção dos momentos comuns no coco - resposta antecipada, resposta geral, refrão, canto simultâneo, canto do mestre apenas (registrado como estrofe comum) e comandos. Os versos, dessa maneira, variam na estrofe de modo alinhado aos movimentos do canto e da dança. Não seguimos regras métricas ou desviamos o conteúdo da canção para que a estrofe contivesse a mesma quantidade de versos ou atendesse a alguma expectativa de configuração de modelo.

Quanto ao ritmo, nosso modelo levou em consideração as leituras e os levantamentos dos demais registros. Não realizamos, como Mário de Andrade, a utilização de partituras musicais para que os leitores do nosso material pudessem reproduzir os cocos de forma mais aproximada. Utilizamos, por outro lado, uma ferramenta próxima àquela utilizada por Ana Marinho, Diógenes Maciel e Ignez Ayala

- áudios de nossas coletas. Há em nosso material, todavia, uma característica que diferencia sutilmente do que foi feito pelos pesquisadores mencionados - utilizamo-nos de *hiperlinks* que direcionam os leitores diretamente para a canção que eles desejam ouvir e nas plataformas que desejam ouvir. Os *hiperlinks* são recursos que geram uma facilidade maior aos leitores que estão realizando a leitura do material online. Para os leitores do material impresso, recorreremos a utilização de *Qr code* que, uma vez que se direciona a câmera de um aparelho conectado a internet, o leitor é levado até a canção na plataforma que desejar.

Por último, quanto aos movimentos coreográficos, buscamos direcionar os leitores no nosso material transcrito, a partir da indicação dos comandos (asterisco + letras maiúsculas) e do recuo em um centímetro e em negrito na letra do coco em que, naquele momento, se realiza os movimentos de pisada ou trupé. Compreendemos a limitação que há do material transcrito para a realização da expressão artística, mas nosso modelo buscou atenuar o problema do distanciamento nessas circunstâncias mencionadas e exemplificadas.

É ao reunir essas possibilidades de transcrição que nosso modelo se fundamenta e objetiva contribuir com as pesquisas em cultura popular e com os registros dos cantos dançados da tradição. O modelo em que então se tipifica a dança do coco caririense pode ser expandido, ganhar acréscimos e novos moldes, afinal o seu desenvolvimento surgiu a partir da visualização dos principais movimentos da dança diante de nossa observação e entendemos que pode haver outros artifícios que não acessamos e não discernimos para a construção desse modelo. Igualmente aos demais campos da atividade humana, que possuem seus diversos tipos de expressão, os fazeres da tradição caririense, também como um desses campos de atividade, são vastos e variáveis.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. **Os cocos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

AYALA, M. I. N. A brincadeira do coco: dança e poesia afro-brasileira na Paraíba. In: AYALA, M. I. N. AYALA, M (orgs.) **Cocos: alegria e devoção**. 2. ed. Crato: Edson Soares Martins Ed., 2015.

LÚCIO, A. C. M. MACIEL, D. A. V. O coco em forte velho: uma poética entre o rio e o canavial. In: AYALA, M. I. N. AYALA, M (orgs.) **Cocos: alegria e devoção**. 2. ed. Crato: Edson Soares Martins Ed., 2015.

BRIK. O. Ritmo e sintaxe. In: V.V.A.A. **Teoria da literatura: formalistas russos**. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1979.

GOUVEIA, A. (Dona Naninha). **Entrevista inédita**. Crato, 2013.

MISTRAL, G. **En verso y prosa: antología**. Lima: Santillana Ediciones Generales, 2010.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, Editora UFRJ, 2001.

THIONG'O, N. W. **Decolonising the mind**. Harare: Zimbabwe Publishing House, 1981.

VOLOBUEF, K. Os irmãos Grimm e a coleta de contos populares de língua portuguesa. In: XI Encontro Regional ABRALIC Literaturas, Artes e Saberes, 2007, São Paulo. **Anais do XI Encontro Regional ABRALIC Literaturas, Artes e Saberes**. São Paulo: ABRALIC, 2007.

O AUTOR

João Kennedy Romeu de Sousa é mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Regional do Cariri (PPGL-URCA), na linha de pesquisa Poéticas da Palavra, Cultura e Sociedade. É bolsista CAPES/FUNCAP (PDPG - PEE III). Possui graduação em Letras – Língua portuguesa e suas respectivas literaturas pela mesma universidade. Integra o grupo de pesquisa Corpora Llitera, em que realiza atividades de pesquisa na área de Poéticas da Tradição Oral, a partir do contributo teórico de Mikhail Bakhtin, de Ignez Ayala e de Sigmund Freud.

ANEXO

S
Lá em cima da queda serra Tem três moças encan

tadas Uma é minha, outra é tua, outra é de meu cama

C
rada. Chô chô Ma - ri - a na, chô! Chô

chô, Maria na chô, ai, me deixô, ai me deixô!

Partitura da canção *Chô, Mariana das coletas* de 1928-1929 de Mário de Andrade.