



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**GUSTAVO CARVALHO ROSAS**

**ANÁLISE DOS PROCESSOS FORMATIVOS E APRENDIZAGEM DO COCO DE  
RODA DA MESTRE ANA LÚCIA DO BAIRRO DO AMARO BRANCO DE OLINDA**

**RECIFE**

**2022**

**GUSTAVO CARVALHO ROSAS**

**ANÁLISE DOS PROCESSOS FORMATIVOS E APRENDIZAGEM DO COCO DE  
RODA DA MESTRE ANA LÚCIA DO BAIRRO DO AMARO BRANCO DE OLINDA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Música. Área de concentração: Música e sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Sandroni.

**RECIFE**

**2022**

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Lillian Lima de Siqueira Melo – CRB-4/1425

R789a Rosas, Gustavo Carvalho  
Análise dos processos formativos e aprendizagem do coco de roda da mestre Ana Lúcia do bairro do Amaro Branco de Olinda / Gustavo Carvalho Rosas. – Recife, 2022.  
105f.: il.

Sob orientação de Carlos Sandroni.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Música, 2022.

Inclui referências.

1. Música. 2. Cultura popular. 3. Coco de roda - Ana Lúcia. 4. etnomusicologia. I. Sandroni, Carlos (Orientação).  
II. Título.

400 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2022-170)

**GUSTAVO CARVALHO ROSAS**

**ANÁLISE DOS PROCESSOS FORMATIVOS E APRENDIZAGEM DO COCO DE  
RODA DA MESTRE ANA LÚCIA DO BAIRRO DO AMARO BRANCO DE OLINDA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Música. Área de concentração: Música e sociedade.

Aprovado em: 28/06/2022.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Carlos Sandroni. (Orientador)  
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

---

Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Laure Marie Louise Clemence Garrabe (Examinador Externo ao Programa)  
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

## AGRADECIMENTOS

Esta dissertação representa um sonho de adolescente, que por inúmeros motivos, havia ficado no passado, por muitos anos dediquei-me à medicina e por uma reflexão minha do destino sobre uma leucemia que me acometeu, resolvi retomá-lo.

Fui Aluno do Centro Musical de Olinda (CEMO) na década de 90, fiz o curso técnico de química na antiga ETFPE, depois me formei em Medicina na UFPE em 2001, fiz pós graduações na área de saúde em Cirurgia Geral, Dermatologia Clínica e Cirúrgica, Medicina do Trabalho, Perícias Médicas, Auditoria, Bioética, Psiquiatria e Saúde Mental, e Musicoterapia, na área de humanas fiz pós graduações em Filosofia e Teologia. Atualmente estou concluindo a graduação em música pela Faculdade Claretiano. Em psiquiatria senti a necessidade de me desbravar na área de musicoterapia, retomando este sonho que hoje se torna realidade, ser Mestre em Música pela UFPE.

Resumi minha história para que fique como inspiração para outros que irão ler: esta dissertação demonstra que nunca é tarde para se realizar sonhos, mas tudo isso não seria possível sem todas as experiências de vida que tive, inclusive o diagnóstico da leucemia. Enfim, sempre há uma maneira de se sonhar e realizar.

Agradeço em especial ao Professor Carlos Sandroni pela paciência e pela cooperação no sentido de me orientar quando era necessário, mesmo com tantos compromissos estava sempre ao meu lado na construção desta dissertação.

Meu núcleo familiar também foi de vital importância nesta dissertação, tive um pai na adolescência que era Engenheiro e que me ensinou a gostar de ler livros, tenho uma mãe carinhosa e dedicada aos filhos, uma esposa compreensiva e dois filhos que são o meu melhor legado.

Agradecer ao criador deste universo é o compromisso diário de minha existência. Quem tem um diagnóstico de uma doença grave sempre reflexiona diariamente sobre os valores das pequenas ações diárias como poder caminhar, respirar, falar ou até mesmo abrir os olhos, portanto registro minha gratidão por estar vivo e concluir essa dissertação a Deus.

## RESUMO

O saber musical dentro da cultura popular tem suas especificidades. Alguns grupos sociais através da tradição, ancestralidade e oralidade conseguem manter vivo fenômenos musicais que estão fora das grandes mídias da atualidade. A pesquisa envolvendo a análise do processo formativo e da aprendizagem de um coco de roda como o que pertence a Mestre Ana Lúcia do bairro do Amaro Branco de Olinda tem sua importância em relação ao registro, bem como trazer para a formalidade acadêmica das universidades e escolas uma possibilidade de ensino-aprendizagem a mais para o arcabouço existente. A melhor forma para conhecer e reconhecer esse processo formativo e a aprendizagem deste fenômeno é através do estudo da etnografia da música, chamado também de etnomusicologia. O pesquisador por quase três anos estudou o fenômeno como observador-participante, participou do processo formativo como observador e como aprendiz em ensaios, apresentações e na gravação de um CD, da mesma maneira que conviveu quase que diariamente na casa da família da Mestre Ana Lúcia, interagindo e trocando experiências com os membros do Grupo Raízes. Compreende-se que o estudo etnomusicológico deve ser amplo em relação à diversidade de elementos, portanto, além da observação e da participação, o etnógrafo utilizou da pesquisa com questionário semiestruturado, bem como pesquisa de jornais, livros, fotos, mídias digitais, dissertações e teses acadêmicas. Entendemos que o melhor caminho para o saber etnográfico é se utilizar de tudo que nos é ofertado sobre o fenômeno, então até o ato de focar numa conversa informal foi utilizado como fonte de informação para nosso estudo. No campo foram identificados o processo formativo e a aprendizagem do coco de roda da Mestre Ana Lúcia como sendo através da imitação realizada pelo aprendiz do modo de fazer da pessoa que está ensinando naquele momento, semelhante à tentativa e erro, contudo com particularidades inerentes a este fenômeno. Podemos identificar que há um tripé neste ensino que envolve a experimentação, o respeito e a flexibilidade melódica. Compreendemos que os significados e a perpetuação deste coco na pesquisa etnográfica envolvem o contexto social, psicológico, econômico e cultural em que acontece, em especial o bairro rico em diversidade cultural que é o do Amaro Branco de Olinda. O presente estudo nos infere alguns questionamentos sobre outros campos a serem estudados no futuro neste estilo musical, como a legitimidade, a historicidade e a autenticidade de muitos elementos atribuídos ao fenômeno. A pesquisa etnomusicológica fez a identificação e análise de como acontece o processo formativo e a aprendizagem do coco de roda da Mestre Ana Lúcia do bairro do Amaro Branco de Olinda, sendo um texto reflexivo e acadêmico que pode ser usado dentro do modo formal de educação musical, ou não musical.

**Palavras-chave:** Mestre; Ana Lúcia; processo formativo; aprendizagem; coco de roda.

## ABSTRACT

Musical knowledge within popular culture has its specificities, some social groups through tradition, ancestry and orality manage to keep alive musical phenomena that are outside the great media today. The research involving the analysis of the formative process and the learning of a coco de roda like the one that belongs to Master Ana Lúcia from the Amaro Branco neighborhood of Olinda has its importance in relation to the registration, as well as bringing it to the academic formality of universities and schools an additional teaching-learning possibility for the existing framework. The best way to know and recognize this formative process and the learning of this phenomenon is through the study of the ethnography of music, also called ethnomusicology. The researcher for almost three years studied the phenomenon as an observer-participant, participated in the training process as an observer and as an apprentice in rehearsals, presentations and recording a CD, in the same way that he lived almost daily in the home of Master Ana Lúcia's family, interacting and exchanging experiences with the members of Grupo Raízes. It is understood that the ethnomusicological study must be broad in relation to the diversity of elements, therefore, in addition to observation and participation, the ethnographer used research with a semi-structured questionnaire, as well as research of newspapers, books, photos, digital media, academic dissertations and theses. We understand that the best path to ethnographic knowledge is to use everything that is offered to us about the phenomenon, so even the act of gossiping in an informal conversation was used as a source of information for our study. In the field, the formative process and learning of the coco de roda of Master Ana Lúcia was identified as being through the imitation performed by the apprentice of the way of doing of the person who is teaching at that moment, similar to trial and error, however with inherent particularities to this phenomenon. We can identify that there is a tripod in this teaching that involves experimentation, respect and melodic flexibility. We understand that the meanings and the perpetuation of this coconut in ethnographic research involve the social, psychological, economic and cultural context in which it happens, especially the neighborhood rich in cultural diversity that is Amaro Branco de Olinda. The present study raises some questions about other fields to be studied in the future in this musical style, such as the legitimacy, historicity and authenticity of many elements attributed to the phenomenon. The ethnomusicological research made the identification and analysis of how the formative process and the learning of the coco de roda of Mestra Ana Lúcia from the Amaro Branco neighborhood of Olinda happens, being a reflective and academic text that can be used within the formal mode of music education, or not musical.

**Keywords:** Master, Ana Lúcia, formative process, learning, coco de roda.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
1.1	BAIRRO DO AMARO BRANCO	11
1.2	PROBLEMATIZAÇÃO	16
<b>1.2.1</b>	<b>Cultura</b>	<b>16</b>
<b>1.2.2</b>	<b>Cultura do coco de roda</b>	<b>17</b>
<b>1.2.3</b>	<b>Transmissão e aprendizagem</b>	<b>18</b>
1.2.3.1	Transmissão	18
1.2.3.2	Aprendizagem e processo formativo	19
1.3	POR QUE ANA LÚCIA É MESTRA?	23
1.4	ANA LÚCIA NUNES DA SILVA	30
<b>2</b>	<b>QUADRO TEÓRICO</b>	<b>36</b>
<b>3</b>	<b>METODOLOGIA</b>	<b>44</b>
<b>4</b>	<b>O CAMPO – COCO DE RODA <i>IN SITU</i></b>	<b>54</b>
4.1	A ÁRVORE GENEALÓGICA DO COCO DE ANA LÚCIA	56
4.2	RELIGIOSIDADE NO COCO DA MESTRA ANA LÚCIA	58
4.3	O CANTO	60
4.4	LETRA E MELODIA	64
4.5	OS INSTRUMENTOS	67
4.6	A DANÇA	71
<b>5</b>	<b>PROCESSO FORMATIVO E APRENDIZAGEM NA GRAVAÇÃO DO CD</b>	<b>75</b>
<b>6</b>	<b>A MÚSICA COMPOSTA PELO PESQUISADOR APRENDIZ E A REAÇÃO DO GRUPO</b>	<b>91</b>
<b>7</b>	<b>VARIÇÃO MELÓDICA</b>	<b>92</b>
<b>8</b>	<b>CONCLUSÃO: RODA DE FORMAÇÃO</b>	<b>94</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>101</b>



## 1 INTRODUÇÃO

A cultura Pernambucana possui diversos estilos musicais, entre os quais pode-se citar “o caboclinho, maracatu, frevo, forró, samba de “véio”, cavalo-marinho, a ciranda e o coco de roda.” (GUILLEN, 2008)

Segundo Souza (2016, p.248), “o coco de roda foi apropriado pela sociedade nordestina na construção de sua identidade”, referindo ainda que este “processo possibilitou a concepção local de que a prática do coco encerra critérios de representação que caracterizam a *personalidade* pernambucana.”

Os dois autores supracitados indicam que o nordeste tem uma ligação direta com os cocos de roda, bem como o Estado de Pernambuco mantém uma tradição bem presente deste estilo musical, dentro da sua música folclórica, nos eventos festivos culturais que ocorrem durante todo o ano. Assim, o coco de roda é um dos elementos que constrói a personalidade cultural da sociedade pernambucana.

Desde o ventre de minha mãe tenho contato com a música da coqueira<sup>1</sup> Ana Lúcia, estreitando essa relação há vinte anos me tornando amigo da Mestra. Participo da vida de Ana Lúcia em alguns ensaios, apresentações de palco, brincadeiras em casa e fazendo parcerias no campo pessoal e musical. No ano de 2021 conclui meu primeiro CD junto com a Mestra. Tudo isto me motivou a começar o projeto.

Queiroz (2004, p.100) afirma que a cultura é fator determinante na vida do homem e, portanto, ponto crucial para entendimento do mesmo e suas relações em geral. Assim, compreendemos que o homem precisa conhecer e reconhecer a sua cultura para a partir desse momento conseguir entender a si próprio e as suas relações com tudo que o cerca. Partindo dessa percepção, resolvi me dedicar a pesquisar o processo de formação e a aprendizagem presentes nesse gênero musical, fazendo esse conhecimento e reconhecimento sobre os valores culturais em que nossa sociedade está inserida.

De acordo com Mário de Andrade no seu livro *Os cocos*, editora Itatiaia, Belo Horizonte, 2002, p. 346, “antes de mais nada convém notar que como todas as nossas formas populares de conjunto das artes do tempo, isto é, cantos orquésticos em que a música, a poesia e a dança vivem intimamente ligadas, coco anda por aí dando nome a muita coisa distinta.” Portanto, a definição do que é o coco de roda é talvez a mais difícil de se apresentar desde a

---

1 De acordo com Mário de Andrade no seu livro *Os cocos*, editora Itatiaia, Belo Horizonte, 2002, p. 346, “os tiradores desses cantos são chamados de coqueiros.”

época de Mário de Andrade, bem como para esta dissertação devido à existência de muitos tipos de cocos em relação à maneira de tirar os sons, origens, instrumentos utilizados, forma de dançar e apresentação.

Mário de Andrade em sua pesquisa sobre os cocos encontrou o termo coqueiro para o tirador, figura que canta como voz principal do coco de roda. Na nossa pesquisa identificamos que a Mestre Ana Lúcia e os membros de seu grupo musical chamam esses tiradores de cantos, com o nome de coquistas, com o termo, neste caso, referindo-se para todos os gêneros. Descrevem ainda que o coquista é “todo aquele que participa do coco de roda”, o simples “estar olhando o coco já é coquista”.

Em minha pesquisa também identifiquei o que a pesquisadora Ayala (1999, p.234) concluiu que Mário de Andrade foi o primeiro a registrar sobre os cocos dentro do método científico, mesmo assim com características emotivas de paixão, de carinho e das sensações do próprio escritor.

O pesquisador Souza (2016, p.2) descreveu o coco de roda como:

uma categoria musical performativa no Brasil. Reconhecido na literatura e na prática dos seus adeptos – os coquistas – como definidor de um domínio considerado marcador de identidade individual e coletiva. No entanto, faz-se necessário observar que o termo coquista não demonstra ter origem émica, e sim uma possível origem ética, visto que emicamente comporta para o mesmo nome distintos significados por causa de papéis e funções diversas para prática do coco.

Assim, para se definir o estilo musical coco de roda e os seus fazedores devemos partir do princípio também das convicções de cada ente nesse processo, compreender as percepções próprias destes é o melhor caminho para a pesquisa etnográfica.

Dentro da perspectiva da Mestre Ana Lúcia e dos membros do grupo, identificamos o mesmo que Souza (2016, p.3) em relação à definição que “coquista é, ou pode ser, músico/tocador, dançante, cantador e ouvinte assíduo, brincante ou não”. Difere assim do termo identificado no início do século passado por Mário de Andrade que era para este desígnio “coqueira”.

Ayala (2018, p.10) identifica os cocos de roda como práticas de forma coletiva, de grupos mistos, presentes em áreas urbanas e rurais, inclusive em aldeias indígenas e comunidades quilombolas, sendo a dança e a música interligadas, podendo estar nos terreiros, nas festas populares e nos ritos religiosos.

O coco de roda é um dos fenômenos artísticos e musicais do estado de Pernambuco<sup>2</sup>. A história deste estilo musical no Bairro do Amaro Branco no município de Olinda se confunde com uma parte da cultura Pernambucana. Suas raízes e seu desenvolvimento pelos séculos mostram a força que tem dentro desta sociedade.

Aprofundaremos ao máximo as possibilidades para conhecer e reconhecer os elementos que estão envolvidos nos processos de formação da cultura do coco de roda da Mestra Ana Lúcia, observando o bairro, a família, os coquistas, as relações humanas e as trocas de experiências na aprendizagem e transmissão desta cultura. Nossa pergunta como ponto de partida é como acontece o processo, ou os processos de formação, e a aprendizagem do coco de roda da Mestra Ana Lúcia?

De acordo com Green (2014, p. xxii), a maioria das músicas tradicionais é aprendida informalmente por imersão prolongada no ato de ouvir, assistir e imitar a música e as práticas musicais da comunidade ao redor. Nossa pesquisa, dentro desta perspectiva, visa conhecer a fundo sobre o modo de transmissão e como se dá os processos formativos e de aprendizagem da música do coco de Ana Lúcia em relação ao canto, a dança, a composição e à performance instrumentista, e se podemos categorizá-lo desta maneira acima descrita. Deste modo, essa dissertação tem como objetivo geral analisar os processos formativos e a aprendizagem do coco de roda da mestra Ana Lúcia do Bairro do Amaro Branco de Olinda.

## 1.1 BAIRRO DO AMARO BRANCO

O bairro do Amaro Branco é um bairro fundado oficialmente em 1925, pertencente ao Sítio Histórico da periferia da cidade de Olinda, Região Metropolitana do Recife, que é a capital do estado de Pernambuco, Brasil. O local mesmo antes de ser fundado já recebia negros refugiados e tinha pescadores moradores. É um dos bairros mais antigos da cidade de Olinda, esta cidade foi fundada em 1535 e foi declarada Patrimônio Histórico e Cultural da Humanidade pela Organização da Nações Unidas para a Educação, a ciência e a Cultura (UNESCO) em 1982. Apesar de ser um local habitado há mais de 300 anos, ainda boa parte de suas ruas são de barro, sem calçamento ou asfaltamento, bem como boa parte das casas não possuem o saneamento básico. A maioria das casas dispõe de água encanada somente de duas a três vezes

---

2 Segundo Aloisio Vilela no livro *Os cocos de Alagoas: origem, evolução, dança e modalidade*, editora UFAL, Maceió, 1980, p.15, O coco de roda tem grande expressão nos Estados do Rio Grande do Norte, Piauí, Pernambuco, Paraíba, Sergipe e Bahia.

por mês, o que motiva a construção de poços artesianos e fossas sépticas nos quintais. Ocorre que, infelizmente, a falta de apoio técnico acaba influenciando para que as fossas não detenham o correto isolamento biológico, além de os poços artesianos não reunirem as condições mínimas ao fornecimento de água potável. Há uma escola pública denominada Escola Sagrado Coração de Jesus, que oferece educação a alunos do 6º ao 9º ano do ensino fundamental. Parte da população ainda é composta de pescadores e lavadeiras de roupas.

Figura 1. Fotografia do Bairro do Amaro Branco.



Fonte: Acervo do Instituto Histórico de Olinda- ano de 1929. Acesso em 3 de março de 2022. Disponível em <https://pt-br.facebook.com/Olindadeantigamente/photos/bairro-do-amaro-branco-e-suas-gentes-e-tradiçõesfotografia-de-1929-retratando-a-/281863218685265/>

Figura 2. Fotografia da Escola Sagrado Coração de Jesus.



Fonte: Bobby Fabisak/ JC Imagem do ano de 2018. Acesso em 3 de março de 2022. Disponível em <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cidades/educacao/noticia/2018/01/13/olinda-apresenta-a-primeira-escola-com-ensino-integral-do-municipio-323741.php>

As fotos 1 e 2 acima demonstram a história do bairro. Localizada na Rua Frei Afonso Maria, número 199, a Escola Sagrado Coração de Jesus recebe alunos dos bairros Amaro

Branco, Bonsucesso, Varadouro, Monte, Carmo, Santa Tereza e Bairro Novo, fundada em 1922, possui 100 anos de funcionamento.

Olinda tem índice de desenvolvimento humano igual a 0,375, o que é considerado baixo. Também possui alta densidade demográfica, chegando a 9.063 habitantes por quilômetro quadrado e alto índice de mortalidade infantil, de 10,23 óbitos por mil nascidos vivos. Segundo o Fórum Brasileiro de Segurança Pública, ocupa a 58ª posição no ranking das cidades mais violentas do País, entre as 5.568 cidades do Brasil.

Nossa caracterização do Bairro do Amaro Branco e da cidade de Olinda é para o leitor conhecer um pouco sobre o espaço demográfico onde o coco da Mestra Ana Lúcia se desenvolve. Um bairro em cima de um morro com uma visão ampla da cidade do Recife parte Norte e de Olinda parte Sul. Um grande mar azul em frente a essa visão, e como marco temos o Farol de Olinda bem ao centro do bairro. Há muitas árvores, esgoto ao céu aberto, uma praça, as crianças sempre presentes brincando com pipas ou jogando bola (futebol ou volei) nas ruas de barro do bairro. Na praça há um clube famoso no município que é a Escola de Samba Oriente, sempre ativa desde 1945, também há um descampado numa colina onde os jovens jogam futebol.

Os artistas coquistas que têm raízes no bairro são muitos, como exemplos podemos citar Dona Ritinha da Garrafa, Severino José da Silva (Pombo Roxo), Lú do Pneu (do Coco do Pneu), Dona Glorinha do Coco, Edmislon Bispo, Cavalinho, Viola, Severino Nunes, Dona Jovelina e a Ana Lúcia.

Figura 3. Fotografia de Dona Glorinha do Coco – Ano de 2013



Fonte: Foto de Emílio Dantas. Acesso em 3 de março de 2022. Disponível em <http://amarobranco.blogspot.com>

Figura 4. Fotografia de Dona Ritinha da Garrafa



Fonte: Foto Emiliano Dantas. Acesso em 3 de março de 2022. Disponível em <https://jeffcelophane.wordpress.com/2011/07/04/coco-do-amaro-branco/>

Figura 5. – Fotografia de Severino José da Silva (Pombo Roxo)



Fonte: Foto Emiliano Dantas. Acesso em 3 de março de 2022. Disponível em <https://jeffcelophane.wordpress.com/2011/07/04/coco-do-amaro-branco/>

Figura 6. Fotografia de Edmilson Bispo



Fonte: Foto Emiliano Dantas. Acesso em 3 de março de 2022. Disponível em <https://jeffcelophane.wordpress.com/2011/07/04/coco-do-amaro-branco/>

Figura 7. Fotografia de Cavalinho



Fonte: Foto Emiliano Dantas. Acesso em 3 de março de 2022. Disponível em <https://jeffcelophane.wordpress.com/2011/07/04/coco-do-amaro-branco/>

As fotos 3,4,5,6 e 7 mostram a simplicidade dos artistas deste bairro, a roupa de chita, tecido barato formado de panos coloridos e cores alegres, o chapéu simples de palha na cabeça e o sorriso são como marcas do povo do Amaro Branco de Olinda.

Segundo Bosi (1992, p.55) “a cultura do povo é localista por fatalidade ecológica, mas na sua dialética humilde é virtualmente universal: nada refuga por princípio, tudo assimila e refaz por necessidade.” Portanto, o bairro do Amaro Branco abarca a cultura do coco de roda da Mestra Ana Lúcia, mas esta cultura tem a potencialidade da universalidade, fazendo por necessidade de perpetuação.

Observamos nas ruas, casas e conversas com os moradores as relações dessa população com os cocos de roda, uma simples caminhada por entre as ruas estreitas de uma só via do bairro para vermos e escutarmos sobre “pedaços de retalhos” desta grande “colcha de retalhos” que é esse bairro. A cultura e o coco de roda estão presentes nos cocos de rodas, no samba do Grêmio Recreativo Oriente (escola de samba), nos “Acorda povo”, nas festas da “queima da lapinha”, nas festas dos santos “São João, São José, Santo Antônio, Santa Ana”, “Natal” e no carnaval da cidade. Uns eventos são bem conhecidos do mundo como o carnaval de Olinda, outros mais regionalizados como o São João e os Acorda Povo de alguns artistas. Por isso, um dos objetivos específicos de nossa pesquisa é observar e registrar se o coco de roda também esta presente nos aniversários e outras festividades da família de Ana Lúcia, ou se ele somente acontece nas apresentações com público externo.

Devido a essa grande quantidade de artistas e de suas obras colocamos esse espaço dedicado a descrição deste bairro, mostrando a importância do bairro do Amaro Branco para a

cultura pernambucana. Também serve como ponto de partida para a reflexão do processo formativo e aprendizagem presentes no coco de Ana Lúcia.

## 1.2 PROBLEMATIZAÇÃO

### 1.2.1 Cultura

Na tentativa de esclarecer o conceito de cultura que estamos usando neste texto, concordamos com Sodré(2002) quando este identifica que as diferentes formas de simbolização e fundação da ordem humana como a moeda( economia), o estado (política), o pai (parentesco), o signo (linguagem) ou a consciência (psiquismo), são as bases do estabelecimento da verdade e do poder ocidental. Partindo deste reconhecimento, podemos categorizar a cultura como o resultado do conjunto de valores de determinado povo de determinada região do planeta, sendo a verdade para sua população. Portanto, o valor da cultura do coco de roda da Mestre Ana Lúcia para o bairro do Amaro Branco de Olinda dificilmente será o mesmo para outro bairro de outra cidade.

Numa das definições de cultura, Sodré (1983, p. 17) refere:

Entre os romanos, a palavra cultura (que vem de *colere*, cultivar), implicava em cultura animi (o ato de cultivar o espírito, tal como se fazia com uma planta, por exemplo), uma autoeducação do indivíduo.

O fato de cultivarmos algo de nossos ancestrais, significa não somente a transmissão simplesmente, mas o plantio, o adubo e a colheita deste. Assim, o ser humano absorve os valores sociais a ele transmitidos, mas também pode incrementar outros valores que a ele são oferecidos, em seu tempo e espaço vivente, por outros seres humanos e pela natureza psíquica perceptiva própria, a partir desses elementos pode construir sua formação e sua cultura.

O "estar-no-mundo" do sujeito humano é espacial, afirma Heidegger (1927 apud SODRÉ, 2002, p.13). Esclarece Heidegger (1927, p.257), além disso, que o ser humano é um acontecer, portanto sua maneira que se abre para as experiências de vida permite que o mundo possa mostrá-lo significações daquilo que aparece do mundo ou de si próprio, permitindo assim que se construa a compreensão, disposição, interpretação e discurso próprios do ser. Nossa cultura é o resultado de nossas experiências de vida, o que permitimos que chegue a gente, e o que chega sem permitirmos.

Em se tratando de cultura muitas facetas estão presentes, segundo Amorim et al (2021, p.689):



falar sobre cultura é trazer à tona as implicações da posição que essa discussão ocupa no lugar das inquietudes identitárias, assim como em relação à estrutura e à organização da sociedade, além das múltiplas articulações nas quais a cultura popular está envolvida nos últimos anos, principalmente com a expansão das tecnologias da informação e comunicação, que possibilitam uma heterogeneidade dialogada, dando espaço para as culturas tradicionais e valorizando essa ecologia dos saberes

Nosso estudo também servirá para análise dessas articulações da cultura do coco de roda da Mestre Ana Lúcia em relação às tecnologias da informação e comunicação modernas. Sendo um dos objetivos específicos descrever se a tecnologia está presente na aprendizagem da geração atual.

Temos o cuidado de quando falar em cultura popular explicar que a singularidade neste termo deveria ter sido superada, afinal cada povo possui culturas populares, assim descreve Bosi (1992, p.308):

Estamos acostumados a falar em cultura brasileira, assim, no singular, como se existisse uma unidade prévia que aglutinasse todas as manifestações materiais e espirituais do povo brasileiro. Mas é claro que uma tal unidade ou uniformidade parece não existir em sociedade moderna alguma e, menos ainda, em uma sociedade de classes.

As sociedades são um conjunto de culturas populares e não populares, até determinada etnia específica indígena em trechos diferentes da grande Amazônia pode ter determinadas especificidades culturais distintas, ou até mesmo diferentes bairros da cidade de Olinda podem apreciar o coco de roda enquanto outros bairros podem apreciar outras formas musicais.

Partimos de Queiroz (2004, p.100) quando explica que devemos “entender cultura como sendo as escolhas feitas pelos humanos a partir dos significados que eles próprios estabelecem ao lidarem com a natureza, com o meio social e consigo mesmo.” Portanto, em nossa análise do processo formativo e aprendizagem a cultura abrange a troca de experiências do ser humano com o meio ambiente e com os seres que o cercam.

### **1.2.2 Cultura do coco de roda**

A cultura do coco de roda em todo o Brasil vem lutando para sobreviver, assim descreve Silva (2015, p.3-4):

A cultura do coco de roda manteve-se viva por gerações, sendo que, na atualidade, diante da profusão de novas manifestações populares e midiáticas, com muita dificuldade, esta cultura vem lutando para continuar atuante, mesmo passando por sua pior fase, visto que seus componentes já estão idosos e a maioria dos jovens não sente interesse em dar continuidade a esta tradição.

Nessa busca de identificar a forma de como acontece essa perpetuação desse estilo musical, apesar de tantas possibilidades de influências, fomos investigando. Esta constatação que fala o autor Silva de que os jovens não sentem mais interesse é bem complexa, percebemos que quando os jovens têm contato com essa cultura ainda acontece o interesse, todavia, se não têm esse contato com o coco de roda não desenvolvem interesse em manter a tradição. Portanto, outro objetivo específico de nossa dissertação é identificar se há mudanças na forma dos processos formativos e na aprendizagem deste coco de roda entre as gerações.

Como pesquisadores da música temos também a propriedade para realizar o estudo dos fenômenos culturais brasileiros, portanto, reconhecendo a ausência de registros aprofundados e de como acontece os processos formativos e a aprendizagem do coco de roda de Mestre Ana Lúcia do Amaro Branco, iniciamos nossa pesquisa. Nossa dissertação parte do princípio da definição do conceito de Mestre e de quais possibilidades desses processos formativos e aprendizagem podemos trazer para o âmbito acadêmico.

### 1.2.3 Transmissão e aprendizagem

#### 1.2.3.1 Transmissão

No dicionário Priberam da Língua Portuguesa, define transmitir como:

transmitir – Conjugiar (latim *transmitto*, -ere, enviar para além, passar, transportar) verbo transitivo. 1. Servir de transmissor a. 2. Fazer chegar a. 3. Ceder. 4. Fazer passar de um lugar a outro, comunicar. 5. Expedir, enviar. 6. Desempenhar-se de uma transmissão. 7. Comunicar por contágio. 8. Participar. 9. [Direito] Passar a titularidade de bens ou direitos para outrem. verbo pronominal. 10. Comunicar-se; propagar-se; transportar-se; passar.

Partindo da própria definição do dicionário da língua portuguesa, podemos compreender que transmitir envolve muitas possibilidades de interpretação, sendo participar e comunicar-se algo que são sinônimos e que podem ser usados para nosso estudo na cultura popular.

Segundo Cavalli-Sforza et al (1982, p.19), “a transmissão cultural é o processo de aquisição de comportamentos, atitudes ou tecnologias através da impressão, condicionamento, imitação, ensinamento ativo e aprendizagem ou a combinação destes”. Essa capacidade do ser humano de adquirir as informações através do simples ver, ou da tentativa de fazer igual, ou ativamente participar dessa aprendizagem, ou a junção dessas possibilidades é a base axial para o conhecimento da cultura de um povo.

A transmissão permeia algo que além de imitado é reinventado, nessa visão Pontes & Magalhães (2001, p.117) descrevem que o:

processo de transmissão só apresenta um lado da moeda, que, por questão prática, assume-se como um referencial inicial de reflexão. É evidente que a cultura adquirida não é uma cópia exata da cultura transmitida. As crianças, em suas interações, modificam a cultura. A sua transmissão não é somente uma repassagem, é uma reinvenção.

De crianças até idosos, todos têm sua especificidade quando fazem a sua recepção própria de como interagem com o meio ambiente e com os valores culturais informados, nesse caso recebem e enviam, uma verdadeira troca de informação cultural que gera uma nova concepção para aquela cultura.

“Qualquer transmissão de um elemento cultural só pode ocorrer dentro de um contexto social.” (PONTES & MAGALHÃES, 2001, p.120). Não conhecer e reconhecer o momento histórico ou o espaço demográfico do elemento cultural para a transmissão, implica em inevitavelmente cometer erros e qualquer texto acadêmico, por isso a importância de aprofundar o estudo de cada elemento que constrói a cultura do coco de roda da Mestra Ana Lúcia. Desta maneira, um dos objetivos específicos do presente estudo é analisar as relações da Mestra com o meio social-histórico em que está inserida, bem como as relações das pessoas que aprenderam com ela.

Harkness & Super (1992, p.33) nos mostram que “a principal via para a transmissão de efeitos culturais nas crianças é através da relação da cultura com o desenvolvimento dos fundamentos sociocognitivos para a comunicação parental que melhora a reflexão.”

Os seres humanos possuem seus nichos de desenvolvimento, ainda em Harkness & Super (1992, p.33), “o ambiente, as crenças e as práticas de cuidado devem ser concebidos como reciprocamente influenciados.” Construir a transmissão do coco de roda será que esta ligada as crenças, o ambiente e as relações humanas? Tentaremos responder essa questão na nossa pesquisa.

### 1.2.3.2 Aprendizagem e processo formativo

Muitos pesquisadores estudam sobre educação, aprendizagem e o ato de ensinar, dentre estes registramos Kibu et al (2015, p.10):

a educação pode ser entendida como uma transição cultural que resulta da socialização e da inculturação nos contextos de aprendizagem formal e informal. A educação influencia o pensamento e as tendências comportamentais de um indivíduo para manter a coesão social. Portanto, a educação tornou-se uma ferramenta importante para a aprendizagem transcultural na sociedade atual. A educação transcultural permitiu a apreciação das diferenças dinâmicas nas pessoas de diferentes origens. As origens podem existir em termos de etnia, cultura e educação.

Discorrer sobre o tema de aprendizagem transcultural é discutir também a educação dentre dos contextos formais e informais. Um dos exemplos, em relação ao coco de roda estudado, para esse aprofundamento é que a Mestre Ana Lúcia estudou até a 4ª. Série no ensino formal, o que equivale no Brasil atualmente ao quinto ano do ensino fundamental, mas também teve contato com outras formas de aprendizagem como o de natureza familiar, com o pai, a mãe, os avós e os outros parentes, de origem informal. Nossa pesquisa procura também identificar se há alguma formalidade no ensino do coco de roda da Mestre Ana Lúcia, tanto das gerações antecessoras como a atual. Afinal, como acontece o processo formativo e a aprendizagem no coco da Mestre Ana Lúcia?

O desenvolvimento dos seres humanos se inicia no nascimento e segue até a vida adulta, até o último dia de nossa existência. Segundo Piaget (1999, p. 13), “o desenvolvimento psíquico inicia-se na infância e vai até a idade adulta.” Esta especificidade psíquica dos seres humanos é de suma importância na diferenciação com outros seres vivos, pois o homem pensa. Não é que um animal irracional não possa aprender e construir algo novo, mas a racionalização desse algo que inquieta o ser humano, descrito por Piaget como desequilíbrio, faz com que busquemos as respostas às essas inquietudes, ou seja, o buscamos incansavelmente o equilíbrio.

Piaget (1999, p. 14), ainda sobre desenvolvimento mental refere:

É uma construção contínua, comparável à edificação de um grande prédio que, na medida em que se acrescenta algo, ficará mais sólido, ou à montagem de um mecanismo delicado, cujas fases gradativas de ajustamento conduziram a uma flexibilidade e uma mobilidade das peças tanto maiores quanto mais estável se tornasse o equilíbrio.”

A relação que construímos o nosso desenvolvimento mental junto a sociedade é contínua. A maneira como absorvemos uma informação e a sua solidificação farão ao decorrer do tempo dar forma ao grande “prédio” de nossa aprendizagem. Não se trata tão somente de receber determinado dado de um professor ou de alguém, mas assimilar esta informação entregue, fazendo o ajuste e o molde em nossa existência perceptiva.

O aprender envolve os fatores internos e externos, culturais, emocionais, religiosos, pessoais e interpessoais, ligados ao local de convivência. Para Pereira (2010, p. 115):

Aprender, se apropriar dos saberes são processos que encontram suas justificativas em si mesmos, no sujeito que aprende. Caminhando pelos fatores internos e externos, falando de cognição, vínculos, relação com afetivo/emocional, cultural, social, interpessoal, torna-se necessário falar, também, da importância da interdisciplinaridade para a educação, para a aprendizagem, para o ato de aprender.

Precisamos caracterizar que aprender são processos com a palavra no plural, não é singular. Por isso que há a necessidade de interdisciplinaridade. A prática de aprender envolve várias possibilidades, em uma sala de aula ou numa simples conversa, quem escuta pode

compreender de diferentes formas, assim como quem fala pode contar de diferentes maneiras, e as vezes mesmo em diferentes situações e formas chegam ao mesmo conteúdo transmitido. A forma de receber a informação nos processos de aprendizagem é talvez mais importante de que como se informa este saber. Naturalmente estamos mais propícios a receber determinada informação de uma forma por questão de empatia ou de outros fatores internos próprios de cada ser humano.

“O ato de aprender é individual frente ao sujeito que aprende, é necessário entender esse sujeito como protagonista no seu papel de aprendiz.” (PEREIRA, 2010, p.126-127). Reconhecer a forma de como cada coquista, enquanto protagonista do seu aprendizado, aprende é uma das possibilidades vividas nesse estudo etnográfico. Pereira (2010, p.127) revela que “fica evidente, que tanto os fatores internos como externos interferem na aprendizagem do sujeito, mas é através do ato de aprender que cada um comporta, que ela, a aprendizagem, se estabelece no sujeito que aprende.”

De maneira simples podemos dizer que “os homens, ao contrário das formigas, têm a capacidade de questionar os seus próprios hábitos e modificá-los”.(LARAIA, 1986, p.98-99). Aprender é questionar e poder modificar de forma dinâmica a nossa cultura.

Aprender em cultura popular envolve vários caminhos dos processos formativos, uma perspectiva bem descrita por Pessoa (2005, p.39) é sobre que:

A festa popular é o grande e fecundo momento a nos ensinar que a arte de viver e de compreender a vida que nos envolve está na perfeita integração entre o velho e o novo. Sem o novo, paramos no tempo. Mas sem o velho nos apresentamos ao presente e ao futuro de mãos vazias.

Um caminho de aprendizagem bem comum na cultura popular são as festas populares, no caso do coco de roda da Mestre Ana Lúcia podemos ter como pontos de partidas numa observação simples: o Acorda povo, a festa de Aroeira, as festas juninas dos Santos, o carnaval e as apresentações de palco. Nestas estão presentes aprendizes e mestre(s), que trocam experiências e produzem a cultura do coco de roda.

Amorim et al (2021, p.696) fizeram um estudo sobre os autores que estudam a formação de educadores e a cultura popular, identificaram:

Melo (2016) nos possibilita perceber que a educação não formal está ganhando força com o decorrer dos anos, desmistificando alguns entendimentos e mostrando que não intenciona de forma alguma atrapalhar a educação formal, mas, ajudar a compreender o que nela não é alcançado, de maneira a ampliar as potencialidades das organizações, das culturas, da diversidade, entre outros aspectos que fazem parte desse processo. Desse modo, Pitano (2015) e Moreira (2019) entendem a educação popular como uma prática política e um movimento político-pedagógico, que funcionam como mecanismos não apenas para superar a opressão, mas como uma possibilidade capaz de promover a libertação dos oprimidos, corroborando com Freire (2002).

Sob essa ótica, podemos estudar se os processos formativos dentro da cultura popular podem conflitar ou não com o ensino formal, bem como também categorizar ou não esse processo de formação do coco de roda da Mestre Ana Lúcia como prática política e movimento pedagógico político.

Ainda em Amorim et al (2021, p. 699) os autores estudados afirmam que há uma reafirmação dos processos de formação nas festas populares através da transmissão de saberes entre as gerações:

Bruno (2019) analisa as relações entre as festas populares, especificamente a festa do Milagre de São Roque, no município de Amélia Rodrigues na Bahia, e a educação popular. Para isso, busca compreender a educação na sua relação com a cultura popular, a tradição oral e a ancestralidade, como principal forma de resistência à imposição dos processos de escolarização baseados no eurocentrismo. Para isso, busca-se uma forma de educar através da transmissão de saberes, vivências e conhecimentos passados de geração para geração, tendo os mais velhos como guardiões das memórias individuais e coletivas. Os resultados do estudo nos permitem estabelecer uma conexão entre as simbologias e rituais presentes na festa do Milagre de São Roque como uma forma de educar os indivíduos para a sua atuação como cidadãos, além de uma autoafirmação identitária, pressupostos presentes em todos os trabalhos desta categoria.

Nossa perspectiva de análise dos processos formativos na cultura popular permeia a de Amorim (2021, p.699) em relação ao estudo sobre a busca de compreender como acontece a educação, se através de saberes, vivências e conhecimentos compartilhados entre as gerações do coco de roda, ou se há influências do modelo eurocêntrico neste coco.

Uma reflexão dos processos formativos é que aprendemos e dessa forma podemos fazer de uma nova maneira, assim descreve Westbrook (2010, p.56):

O que aprendemos tem, assim, uma força propulsiva, pela qual, além de podermos fazer a coisa pelo novo modo aprendido, temos de fazê-la por esse novo modo. A aprendizagem se fixa intrinsecamente no organismo, dele passando a fazer parte como nova forma de comportamento.

Podemos categorizar cinco condições para a aprendizagem, sendo a primeira que “só se aprende o que se pratica”, a segunda que “não basta praticar”, a terceira que “aprende-se por associação”, quarta que “não se aprende nunca uma coisa só” e a quinta que “toda a aprendizagem deve ser integrada à vida, isto é, adquirida em uma experiência real de vida, em que o que for aprendido tenha o mesmo lugar e função que tem a vida.” (WESTBROOK, 2010, p.57-59). Quais dessas condições estão presentes na aprendizagem do coco da Mestre Ana Lúcia?

Os processos de formação e a aprendizagem estão presentes na história da humanidade desde os primórdios, seja na comunicação primitiva, no controle do fogo, ou na invenção da

roda, ou até mesmo nos aparelhos de eletrônicos de última geração do último século, o homem transmite suas informações para os outros que tendem a aprender e aperfeiçoar a invenção primária aprendida. Tudo isto ocorre num processo escalonado de evolução da humanidade. A oralidade é uma das ferramentas, mas a escrita e as imagens também podem fazer parte desses processos formativos.

Estudar, conhecer e reconhecer esses processos formativos dentro de uma cultura antiga como o coco de roda da Mestra Ana Lúcia é interessante para compreendermos a maneira eficaz que se perpetua essa forma de fazer cultura através dos séculos, podendo nos mostrar outras formas de formação e transmissão não formais de aprendizagem. Dessa forma, temos como um dos objetivos específicos o de registrar e analisar os processos formativos e a aprendizagem das letras, melodias, instrumentos, danças e o canto do coco de roda da Mestra Ana Lúcia do Bairro do Amaro Branco de Olinda.

### 1.3 POR QUE ANA LÚCIA É MESTRA?

A definição de mestre na cultura popular pode ser considerada em relação ao conhecimento de determinados valores culturais ou sociais seculares, em que o sujeito detentor destes tem a capacidade e habilidade para retransmitir a outros de novas gerações, assim descreve Costa (2012, p.75):

destaca-se no mestre a sua condição de detentor de um conhecimento. O mestre reúne em sua memória um conjunto de técnicas e informações que o permite elaborar manualmente determinado produto. Esse saber não se encontra registrado em suportes mais sofisticados do que a memória física do mestre ou o próprio resultado final – saber materializado.

Costa (2012, p.76) revela a importância de que o mestre também acrescentará um saber adquirido ao que recebeu de seu próprio mestre, mostrando que o aprendizado acontece por força muito maior do que o da simples observação informal ou repetição.

Outro autor que nos ajuda a compreender essa construção da formação da educação dos mestres na cultura popular é Paulo Freire (46, 1970, p.46) quando nos mostra que “ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo.”

Dentro desta percepção o ser mestre envolve também a absorção de outras influências sociais, construindo sua forma de fazer cultura através de uma complexidade de relações humanas possíveis vivenciadas pelo artista.

Segundo Laraia (2002 apud Queiroz, 2017, p.171) a aprendizagem emerge como pilar fundamental para a cultura, pois é um processo de assimilação e incorporação dos saberes pelo ser humano, “endoculturação”. Assim, podemos inferir a questão se a Mestre Ana Lúcia assimilou essa cultura e incorporou às suas outras experiências?

Por que Ana Lúcia é Mestre? O Jornal Diário de Pernambuco em 29 de junho de 2007 escreve em sua página 15 do caderno especial a seguinte frase “Guardiã de uma herança viva – Ana Lúcia repassa legado dos mestres do Amaro Branco para coquistas de todas as gerações”, descreve que Ana é a única Mestre de coco viva na atualidade. Nossa explicação para ser considerada Mestre por todos que a conhecem remonta à sua História de vida. Com apenas “três anos subia ao palco” com o seu “pai” Severino Nunes, e sua “Mestra Dona Jovelina”( vizinha que morava em frente à sua casa). “Aos 12 anos já cantava e compunha muitas canções”, além de também aos doze anos assumir “o pastoril infantil do pai”, A partir desta época começa a ensinar sua arte(canto de coco de roda, tocar ganzá, composição , pastoril, acorda povo, e dança desses eventos) para todos que mantêm contato e querem aprender, Com o nascimento dos filhos, transmite boa parte de seu conhecimento para eles, como também depois para os netos e bisnetos.

Figura 8. Página 15 do encarte especial do jornal *Diário de Pernambuco* de 29 de junho de 2007.



Fonte: Arquivo pessoal da Mestre Ana Lúcia

A Figura 8 Mostra a matéria da página 15 do encarte especial de 29 de junho de 2007 do *Diário de Pernambuco* que elenca a Mestre como uma das guardiãs do coco de roda e herança viva, também descreve na primeira, segunda e terceira linha da segunda coluna que “Ana Lúcia assume a missão de mestra, repassando ensinamentos aos filhos, netos e demais



coquistas do bairro.” Mais informações para a nossa pesquisa sobre duas possibilidades de características do processo formativo e aprendizagem dessa cultura que é uma de ser familiar e a outra do bairro do Amaro Branco.

Segundo a própria Ana Lúcia, “mestra é aquela que tem história para contar, que tem coco de roda, pastoril e acorda povo, que tem algo para ensinar, que tem aluno”. Percebemos que para esse tipo de cultura, o coco de roda, a qualificação de Mestre está no fato de ter a capacidade de fazer a música, cantar e retransmitir para outros, inclusive sendo conferido tal título oral por outro mestre. Assim, a Mestra Ana Lúcia indica que suas filhas “Totoca e Donda já são mestras” porque já compuseram músicas e “estão ensinando” para os descendentes, mas tudo dentro da “transmissão oral” e visual por repetição. Sendo assim, temos dois outros objetivos específicos a partir desta necessidade de conhecimento, um deles é identificar em que idade as crianças iniciam essa aprendizagem no coco de roda da Mestra, e o outro é de participar deste fenômeno para conhecer os processos formativos e a forma de aprendizagem na prática.

Figura 9. Foto do Pastoril da Mestra Ana Lúcia. Janeiro de 2018. Apresentação na Prefeitura do Recife Ao Centro de camisa amarela a filha Totoca, a bisneta Cintia (Diana do Pastoril de azul e vermelho) e de branco Ana Lúcia.



Fonte: Fotografia do arquivo pessoal da Mestra Ana Lúcia

Figura 10. Pastoril da Mestra em 1977.



Fonte: Fotografia do arquivo pessoal da Mestra Ana Lúcia.

As figuras 9 e 10 mostram o Pastoril da Mestra em 2018 e 1977, com a presença de muitas crianças da comunidade do bairro do Amaro Branco em diferentes décadas.

Figura 11. Acorda Povo da Mestra Ana Lúcia.



Fonte: Fotografia do arquivo pessoal da Mestra Ana Lúcia

A figura 11 é a imagem de 2015 que mostra outra festa popular da Mestra Ana Lúcia, o Acorda Povo que acontece no mês de junho.

Figura 12. Trezena de Santo Antônio de 2016.



Fonte: Fotografia do arquivo pessoal da Mestra Ana Lúcia

A figura 12 é Trezena de Santo Antônio organizada em 2016 também pela Mestra Ana Lúcia em junho, essa festa acontece anualmente.

Figuras 13,14 e 15. Coco de roda da Mestra Ana Lúcia em apresentação para a festa da entidade do Candomblé Aroeira no Amaro Branco 15 de Junho de 2019.



Fonte: fotografias 13, 14 e 15 do pesquisador Gustavo Carvalho Rosas em campo em 15 de junho de 2019.

As figuras 13, 14 e 15 são três fotografias retiradas pelo pesquisador que estava no palco em 15 de junho de 2019 na Festa de Aroeira, revelam também um pouco de como o processo formativo acontece, nesse evento estivemos presente, observamos e participamos.

As fotografias 9,12,11,12,13,14 e 15 nos demonstram a diversidade das ações desenvolvidas dentro da cultura popular pela Mestra Ana Lúcia, em todos Ana Lúcia atua diretamente como professora da arte de cada evento. Compreendemos que cada um desses eventos apresentados fornece muitas possibilidades de trabalhos científicos, contudo nos detemos no processo formativo e aprendizagem do coco de roda da Mestra Ana Lúcia.

Em 2008, o então MINC (Ministério da Cultura) contemplou Ana Lúcia com o Título de Mestre da Tradição Oral pela Ação Griô Nacional, essa rede de gestão envolveu 130 projetos pedagógicos de diálogo entre tradição oral e educação formal, entre eles o que Ana participou.

E recentemente em 2020, Ana Lúcia recebeu do Governo do Estado de Pernambuco o Título de Patrimônio Vivo da Cultura Pernambucana, este é concedido aos Mestres da cultura popular pernambucana de notório saber, reconhecidos como Patrimônio Imaterial do Estado. Este Título acontece através de um concurso público apoiado na Lei de Patrimônio Vivo de Pernambuco (Lei de número 12.196, de 2 de maio de 2002, alterada pela Lei de número 15.944, de 14 de dezembro de 2016), garantem uma pensão vitalícia em valores atuais mensais de R\$ 1.843,54 (um mil oitocentos e quarenta e três reais e cinquenta e quatro centavos) para o ano de 2022. Atualmente são apenas 75 pessoas que detêm esse título.

Figura 16. Prêmio Patrimônio Vivo da Cultura Pernambucana 2020



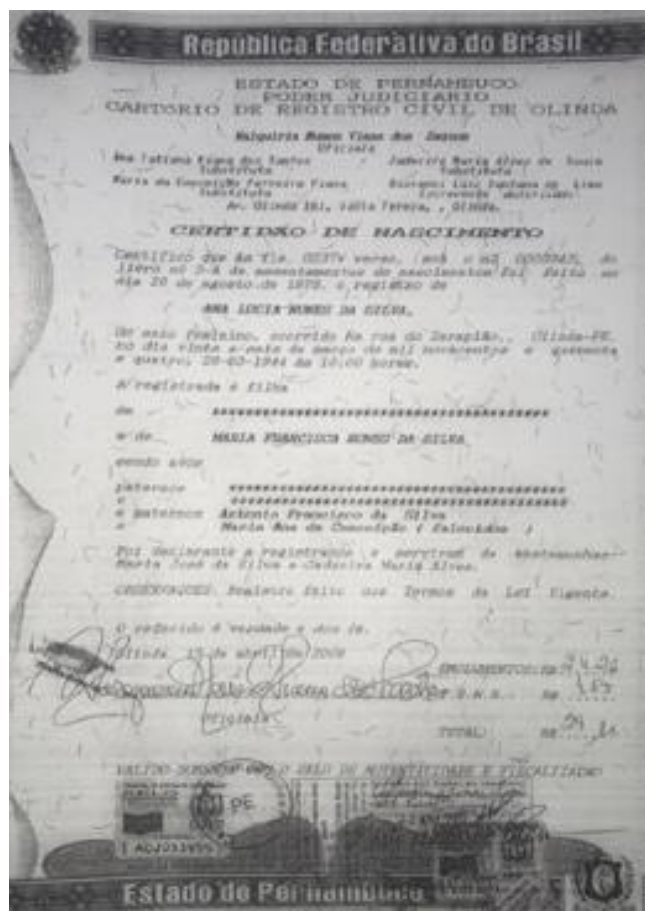
Fonte: Site da Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco em 4 de dezembro de 2020. Foto: Jan Ribeiro/Secult-PE. Disponível em <http://www.cultura.pe.gov.br/canal/patrimonio/governo-de-pernambuco-elege-os-seis-novos-patrimonios-vivos/>

A figura 16 representa o reconhecimento pelo Governo de Pernambuco a dedicação da coqueira Mestre Ana Lúcia à Cultura Pernambucana. Na atualidade só existem 69 títulos de “Patrimônios Vivos” reconhecidos pelo Governo.

#### 1.4 ANA LÚCIA NUNES DA SILVA

Na certidão de nascimento consta que nasceu em 26 de março de 1944 às 10:00 da manhã, filha de Maria Francisca Nunes da Silva, com avós maternos Antônio Francisco da Silva e Maria Ana da Conceição, segundo a própria Ana Lúcia foi criada pela mãe e pelo pai Severino Nunes da Silva. Nasceu em casa, na mesma rua que mora até hoje, rua do Sarapião, número 195, Bairro do Amaro Branco, Olinda. São 78 anos de idade, dos quais 75 anos dedicados a pratica do coco de roda.

Figura 17. Fotografia da certidão de nascimento de Ana Lúcia Nunes da Silva



Fonte: Arquivo pessoal da Mestra Ana Lúcia

A figura 17 é a certidão de nascimento da Mestra, nasceu as 10:00 da manhã no dia 26 de março de 1944, nasceu em casa na rua do Sarapião, número 195, na mesma casa que vive até hoje.

Somos, enquanto seres humanos, resultados da soma, ou talvez multiplicação, entre os nossos fazeres ao longo do filme da vida e o que somos em nossa essência, por isso colocamos a descrição de Ana Lúcia nesse momento do texto, uma vez contextualizado alguns elementos que fazem parte de sua vida como o bairro que esta inserida, bem como a percepção dos

participantes, incluindo a do pesquisador, em relação ao que ela representa na sociedade. Para Geertz (1989, p.155), “o nome de alguém é o que resta para esse alguém quando são retirados todos os outros rótulos culturais que lhe são ligados, muito mais salientes socialmente.”

Segundo a própria mestra, começou a frequentar as rodas de coco aos 3 anos de idade, sempre levada pelos pais Severino Nunes da Silva e Maria Francisca da Silva e por sua vizinha moradora da casa da frente Jovelina Gomes Correia (Dona Jovelina), esta inclusive se tronaria a sua Mestra. Paralelamente ao coco de roda, aos 12 anos participava do “pastoril de Dona Jovelina e o Pastoril de Belém de seu pai”.

Figura 18. Fotografia do *Diário de Pernambuco* do dia 27 de junho de 1998.



Fonte: Arquivo pessoal da Mestra Ana Lúcia. À direita Ana Lúcia e à esquerda Dona Jovelina (Dona Jove).

A figura 18 é do Caderno Viver do Jornal *Diário de Pernambuco* de 27 de junho de 1998, Mostra Dona Jovelina à esquerda e Ana Lúcia à direita da imagem. A matéria refere ambas como patrimônios culturais do coco de roda do bairro do Amaro Banco.

Seu contato com o coco de roda vem desde muito cedo na primeira infância, quando o pai que era “coquista romântico”, cantava para a menina Ana Lúcia os cocos, “gostava tanto dessas canções, que não tocavam no rádio, que pedia para o pai repetir diversas vezes até aprender as letras e melodias.” Aos 12 anos começou a comandar, por desejo de seu pai, o Pastoril Estrela de Belém. Este Pastoril sempre envolveu crianças e adolescentes da comunidade do bairro do Amaro Branco.

O pastoril já passou por mais de cinco gerações. Atualmente há em torno de 26 participantes, os ensaios têm sido durante o ano inteiro, contudo as apresentações normalmente acontecem no segundo semestre de cada ano, tendo o seu auge de exposição no momento em que acontece a Queima da Lapinha. Esse evento religioso, que atualmente também é profano, envolve uma procissão. Teve início no século XIX com a vinda dos jesuítas ao Brasil, está relacionado à manjedoura em que Jesus Nasceu e a visita dos três Reis Magos ao Menino. Construída de folhagens secas e incensos, a lapinha é queimada para representar o fim do ciclo natalino. Neste momento o Pastoril no Nordeste do Brasil, que se assemelha ao Auto do Presépio de Portugal, com os seus dois cordões azul e vermelho faz uma encenação teatral folclórica sobre o nascimento de Jesus. Os principais personagens deste Pastoril Estrela de Belém são “a mestra (lidera o cordão vermelho à esquerda), a contramestra (lidera o cordão azul à direita), o Belo Anjo, a Borboleta, a Diana, o Velho, e as pastoras. Na última década Ana Lúcia Criou outro coco de roda infantil com as crianças e adolescentes do Pastoril, se chama Coco de roda Estrelinha, em que Cintia, sua neta que é portadora de necessidade especial, é uma das coquistas principais.

Figura 19. Fotografia do pastoril Estrela de Belém da Mestra no ano de 2016.



Fonte: Arquivo pessoal da Mestra Ana Lúcia.

A figura 19 é do pastoril da Mestra Ana Lúcia. O percurso desse pastoril Estrela de Belém é do Amaro Branco até a Praça do Carmo em Olinda, algo próximo a um quilômetro de distância, são acompanhadas pelos percussionistas que são os mesmos do coco de roda (Mateus e Orlevan) e de outros que queriam participar como o pandeirista Mamão do Amparo. Ana Lúcia há 66 anos está a frente desse pastoril.

Com o fim do ciclo natalino, Ana Lúcia participa do ciclo carnavalesco, mas, ao mesmo tempo, já inicia a preparação com ensaios para o ciclo junino. Em todos esses movimentos a comunidade do bairro está envolvida, alguns diretamente fazendo parte dos espetáculos, outros nos bastidores como apoio, um exemplo é o filho de Ana Lúcia chamado Ted que participa ativamente desse apoio.



Após o carnaval, o grupo aprofunda os ensaios do coco de roda e preparos para o mês de junho. A partir do dia 1º. de junho a Mestra inicia a Trezena de Santo Antônio, que são orações e pedidos de interseções durante treze dias ao Santo da Igreja Católica Antônio, entre o 13º e o 15º. dia organiza uma procissão que sai do Alto da Sé em direção `a casa dela no bairro do Amaro Branco. Após a trezena acontece a gira do Mestre Aroeira que é a entidade da religião afro-indígena que o babalorixá, filho de Ana Lúcia, Ted incorpora e a “Sambada do Mestre Aroeira” na casa da Mestra, que é a homenagem de Ana ao Mestre Aroeira.

Figura 20. Fotografia do convite da Festa do Mestre Aroeira, Sambada do Mestre 2016.



Fonte: Arquivo pessoal da Mestra Ana Lúcia.

A figura 20 é a foto do convite para a comunidade participar da Festa de Aroeira, Sambada do mestre Aroeira, de 2016.

No dia 23 de junho a Mestra Ana Lúcia homenageia o Santo de Igreja Católica São João através da festa do “Acorda Povo”, a festa também acontece pelas ruas do Sítio Histórico de Olinda e termina na casa da Mestra Ana Lúcia.

Como já descrito neste texto, o MINC concedeu `a Ana Lúcia o título de Mestre Griô da tradição Oral. O Mestre Griô é um termo de raiz afro-brasileira e que significa e que de acordo com o artigo 2º. do Projeto de Lei 1.176/2011(SANTOS, 2011,p.1):

aquele ser humano que se reconhece e é reconhecido pela sua própria comunidade como representante e herdeiro dos saberes e fazeres da cultura de tradição oral, através da oralidade, corporeidade e da vivência, dialoga, aprende, ensina e totna-se a memória viva e afetiva dessa cultura, transmitindo saberes e fazeres de geração em geração , garantindo a ancestralidade e a identidade do seu povo.

A coco da Mestra representa o resultado dos cocos de roda da antiga Mestra Dona Jovelina e de Sr. Severino Nunes, portanto é a memória viva destes cocos. Suas músicas e de seus antecessores são transmitidos ao seu grupo “Raízes do coco” do Amaro Branco, sendo peça fundamental na transmissão e na preservação artística e histórica deste estilo musical próprio. A comunidade do Bairro do Amaro Branco e a sociedade que participa reconhecem como Mestra, bem como a própria Ana Lúcia se reconhece como Mestra.

Para Ana e os membros do grupo o coco da Mestra é de “origem familiar”, “representa a história da família”, normalmente quando se questiona outras possibilidades de participantes ou interações, há sempre a negativa, o que reforça Geertz (1989, p.157):

Os termos de parentesco só aparecem no discurso público em resposta a alguma pergunta, ou para descrever algum acontecimento que tenha ocorrido ou que se espera que ocorra, e a respeito do qual a existência de um laço de parentesco pareça ser um dado relevante da informação.

O fato é que qualquer pessoa que a mestra simpatize, pode participar ativamente do coco da Mestra, esse não necessariamente fazendo parte da família genética dela. A Mestra também não restringe em relação a quantidade de participantes, basta se aproximar e participar.

O coco de roda tem uma dinâmica de incorporar os aprendizes que vêm às apresentações, isso faz com que tanto aconteça um aumento no grupo de conhecedores da cultura como multiplique esse conhecimento, uma renovação que chama a atenção nas festas com mais de mil pessoas, nestas podemos observar de crianças de colo até idosos de idades próximas aos vem anos, uma diversidade grande de idades, gêneros e cores.

Ana é uma mulher sorridente, sempre positiva nas suas colocações, com um metro e cinquenta de altura, 48 quilos de peso, cabelos castanhos claros, olhos castanhos claros, pele cor entre parda e branca, bastante ativa e com uma memória invejável para muitos, capaz de gravar muitas letras de músicas. A única dificuldade biológica é a auditiva, a Mestra usa aparelho auditivo há três décadas. Dança seu coco com a desenvoltura de uma jovem, mesmo com seus 78 anos.

Figura 21. Fotografia da comemoração dos 51 anos do coco da Mestra Ana Lúcia em 1998.



Fonte: Arquivo pessoal da Mestra Ana Lúcia.

A figura 21 mostra a fászie alegre e festiva da mestra no dia a dia do seu coco de roda.

Ana Lúcia participou do filme de Mariana Fortes intitulado “O coco, a Roda, o Pneu e o Farol”, este filme recebeu o primeiro Prêmio Casa Grande & Senzala, também fez parte do documentário de Osman Lins “O Coco que Roda”.

Também trabalhou paralelamente ao coco de roda como lavadeira de roupas, o que garantiu uma aposentadoria quando chegou aos 65 anos de um salário mínimo pelo INSS (instituto Nacional de Seguridade Social).

Em 4 de dezembro de 2020, Ana Lúcia Nunes da Silva recebeu o Título de Patrimônio Vivo da Cultura Pernambucana do Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural do Governo do Estado de Pernambuco, garantindo uma renda mensal a mais de 1600 (mil e seiscentos) reais até a sua morte.

## 2 QUADRO TEÓRICO

Segundo Queiroz (2010, p.115), o etnomusicólogo, ao trabalhar com um determinado tipo (gênero/estilo) de música, vê-se diante da necessidade de compreender de que forma os saberes musicais relacionados ao fenômeno abordado são valorados, selecionados e transmitidos culturalmente.

Nossa pesquisa tem a perspectiva de pluralidade da educação musical em relação ao processo de transmissão de saberes e a todos os outros aspectos envolvidos no fenômeno do coco de roda. Concordamos com Queiroz (2010, p.116-117):

Considerando as vertentes atuais da educação musical, percebe-se que há, por parte de seus pesquisadores, professores e estudiosos em geral, consciência de que a delimitação da área, enquanto campo de conhecimento e atuação profissional, tem que ser plural. Por essa ótica, a educação musical, enquanto área de conhecimento, abrange o estudo de qualquer processo, situação e/ou contexto em que ocorra transmissão de saberes, habilidades, significados e outros aspectos relacionados ao fenômeno musical, tanto no que se refere aos aspetos sonoros quanto no que concerne a dimensões mais abrangentes da música enquanto expressão cultural.

Na perspectiva de compreender os processos, as situações e as estratégias de transmissão do coco de roda da Mestra Ana Lúcia, analisaremos conforme o pesquisador Queiroz (2017, p.168) quando refere que:

os métodos de transmissão de uma cultura musical são fundamentais para a sua constituição e ressignificação social. Por conseguinte, para se entender uma música, sua estruturação, funções e papéis sociais é fundamental a compreensão das situações, processos e estratégias de transmissão dessa música como prática cultural.

A partir dos elementos que compõem a cultura que envolve o coco de roda da Mestra, buscaremos relacionar esses elementos com o processo formativo e de aprendizagem deste coco.

Green (2014, p. xxii-xxiii) identifica as práticas de aprendizado da música popular como sendo de raízes auditivas, também relatando que, através da enculturação, onde primeiramente o aprendiz começa a experimentar um instrumento ou a voz, que estão mais próximos e familiarizados, tentam através de tentativa e erro produzir a cópia do som escutado. De acordo ainda com Green (2014, xxii), a maioria das músicas folclóricas e tradicionais é aprendida informalmente por imersão prolongada em ouvir, assistir e imitar a música e as práticas musicais da comunidade ao redor. As nossas entrevistas tentarão responder à questão em relação ao coco de roda da mestra Ana Lúcia, se podemos tipificá-las como Lucy Green.

A família neste contexto parece ter uma certa influência na construção da aprendizagem, para Aranha (1989, p.61):

a família é o local privilegiado para o desenvolvimento humano. Do ponto de vista biológico, o homem é o mais frágil dos animais e não sobrevive sozinho; psicologicamente, são importantes as relações afetivas para sua saúde mental; socialmente, a presença de adultos confiáveis e o exercício da autoridade asseguram a solidariedade necessária para o convívio democrático. Como instância mediadora entre o indivíduo e a sociedade, a família deveria promover a superação do egocentrismo infantil, tornando o adulto disponível para o convívio social.

Conhecer os laços hereditários, a tradição familiar e as relações dos parentes da Mestra com esse processo formativo e aprendizagem é uma das bases do presente estudo, como consequência aprofundaremos na formação do coletivo familiar e do ser humano coquista em seu crescimento e desenvolvimento pleno.

Para esta análise, procuramos identificar as instâncias tradicionais de educação baseados em Setton (2002, p.68) que considera a família, a escola e a mídia, tentaremos identificar se a família é presente no contexto da construção desse estilo musical pelos membros do coco da Mestra Ana Lúcia.

Nossa abordagem metodológica consistiu também em entrevistas semiestruturadas com cinco membros do coco de roda da Mestra Ana Lúcia, que foram Ana Lúcia (coquista cantora, primeira voz), Ted( apoio ao grupo, bastidores), Totoca ( coro, segunda voz e as vezes primeira), Donda (coro, segunda voz, as vezes primeira e instrumentista do ganzá), Matheus (instrumentista da alfaia, ou da caixa, ou do pandeiro), associadamente fizemos a observação direta de como acontece o aprendizado entre a Mestra e seus aprendizes em ensaios e apresentações como a do Coco de Mestre Aroeira em 15 de Junho de 2019, e por fim, pesquisamos as matérias de jornais sobre Ana Lúcia. Também fui observador participante durante as apresentações e na gravação do CD de 2021.

Outra possibilidade para esta pesquisa é de que atualmente os professores de música cada vez mais têm utilizado os estudos da etnografia da música, ou etnomusicologia, para melhor balizar as suas práticas pedagógicas no mundo contemporâneo. Para Campbell (2003, p. 20):

Separadamente, mas em relação estreita com os professores de educação musical, os professores de composição estavam explorando as dimensões da música mundial para as suas inspirações sonoras, e como eles procuraram combinar instrumentos ocidentais e mundiais, elementos e estruturas, eles também muitas vezes reconheceram o valor de um ou mais colegas que poderiam se juntar nesse processo para dirigir e liderar a campanha para abrir os ouvidos dos alunos para as possibilidades musicais.

Nossa análise poderá servir para os professores de música utilizarem a transmissão e aprendizagem do coco de roda como possibilidades inspirativas dentro do ensino formal.

É claro que no ato de ensinar nas instituições de ensino hoje “é certo que todo educador se questiona, sonha e se encanta com uma pedagogia que aprimore afetivamente, culturalmente e politicamente sua prática pedagógica e que costure o fio de sua história com a do seu povo”. (PACHECO, 2015, p.41)

Nessa ressignificação podemos utilizar o conhecimento do processo de formação e aprendizagem do coco de roda da mestra Ana Lúcia como forma possível de ensino também dentro da formalidade acadêmica. Amorim et al (2021, p.700) refere que:

a educação brasileira precisa ser ressignificada, e junto com ela o processo de formação dos educadores, uma vez que este processo está vincado historicamente aos saberes eurocêntricos, desconsiderando o potencial inerente aos povos das comunidades tradicionais pertencentes à diversidade do nosso país.

O sentido de eurocêntrico aqui é justamente o da formação acadêmica musical baseada nas escolas européias. Compreendemos que esta ressignificação no ensino formal do Brasil deve acontecer necessariamente através da cultura própria de nossa sociedade e que envolve também a do coco de roda. Ter a possibilidade de utilizar de método de ensino advindo da cultura popular pode ser o maior legado de estudos como este.

Kreutz (1979, p.130) nos aponta esse caminho a ser trilhado quando revela que o “objetivo da ação pedagógica” é de “ajudar o ser humano e se conhecer, a se descobrir como humano, a se constituírem sujeito social, cultural e étnico.” Utilizarmos deste conhecimento é permitir um maior conhecimento do ser e de seus pares.

Observaremos no coco de roda, a partir de Berger e Luckmann (2004, p. 202), se o veículo mais importante da conservação da realidade é a conversa.

Nessa percepção de linguagem e construção de conhecimento, descreve Berger e Luckmann (2004, p. 97):

A linguagem objetiva as experiências partilhadas e torna-as acessíveis a todos dentro da comunidade linguística, passando a ser assim a base e o instrumento do acervo coletivo do conhecimento. Ainda mais, a linguagem fornece os meios para a objetivação de novas experiências, permitindo que sejam incorporadas ao estoque já existente de conhecimento, e é o meio mais importante pelo qual as sedimentações objetivadas são transmitidas na tradição da coletividade em questão.

Avaliaremos se o diálogo faz parte da construção de conhecimento em relação ao coco de Ana Lúcia, não só a linguagem verbal mas também a linguagem não verbal. Examinaremos no processo formativo e aprendizagem quais elementos estão presentes.

De acordo com Berger e Luckmann (2004, p. 184):

A socialização primária termina quando o conceito do outro generalizado (e tudo quanto o acompanha) foi estabelecido na consciência do indivíduo. Neste momento é um membro efetivo da sociedade e possui subjetivamente uma personalidade e um mundo. Mas esta interiorização da sociedade, da identidade e da realidade não se faz de uma vez para sempre. A socialização nunca é total nem está jamais acabada.

Dentro desta perspectiva histórica, psicológica e sociológica, compreenderemos como é o processo de socialização da Mestre Ana Lúcia, de seus mestres e discípulos, isto sendo necessário para conhecer a transmissão dessa cultura. Exploraremos como é construída essa identidade relacionada à aprendizagem dos coquistas.

Ainda nessa visão encontramos no pesquisador Souza (2016, p. 254) a assertiva que “o coco assim entendido, enquanto marcador de referências culturais de grupos humanos, promoveria pela sua música uma identificação comum de função socializadora”. Tentar identificar esta função socializadora é pode ser balizador de um estudo etnográfico.

Segundo Sandroni (2000, p. 20) não existe educação espontânea; ela não apenas transmite cultura, a educação é ela mesma um artefato de cultura, e como tal, por definição algo de elaborado, organizado. A partir desse pesquisador aprofundaremos o conhecimento sobre a organização de todo o processo de transmissão da cultura da música do coco de roda da Mestre Ana Lúcia, sendo importante como mecanismo de conhecimento, reconhecimento, registro e difusão deste estilo musical.

Analisaremos dentro de um conceito mais abrangente em relação à aprendizagem e transmissão, como na perspectiva de Queiroz (2010, p. 115) quando refere:

Para a análise de processos, situações e contextos de práticas, assimilação e formação musical, considero mais adequado o uso do termo transmissão, ao invés de ensino e aprendizagem. Tal fato está relacionado com uma perspectiva antropológica do conceito de transmissão, entendendo que ensino e aprendizagem são somente dois entre os múltiplos aspectos que fazem com que um determinado conhecimento seja transmitido culturalmente, de forma mais ou menos sistemática.

Compreendemos que processos formativos é um termo bem mais amplo e mais completo quando estamos nos referindo a construção do conhecimento de uma determinada cultura como a do coco de roda da Mestre Ana Lúcia. Descrever somente como transmissão não nos parece melhor adequado, pois nos arremete ao ato de entregar algo a alguém, quando na verdade há uma troca de conhecimentos entre aprendizes, mestre e o meio que os circundam, bem como normalmente não há somente uma maneira de realizar essa troca, mas sim existem muitas maneiras. Portanto, seguiremos com a pluralidade da perspectiva do termo “processos formativos” nesse texto.

Segundo Bourdieu (1998, p. 42) as famílias transmitem socialmente, entre as gerações, uma herança que constitui dos capitais econômico, escolar, social e, também do capital cultural. Nosso estudo analisará se há esse tipo de capacidade de transmissão secular do coco de roda

pela família da Mestra Ana Lúcia, identificaremos quais elementos estão envolvidos nesses processos formativos.

Saber se o coco de roda da Mestra Ana Lúcia é capaz de atualizar-se, adaptar-se e transformar-se, também fará parte de nossa investigação no campo dos processos formativos e aprendizagem. Breschigliari (2010, p. 135) compreende que:

no movimento da constante atualização, a tradição pode se reinventar incorporando o sentido do novo, numa costura entre as velhas e atuais perspectivas. Essa costura, no entanto, é feita artesanal e lentamente, com fortes fios invisíveis.

O estudo em etnomusicologia também tem como primícias a busca dessa possibilidade de que a tradição se atualize, provocando a reinvenção do fenômeno, garantindo a sua sobrevivência.

A própria UNESCO na convenção de 1972, (1972 Apud IPHAN 2014, p. 85) refere em relação à valoração que “essa noção de autenticidade não é encorajada, tendo em vista que poderia levar ao “congelamento” das manifestações, enquanto sua natureza é essencialmente dinâmica, mutável.” Assim, a dinâmica da cultura deve ser respeitada e compreendida, não alterando o valor cultural desta, pois a sua construção acontece através das experiências temporais e espaciais dos coquistas.

Analisaremos ainda os processos formativos e a aprendizagem também na ótica de Candido (2006, p. 27-79) quando refere que a arte de um ser humano é o resultado de uma complexidade de fatores, muitos elementos constroem essa estética própria, como os fatores socioculturais, ideológicos, sociológicos, intrínsecos e extrínsecos, integrativos e diferenciativos, individuais e coletivos, religiosos, morais, interpretativos, críticos, econômicos e de realização pessoal.

Nosso estudo abrangerá a perspectiva de Souza (2016, p.256) no que faz uma análise de que partindo da experiência do terreno, ele notou que a prática padronizada impediria a manutenção de padrões culturais específicos de cada modo de fazer coco, assim compreende que cada grupo de coco de roda tem seu modo de fazer. Estudamos neste contexto os processos formativos e a aprendizagem especificamente do coco de roda da mestra Ana Lúcia do Amaro Branco de Olinda, o seu “modo de fazer”(Ibid).

Concordamos com Breschigliari (2010, p. 135), quando refere que “a subjetividade é portanto uma condição inerente ao trabalho de pesquisa, que abre-se para o novo ao mesmo tempo em que é devolvido a si mesmo”. Portanto, investigar em etnografia é permeado sempre pela subjetivação inerente ao pesquisador.



Nos últimos anos os estudiosos da antropologia também vêm focando nas pesquisas mais aprofundadas nas relações sociais mediadas pelos bens culturais, para Breschigliari (2010, p. 105):

Antropólogos já vêm há um certo tempo focando menos os traços e itens culturais e mais as relações sociais mediadas por eles, ou seja, como os bens imateriais circulam, participam de trocas, lutas, negociações e, a partir daí, adquirem valor. Assim, um inventário não se limita à inscrição de manifestações culturais pertencentes a uma comunidade.

Nessa perspectiva antropológica, analisar como acontece o processo formativo e a aprendizagem do coco de roda da Mestra Ana Lúcia do ponto de vista das relações sociais talvez seja mais importante do que simplesmente descrever o coco de roda.

Mesmo nos gêneros musicais como o coco de roda que se perpetuam por séculos, encontramos as escolhas e as conduções dos que fazem a arte, mestres e aprendizes, dando um norteamento especial nessa transmissão da cultura, assim descreve Sandroni (2006, p.31):

a continuidade ou descontinuidade desta ou daquela manifestação das culturas populares depende, em última instância, de desejos pessoais, decisões íntimas, da vigência e da força relativa de valores e gostos

Essa constatação da dinâmica da cultura popular nos leva a acreditar que há uma mutabilidade para a preservação do gênero.

Afirma Santos (2011, p.28) que “as experiências do dia a dia na instituição e na sociedade mais ampla nos fazem viver a etnomusicologia como sendo “um estado de espírito” que nos faz acreditar na mudança, no novo, enquanto defendemos tradições.” Compreender e aceitar que faz parte da dinâmica da cultura, e dos estilos musicais de tradição, as mudanças, é papel do pesquisador em etnomusicologia.

Na dimensão de ampliar também as possibilidades do processo de pesquisa etnográfica, procuramos investigar os processos formativos e a aprendizagem do coco de roda a partir da proposta de Sandroni. “A proposta de Sandroni foi estudar estas transformações de forma sistemática, articulando a crítica histórica (e historiográfica), a reflexão antropológica e análise musicológica.” (NAPOLITANO, 2002, p.330). Sandroni “não se restringe às fontes musicais (impressas e gravadas) para desenvolver o seu estudo”. (Ibid, p.331)

Importante destacar no contexto desses processos formativos e da aprendizagem do coco de roda as relações humanas que constroem esse capital cultural em permanente mudança. Segundo Souza (2016, p.28):

tem como primeira característica a tensão entre permanência e mudança, por ser produzida por muitos indivíduos que interagem, constroem e negociam repetidamente as relações que os ligam uns aos outros. A noção do conflito entre as imagens da performance, considera que algumas dessas imagens sofrem ou sofreram mudanças e outras se mantêm como referência para a organização.

O fenômeno cultural dentro de sua organização, como já defendido neste texto dissertativo, está em constante mudança para garantir a perpetuação de geração em geração, todavia esta mudança mantém sempre uma base eixo como referência.

Outra análise que devemos ter como reflexão no processo formativo e na aprendizagem neste trabalho é sobre origens e influências de cada constituinte étnico da nação brasileira, em especial o indígena, nos mostra Souza (2016, p. 268) que:

no Brasil houve elementos estrangeiros, imigrantes, que receberam maiores créditos para a construção da imagem nacional do que os dos indígenas. Diante da necessidade de dar voz ao povo, como forma de negociar conquistas relativas, ainda que irrealis, os conceitos de tradição e de legitimidade cultural da memória popular foram centralizados nos grupos humanos imigrantes de origem negro-africana, aos quais foram dados status simbólicos de elementos basilares de identidade nacional – padrão primeiro de personalidade cultural para toda a expressão imaginada como de procedência brasileira.(p.268)

A importância de se tentar identificar relações da aprendizagem e dos processos formativos desta cultura é de proporcionar um reconhecimento histórico pela sociedade do valor indígena na construção do coco de roda. Aprofundar esse estudo e busca dessas influências em todos os campos folclóricos é uma das atribuições para a etnografia brasileira.

Outra característica a ser aprofundada nos processos formativos e na aprendizagem do coco é a de que a performance dos cantadores de coco vai além do simples entoar os textos musicados, na verdade passa por provocar uma mobilização de comportamentos coletivos. (SOUZA, 2016, p.220)

Pesquisar esse fenômeno e a forma de ser transmitida essa cultura envolve várias perspectivas e dimensionamentos complexos que serão analisados e reflexionados nesta dissertação. A interdisciplinaridade e a correlação das possibilidades em pesquisa nos faz reflexionar no mesmo sentido de Queiroz (p.162, 163):

É nessa direção que oriento o meu pensamento sobre educação musical, entendendo que o termo, na minha forma de conceber, representa um universo de pesquisa e ação educacional no âmbito da música que transcende qualquer limite disciplinar e se insere em um universo abrangente de trocas e interações entre distintos campos de saberes. Por essa razão, busco me libertar de prisões disciplinares, mesmo sabendo que isso não é totalmente possível, para analisar, discutir e refletir sobre dimensões que considero importantes para o pensamento e a prática da educação musical na contemporaneidade.

O fazer na educação musical seja dentro das universidades e escolas, ou nas casas dos participantes de um coco de roda, tem atualmente uma dimensão muito no sentido da diversidade de possibilidades e atitudes, libertarmos desse condicionamento axiológico histórico é o ponto de partida para uma possibilidade de processo formativo musical próprio do Brasil, bem como desperta os olhares para uma nova visão frente a etnografia brasileira e seu uso nos ambientes acadêmicos tradicionais.

A etnomusicologia e a educação musical no formato acadêmico têm andado bem próximas nos últimos anos, para o pesquisador Queiroz (2010, p.117) “questões de importantes estudiosos da educação musical e da etnomusicologia têm retratado as inquietações acerca da natureza da expressão musical e das formas de transmissão dos seus saberes.”

O mesmo autor reflete sobre os direcionamentos sobre o ensino e a aprendizagem de música, em que os estudos como o dos processos formativos e da aprendizagem realizados pelos etnomusicólogos fornecem estratégias de trabalho em contextos de universidades e escolas tradicionais, nessa concepção é que nossa pesquisa dissertativa caminha. Assim descreve Queiroz( Ibid, p.118):

Tais direcionamentos têm não só embasado a realização de pesquisas que visam compreender a singularidade de distintos universos culturais em que ocorrem ensino e aprendizagem de música, como têm, também, possibilitado que educadores musicais e etnomusicólogos de diferentes contextos reflitam e criem estratégias múltiplas para os seus trabalhos em contextos “formais”. Estratégias que têm permitido a configuração de práticas educativas e musicais inter-relacionadas tanto a aspectos característicos de diversificadas culturas musicais quanto à dinâmica da transmissão dos seus saberes musicais.

Fortalecer as pontes através das inter-relações da educação musical, das universidades e escolas tradicionais, e o saber formativo popular cultural, como o fenômeno de coco de roda da Mestra Ana Lúcia, é uma das vertentes educacionais desse nosso estudo. Dialogar entre o contexto acadêmico tradicional ocidental e contexto de ensino da cultura popular é provocar uma maior difusão dos conhecimentos regionalizados presentes na cultura estudada para um maior número de pessoas do globo terrestre.

### 3 METODOLOGIA

Considerando que o objeto de estudo é a transmissão e aprendizagem do fenômeno da música coco de roda da Mestre Ana Lúcia do Bairro do Amaro Branco, sendo este algo de caráter subjetivo, em que desejamos descrever as suas características, o procedimento metodológico para a realização desta pesquisa está fundamentado na pesquisa etnográfica onde utilizamos o campo com coleta de dados através da observação da vida cotidiana dos membros do grupo, em especial de Ana Lúcia, dos ensaios, das apresentações e de todo os processos do fenômeno musical.

No início de nossa pesquisa interagimos como sempre fazíamos para estabelecer ao máximo o processo de confiança entre pesquisador e grupo social pesquisado, conversando sobre vários assuntos que não estavam relacionadas aos objetivos do estudo, concordamos com Hammersley & Atkinson (1983, p.70) quando afirma que:

O valor da sociabilidade pura não deve ser subestimado como meio de construir confiança. De fato, o pesquisador deve muitas vezes tentar encontrar maneiras pelas quais as relações sociais “normais” possam ser estabelecidas. Isso requer encontrar um terreno neutro com os participantes onde a conversa fiada mundana possa ocorrer. Pode ser muito ameaçador para os anfitriões se alguém os bombardear constantemente sobre assuntos relacionados diretamente aos interesses de pesquisa. Especialmente nos primeiros dias das negociações de campo, pode ser vantajoso encontrar tópicos de conversa mais “comuns”, com o objetivo de estabelecer a identidade de uma pessoa “normal”, “regular”, “decente”.

Realizamos nossa pesquisa etnográfica descrevendo os modos de vivência dos membros do coco de roda da Mestre Ana Lúcia como unidade social, buscamos o máximo de registros, bem como a observação-participante nossa procurou conhecer a essência do conceito e estrutura do fenômeno, reforçando a perspectiva de Shultz (1979, p.34):

O objetivo da etnografia é descrever os modos de viver de um grupo social, um grupo em que há o reconhecimento em grupo dos indivíduos que vivem e trabalham juntos como uma unidade social. Ao tornar-se participante do grupo social, o etnógrafo tenta registrar e descrever os comportamentos e valores tangíveis e explícitos, manifestos e implícitos da cultura. Os etnógrafos procuram conhecer a estrutura conceitual dos membros da sociedade e organizar o material a partir de limites compreendidos por aqueles que estão sendo observados ao invés de utilizar um sistema predeterminado de categorias estabelecido antes da observação-participante.

No desenvolvimento de nossa técnica etnográfica procuramos utilizar de todas as possibilidades de informação, desde a observação, passando pela participação, pelo estudo da árvore genealógica familiar de Ana Lúcia, levantamento de textos acadêmicos e não acadêmicos, pela identificação das percepções dos coquistas, gravação de apresentações e de

estúdio, chegando a usar também um questionário semi-estruturado, está prática também foi defendida por Shultz (1979, p.34):

A gama de técnicas que o etnógrafo usa inclui mapeamento; traçar parentesco e outros padrões de interação; entrevistar; coletar histórias de vida; estudar documentos escritos relevantes para a história do grupo; e gravar folclore de tipos narrativos, canções, mitos, charadas, rimas e provérbios. Se para dados, dados de pesquisa, questionários e métodos experimentais desempenham um papel muito menos significativo do que a observação participante. A descrição do etnógrafo tratará, idealmente, da totalidade da existência de determinado grupo social em seu cenário natural. Experimentos de laboratório, ou quaisquer comportamentos não contextualizados, tendem, na visão do etnógrafo, a não produzir conclusões substantivas generalizáveis a esses mesmos participantes em seu ambiente natural. Além disso, as hipóteses a priori realizadas com o observador em um grupo são acreditadas pelo etnógrafo, armazenam e refletem mais a estrutura conceitual do investigador do que a daqueles que estão sendo observados.

Portanto, o observador participante é em nossa concepção a melhor forma de se fazer o estudo etnográfico como o do processo formativo do coco de roda da Mestre Ana Lúcia.

Nas pesquisas etnográficas, os pesquisadores interpretam o fluxo do discurso social (GEERTZ, 1989, p.15). Compreender e analisar o discurso dos praticantes do grupo da Mestre Ana Lúcia sobre o fazer do processo formativo e da aprendizagem esteve presente em nossa pesquisa de campo. Complementa na distinção em relação a outras ciências, Geertz (Ibd, p. 18):

No estudo da cultura, os significantes não são sintomas ou conjuntos de sintomas, mas atos simbólicos ou conjuntos de atos simbólicos e o objetivo não é a terapia, mas a análise do discurso social. Mas a maneira pela qual a teoria é usada — investigar a importância não-aparente das coisas — é a mesma.

A partir da cultura se estuda o discurso social sobre o fenômeno, diferente de outras ciências como a medicina e a psicologia em que estudamos como objetivo final uma terapia, temos na etnografia o estudo dos atos simbólicos do fenômeno.

Segundo Geertz (Ibid, p.59), “não estamos preocupados em resolver problemas, mas em esclarecer sentimentos. Entretanto, a existência de recursos culturais, de um sistema adequado de símbolos públicos, é tão essencial para essa espécie de processo como o é para o raciocínio orientador.” Logo, a identificação desses símbolos públicos serviu para o pesquisador nesta dissertação esclarecer os sentimentos envolvidos no processo formativo e na aprendizagem do coco de roda.

“Etnografia é a escrita do visível. A descrição etnográfica depende das qualidades de observação, de sensibilidade ao outro, do conhecimento sobre o contexto estudado, da inteligência e da imaginação científica do etnógrafo.” (MATTOS, 2011, p.56). Pesquisar um fenômeno como o coco de roda da Mestre Ana Lúcia no campo etnográfico é através da observação, utilizando da sensibilidade do pesquisador e dos participantes, articulando os

conhecimentos sobre o tema, chegar às verdades possíveis dos processos formativos e da aprendizagem deste fenômeno cultural.

Compreendendo que os estudos etnomusicológicos precisam estar abertos para a construção de algo próprio do Brasil, acreditamos que a possibilidade de interligar várias possibilidades na etnomusicologia é uma opção para etnomusicologia brasileira, assim também defende Lühning (1995, p. 109):

Acho que temos que nos despedir de uma visão limitada demais do campo de trabalho da etnomusicologia no Brasil. Precisamos criar uma consciência de que poderia ou deveria ser uma etnomusicologia brasileira – reforço: uma etnomusicologia brasileira e não uma etnomusicologia no Brasil. Esta deveria pesquisar todas as manifestações da música brasileira tão rica, especialmente nas áreas negligenciadas até agora que seriam a música urbana, a música popular, músicas de minorias nas cidades, estilos que ficam entre a transmissão oral e escrita, estudos que incluem questões de gosto musical entre crianças, adolescentes, etc., pensando sempre na aplicação dos conhecimentos obtidos através das pesquisas.

A partir dessa percepção, trazendo questionamentos metodológicos e de limites de seu campo de ação, em nossa pesquisa também aplicamos um questionário semiestruturado próprio com um roteiro de tópicos de perguntas sobre variados temas desde identificação e relação com a Mestre Ana Lúcia até uma abordagem ampla de o que seria o coco para o entrevistado, inclusive repetimos tópicos de maneira proposital para aferir mais fidedignamente o conteúdo mais próximo da realidade, sem interferências ou vieses possíveis.

Muitas perspectivas e derivações podem ser identificados nas pesquisas etnográficas como a de nosso texto, uma das importâncias nesse caso é a do uso acadêmico deste estudo, segundo Shultz (1979, p. 11) “o único tipo de resultado de pesquisa que pode ser útil, é aquele implementável na formulação de políticas ou no desenvolvimento de currículos, é aquele ensinado no formato e na linguagem da pesquisa educacional.”

Shultz (Ibid, p.13) relata que os etnógrafos defendem que a etnografia é a melhor promessa de abordagem democrática no campo da pesquisa, pois mantém a propriedade dos achados da pesquisa nas mãos daqueles mais diretamente envolvidos no trabalho de tornar a escola efetiva. Concordamos com o pesquisador tendo em vista que a etnografia nos leva à uma liberdade de práticas em pesquisa dentro do fenômeno estudado, assim conseguimos melhor descrever do que em outras vertentes metodológicas.

Na procura da realidade do processo formativo deparamos com as experiências humanas de cada ser do grupo da Mestre Ana Lúcia, constroem assim a realidade capital de experiência humana, segundo Geertz (1989, p. 87):

O mundo cotidiano de objetos de senso comum e de atos práticos, como diz Schutz, é que constitui a realidade capital da experiência humana — capital no sentido de ser este o mundo no qual estamos solidamente enraizados, cuja inerente realidade pouco podemos questionar (por mais que possamos questionar certas porções dela) e de cujas pressões e exigências raramente podemos escapar.

Difícilmente questionamos esse capital pois são dimensionados dentro da percepção do vivente, logo de uma subjetividade máxima, em que temos que conviver e muitas vezes somos também influenciados.

Na contramão destas percepções estão as informações que chegam durante a pesquisa etnográfica distorcidas ou induzidas pelos pesquisados, tomamos o cuidado para evitar falsos argumentos ou informações, descreve Hammersley & Atkinson (1983, p.70) que nem “todas as expectativas daqueles no campo sejam legítimas ou devam ser honradas. Às vezes, o etnógrafo terá que recusar pedidos e conviver com as consequências. De fato, deve-se tomar cuidado para não oferecer demais, em detrimento da pesquisa.”

No anseio de fazer registro de legitimidade, autenticidade e historicidade os membros do grupo social estudado podem levar o pesquisador para um caminho distante da realidade, assim refere Hammersley & Atkinson (1983, p.72) “um problema que o etnógrafo frequentemente enfrenta no decorrer do trabalho de campo é decidir o quanto a auto-revelação é apropriada ou frutífera. É difícil esperar “honestidade” e “franqueza” por parte dos participantes e informantes”. Sempre há um permeio emocional que é a defesa do ser legítimo, autêntico e histórico.

Somos orientados em relação aos trabalhos de educação musical em etnomusicologia pela narrativa de Queiroz (2019, p.3):

O trabalho é fundamentado em perspectivas epistemológicas da educação musical, da etnomusicologia e de áreas afins, e tem como base metodológica uma ampla etnografia que, a partir da conjunção de instrumentos investigativos diversos – observação participante, entrevistas, gravações de áudio, vídeos e fotografias – possibilitou uma intensa interação com o contexto musical da Embolada, seus praticantes e sua audiência

Construir assim nosso presente trabalho é fazer todas essas investigações como observador não participante e participante, entrevistas, gravações de áudio, vídeos e fotografias, para extrair, descrever e registrar o máximo fidedigno possível dos processos formativos e da aprendizagem do coco de roda da Mestra Ana Lúcia.

Ainda o autor Queiroz defende que a pesquisa etnográfica é “um conceito e uma consciência de produção de conhecimento a partir da imersão, compreensão, interpretação e

entendimento de faces de uma cultura.” (Ibid, p.6). Fazer esse “mergulho” na cultura do coco de roda foi nosso objetivo na pesquisa de campo do coco de roda da Mestra Ana Lúcia.

Segundo Mattos (2011, p.62), “é importante lembrar que o interesse da etnografia reside no estudo das variações de determinado caso e das relações entre estas variações e as variações próprias do contexto maior em que este caso está inserido.” Portanto, estudar as possibilidades de variações dentro dos processos formativos e da aprendizagem no contexto do coco de roda da mestra Ana Lúcia, bem como o coco de roda de maneira mais abrangente foi o nosso norte na pesquisa.

Diante das possibilidades interpretativas de cada fenômeno que pode ser pesquisado na etnografia, bem como a perspectiva transcultural e holística deste, além das potencialidades de uso na educação formal, temos a mesma percepção do pesquisador Ericson (1984, p.65-66):

Acho que a etnografia, por causa de seu holismo e por causa de sua perspectiva transcultural, fornece um processo de investigação pelo qual podemos fazer perguntas abertas que resultarão em novos insights sobre a escolarização na sociedade americana. Muitos desses insights podem ser úteis para planejadores de políticas e grupos comunitários. Mas não como a “Verdade de Deus” que eles podem querer ontem. Nenhum de nossos insights pode ser classificado como “conhecimento positivo”, nem deveria ser. Ao apresentar nossas conclusões como possíveis e não como certas, acho que podemos alcançar credibilidade sem mistificação. Para pessoas de ação, nossa pesquisa etnográfica pode ser útil ao fornecer novos pontos de observação para reflexão.

Conhecer e reconhecer os valores simbólicos e os significados locais do bairro e da família de Ana Lúcia, onde acontece o fenômeno, faz parte da pesquisa etnográfica, concordamos assim com Mattos (2011, p.58):

A etnografia está interessada no significado local para estas pessoas em particular. Existe este interesse geral em comparação com todos os outros modos de ser e fazer que nós conhecemos como humanos, mas existe também o interesse no estudo de caso local, de ser bem específico sobre o significado da organização de um grupo particular de pessoas.

O etnógrafo descreve o fenômeno, este deixa de ser somente algo perceptivo passando a ser consultável sob à sua ótica descrita. Revela Geertz (1989, p.14) que “O etnógrafo “inscreve” o discurso social: *ele o anota*. Ao fazê-lo, ele o transforma de acontecimento passado, que existe apenas em seu próprio momento de ocorrência, em um relato, que existe em sua inscrição e que pode ser consultado novamente.”

Associadamente ao observar, sem intervir todo o processo da transmissão e aprendizado do coco de roda no local em que acontece, e aos questionários semi-estruturados já descritos, fizemos uma revisão bibliográfica em jornal, livros, revistas, blogs, sites, redes sociais da internet, dissertações e teses acadêmicas.



Dentro deste contexto, concordamos com Silva & Menezes (2005, p. 20), quando afirma que:

A pesquisa qualitativa considera que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzida em números. A interpretação dos fenômenos e atribuição de significados são básicos no processo qualitativo. Não requer o uso de métodos e técnicas estatísticas. O ambiente natural é a fonte direta para a coleta de dados e o pesquisador é o instrumento-chave. O processo e seu significado são os focos principais de abordagem”.

Partindo dessa relação entre mundo real e sujeito no coco de roda, defendemos uma forma de fazer pesquisa etnográfica brasileira própria, construímos nosso estudo em duas etapas: a primeira foi a pesquisa de campo no dia a dia do grupo e suas interrelações. Acompanhamos e observamos como espectador e como participante da produção presencialmente do Coco da Mestra Ana Lúcia em apresentações de carnaval, acorda povo, Mestre Aroeira e de Natal do ano de 2019, bem como de carnaval e acorda povo de 2020. Além de vários ensaios nestes dois anos. Assistimos também a Live da entrevista com Ana Lúcia de junho de 2020 da Associação Respeita Januário.

Conviver com o grupo quase que diariamente durante o tempo de quase três anos de estudo foi fundamental, para Hammersley & Atkinson (1983, p.1) no século XXI essa forma de “etnografia passa a se referir a uma integração tanto da investigação empírica em primeira mão quanto da interpretação teórica e comparativa da organização social e da cultura, em que “o trabalho de campo geralmente exigia viver com um grupo de pessoas por longos períodos, muitas vezes ao longo de um ano ou mais, a fim de documentar e interpretar seu modo de vida distinto e as crenças e valores inerentes a ele.”

Encontrar os valores do grupo da Mestra Ana Lúcia no processo formativo e na aprendizagem deste coco de roda, da mesma maneira que identificar os elementos desse processo foi uma tarefa que envolveu habilidade, paciência e diálogos constantes.

Vivenciamos e participamos da gravação de um CD com dez músicas junto com o grupo. Acompanhamos as entrevistas que a Mestra Ana Lúcia concedeu aos meios de comunicação após ter ganhado o prêmio Patrimônio Vivo da Cultura Pernambucana em 4 de dezembro de 2020. Em alguns trechos dessas apresentações gravamos as imagens com os sons.

Paralelamente realizamos a revisão bibliográfica de todas as teses, dissertações e documentos, incluindo artigos e fotos de jornais e da internet, referentes ao coco de roda da Mestre Ana Lúcia do bairro do Amaro Branco de Olinda.

Também foram feitas as entrevistas semiestruturadas com os entes envolvidos diretamente com esse gênero musical, nossa finalidade nesse momento foi de extrair todas as

informações em relação aos processos formativos e à aprendizagem do coco de roda da mestra Ana Lúcia do Amaro Branco, que porventura não estivessem registradas oficialmente por escrito, mas que estivessem na tradição oral dessa família, nesta parte utilizamos o roteiro de 51 tópicos, em que a maioria eram perguntas.

Shultz (1979, p.44) refere que “na sua essência, a etnografia é a tapeçaria de fundo, atarefadamente detalhada, semi-caótica; porém, ao aproximar-se, revela padrões e com escrutínio repetido, pode revelar outros padrões.” Nossa busca dentro do processo formativo e de aprendizagem do coco de roda da Mestra é multidirecional e com bastante diversidade, onde a etnografia é nosso pano de fundo, que invariavelmente dentro da pesquisa de campo utilizamos todas as possibilidades para melhor registro do fenômeno. Neste contexto identificamos padrões que serão detalhados ao longo do texto.

A segunda etapa foi a análise e correlação entre todos os materiais levantados em relação aos processos formativos e à aprendizagem do coco de roda da Mestra Ana Lúcia do Bairro do Amaro Branco. Nesta fase analisamos e correlacionamos o que observamos neste grupo musical nos ensaios, apresentações e durante a gravação do CD, aos materiais de sites e jornais sobre este coco, e à forma descrita deste processo nas entrevistas dos membros do grupo com todos os materiais acadêmicos encontrados relativos ao fenômeno estudado.

Essa diversidade de formas de fazer a pesquisa etnográfica é que nos leva a abordar o tema em uma dimensão bem ampla, concordamos com Hammersley & Atkinson (1983, p.3):

Em termos de coleta de dados, a etnografia geralmente envolve a participação do pesquisador, aberta ou veladamente, na vida diária das pessoas por um longo período de tempo, assistindo o que acontece, ouvindo o que é dito e/ou fazendo perguntas de forma informal e entrevistas formais, coletando documentos e artefatos – na verdade, reunindo qualquer os dados estão disponíveis para lançar luz sobre as questões que são o foco emergente da investigação. De um modo geral, os etnógrafos recorrem a uma série de fontes de dados.

Segundo Segovia Herrera (1988, p. 37), o método etnográfico tem como objetivo “conhecer uma realidade através de uma perspectiva cultural.” Assim, pretendemos interpretar o fenômeno dos processos formativos e o aprendizado do coco de roda da mestra Ana Lucia a partir de toda nossa observação de mais dois anos da pesquisa e de nossos 44 anos de vivência de contato com o fenômeno musical.

O estudo etnográfico envolve alguns anos de pesquisa, por isso nossa observação intensa por imersão aconteceu durante esses quase três anos. Sobre o estudo etnográfico, Mattos (2011, p.52) nos descreve que:

envolvem longos períodos de observação, um a dois anos, preferencialmente. Este período se faz necessário para que o pesquisador possa entender e validar o significado das ações dos participantes, de forma que este seja o mais representativo possível do

significado que as próprias pessoas pesquisadas dariam a mesma ação, evento ou situação interpretada.

Também contribuíram nesta análise todos os materiais que foram levantados: a observação, os questionários, os livros, as teses, as dissertações, os artigos científicos, as matérias de jornais e de internet, além de sons, fotos e filmes.

Problemas como delimitação do campo de estudo, regionalização de termos, acesso às informações e custos do processo de pesquisa são uma realidade no dia a dia do etnógrafo, como havia me preparado para este trabalho de campo, pude interagir e estar tranquilo quanto a pesquisa de campo.

Devemos como etnógrafos nos afastar dos vieses da pesquisa etnográfica, assim a aceitação pelo grupo é fundamental neste tipo de estudo, construir o diálogo e aceitação do grupo da Mestra Ana Lúcia foi fundamental para conhecer o processo formativo e de aprendizagem do fenômeno. Descreve Hammersley & Atkinson (1983, p.68):

Na observação participante aberta, então, onde um papel de pesquisa explícito deve ser construído, as formas de se vestir podem “transmitir” a mensagem de que o etnógrafo procura manter a posição de um membro marginal aceitável, talvez em relação a vários públicos. Eles podem declarar afinidade entre pesquisador e anfitriões, e/ou podem distanciar o etnógrafo de identidades constrangedoras.

“Grande parte da recente teorização científica social voltou-se para uma tentativa de distinguir e especificar dois conceitos analíticos principais: cultura e estrutura social.” (GEERTZ, 1989, p.149). Para aprofundar no processo formativo do coco de roda temos que invariavelmente passar pela cultura da família em que o coco sobrevive, assim como identificar o outro lado da mesma moeda, que é a própria formação social, política, religiosa e econômica dos coquistas.

Na busca por identificar o processo formativo e a aprendizagem do coco de roda estudado, tentaremos identificar os mais importantes padrões culturais presentes no grupo do coco de roda da Mestra Ana Lúcia, mesmo assim sabemos que a dimensão encontrada é sempre inferior a todas as influências existentes, sendo improvável em qualquer estudo etnográfico encontrar a totalidade dessas influências. Segundo Geertz (1989, p.151):

Em qualquer sociedade particular, o número de padrões culturais geralmente aceitos e frequentemente usados é extremamente grande, o que torna o trabalho analítico de selecionar apenas os padrões mais importantes e reconstituir quaisquer relações que possam ter uns com os outros uma tarefa vertiginosa.

Descreveremos a forma e os detalhes específicos dos processos formativos e da aprendizagem do canto, da dança, composição de letras e da performance instrumental deste fenômeno musical.

Quando observamos sempre partimos de uma perspectiva própria, sempre temos nossos conceitos muitas vezes formados, assim o pesquisador na etnografia tem que estar atento para não provocar equívocos interpretativos, ou caricaturas desnecessárias, que não condizem com a realidade do fenômeno. Partiremos da reflexão sobre as questões de teste”, que devem ser feitas a toda etnografia, propostas por Ericson (1984, p.58-59):

Da mesma forma, o etnógrafo, ao relatar seletivamente detalhes da vida cotidiana em sua descrição de uma sociedade – omitindo muita coisa e distorcendo sua descrição desses detalhes que ele deixa – produz não apenas uma caricatura (o que é inevitável, pois ele não pode apresentar todos os detalhes), mas uma caricatura que é desenhada de um ponto de vista particular e que comunica esse ponto de vista implacavelmente. Assim, as seguintes “questões de teste” devem ser feitas à minha etnografia e a toda etnografia: Como você chegou ao seu ponto de vista geral? O que você deixou de fora e o que você deixou? Qual foi a sua justificativa para a seleção? Do universo de comportamento disponível para você, quanto você monitorou? Por que você monitorou o comportamento em algumas situações e não em outros? Que fundamentos você tem para determinar o significado do ponto de vista dos atores?

Essas questões tornam os vieses menos prováveis, dirimir essas interferências é uma necessidade a ser buscada pelo pesquisador em etnografia.

Para Lévi-Strauss (1988, p. 52), “mesmo querendo-se humano, o etnógrafo procura conhecer e julgar o homem de um ponto de vista suficientemente elevado e afastado para abstraí-lo das contingências particulares a tal sociedade ou tal civilização.” Então, ao estudarmos o fenômeno, mesmo diante da observação-participante, tentaremos afastarmos deste para depuramos as contingências particulares do grupo musical.

“A etnografia é uma das raras vocações autênticas. Podemos descobri-la dentro de nós, mesmo que jamais no-la tenham ensinado.” (LÉVI-STRAUSS, 1988, p.53). Pesquisar desta forma esse fenômeno foi uma experiência imensurável, foram várias perspectivas de estudo sobre o mesmo tema que convivi e participei, abrindo possibilidades cognitivas jamais reflexionadas antes. Corroborar com a narrativa o pensador Lévi-Strauss (1988, p.57):

propondo-me a estudar o homem, ela(a etnografia) nos liberta da dúvida porque nele considera essas diferenças e essas modificações que têm um sentido para todos os homens, excluídos os que, próprios duma única civilização, se dissolveriam se escolhêssemos permanecer de fora. Enfim, ela tranquiliza esse apetite inquieto e destruidor de que falei, garantindo `a minha reflexão uma matéria praticamente inesgotável, fornecida pela diversidade dos costumes, dos hábitos e das instituições. Ela reconcilia o meu caráter e a minha vida.

Esta reflexão é própria e transcende a matéria pura, realizar etnografia tem a ver com reflexionarmos sobre a essência de cada comunidade ou sobre o fenômeno do microcosmo pesquisado dessa comunidade, no nosso caso do coco de roda.

O presente estudo busca conhecer o fenômeno e avaliar a possibilidade de ser utilizado no ensino acadêmico das escolas e universidades tradicionais, bem claro que o estudo

etnográfico não busca trazer para a educação respostas, mas sim escutar, aprender uma postura educacional que, baseada no respeito aos informantes, leva à explicação das questões importantes e não respondidas pelo processo ensino-aprendizagem tradicional ocidental. Os educadores e as escolas abriram a porta para a etnografia, essa também é uma função da pesquisa sólida etnográfica. (SHULTZ; FLORIO; ERICKSON, 1979, p.5)

Concordamos com Queiroz (2010, p.124) quando refere que “não é possível fazer generalizações em relação aos processos, situações e estratégias diversas de transmissão musical utilizadas em cada manifestação.” Portanto, a nossa pesquisa procurou encontrar o processo formativo e a aprendizagem do coco de roda da Mestre Ana Lúcia do bairro do Amaro Branco de Olinda, a princípio não podemos generalizar essa forma de educação musical para outras culturas, contudo outros pesquisadores podem encontrar em outras formas de cultura popular essa maneira de aprendizagem.

Nosso anseio nessa pesquisa é observar, interpretar e discutir através da análise do processo formativo e da aprendizagem do coco de roda da Mestre Ana Lúcia, registrar academicamente e proporcionar a comunidade científica a possibilidade de se utilizar desta forma de ensino nos centros acadêmicos, bem como preservar e difundir a cultura do coco de roda.

#### 4 O CAMPO – COCO DE RODA *IN SITU*

Descrevemos no início desta dissertação que desde o ventre de nossa mãe estamos em contato com o coco de roda da Mestra Ana Lúcia, nossa amizade se estreitou há vinte anos. E há dois anos que estamos imergidos no mundo do coco de roda da Mestra.

“Na etnografia a análise dos dados não é uma etapa distinta da pesquisa.” (HAMMERSLEY & ATKINSOM, 1983, p.158). Pesquisar o fenômeno em etnografia também é analisar simultaneamente o processo estudado, assim conforme descrevermos o trabalho de campo, também no mesmo momento neste texto faremos a análise do processo formativo e da aprendizagem do coco de roda da mestra Ana Lúcia do bairro do Amaro Branco.

Segundo Hammersley & Atkingsom (1983, p.69), “a construção de uma identidade de trabalho pode ser facilitada em algumas circunstâncias se o etnógrafo puder explorar habilidades ou conhecimentos relevantes que já possui.” No meu caso específico, o fato de já conviver há décadas me ajudou a trabalhar melhor a identidade por conta desses conhecimentos pregressos.

O trabalho de campo envolveu a transmissão do coco de roda da Mestra Ana Lúcia *in situ*, envolvendo o local onde acontece, os atores envolvidos no processo formativo e na aprendizagem, bem como as formas desse ensino. Pesquisamos na perspectiva de conhecer e reconhecer como os participantes do coco de roda agem no fenômeno educacional que estamos estudando. Mattos (2011, p.64) refere que no campo etnográfico “ao escrevermos uma narrativa, temos que colocar os atores como eles se apresentam sob a perspectiva deles.”

O coco de roda da Mestra acontece em vários locais como as casas da família da Mestra, os terreiros que contratam o grupo, os palcos e as ruas de Olinda, as apresentações em outros municípios, apresentações para políticos e para as rádios e emissoras de televisão.

A casa da Mestra está situada no bairro do Amaro Branco de Olinda na periferia da Região Metropolitana do Grande Recife, dentro do sítio histórico de Olinda. O bairro, já descrito no início da dissertação, nasceu como colônia de pescadores. Apesar disso, a realidade social do Amaro Branco como todo bairro de periferia de uma grande capital brasileira tem alta densidade demográfica, pequenas aglomerações urbanas desordenadas, favelização, as drogas ilícitas como o crack e a maconha estão bem presentes, quando se anda pelas ruas e calçadas sempre nos deparamos com cenas de consumo de tais drogas em qualquer hora do dia. Há também muitos assaltos e roubos no bairro, sendo a violência uma realidade constante da região.

O nosso campo de pesquisa tem essa realidade brasileira. No entanto o coco teria surgido em outro local, segundo a Mestra e os membros do Grupo a partir dos antepassados,

provavelmente dos avôs de Ana Lúcia na cidade de Nazaré da Mata, Zona da Mata do Estado de Pernambuco.

Diante desta informação, fomos até a cidade de Nazaré da Mata, nesta cidade não encontramos nenhum antepassado de Ana Lúcia ou algum coco com as características e vínculos com o Amaro Branco. Conhecemos o Sr Severino Chagas que é o maior historiador de cultura popular de Nazaré, nos ajudou a procurar por algo semelhante ou com possibilidade de vínculo com Severino Nunes, contudo nos locais onde há os cocos de roda, ou onde já existiu algum não havia qualquer possibilidade de vínculo com Severino Nunes ou o bairro do Amaro Branco. Uma possibilidade para isso segundo o historiador Sr Severino é que antigamente não havia essa delimitação de território, então municípios como Buenos Aires, Carpina, Lagoa do Carro, Upatiniga, Itaquitanga, Vicência, Araçoiaba, Paudalho, Tracunhaém, Lagoa do Itaenga, Feira Nova e Limoeiro poderiam ser confundidos com o território de Nazaré da Mata. Contudo a informação da Mestra e de suas filhas que recebeu de seu genitor Severino Nunes não conseguimos comprovar nas incursões que fizemos à Nazaré da Mata e outras cidades. Pesquisamos as origens também na FUNDARPE, Fundação Joaquim Nabuco e Biblioteca Pública de Olinda, sempre as referências são a partir do próprio bairro do Amaro Branco.

“A injunção central da teorização fundamentada é que deve haver interação constante entre dados e idéias ao longo do processo de pesquisa. As ideias emergem da experiência de cada um no campo e de suas reflexões analíticas preliminares sobre os dados” (HAMMERSLEY & ATKINSOM, 1983, p.159). Assim, buscamos a origem deste coco de roda na informação de Ana Lúcia sobre Nazaré da Mata, isto nos levou a questionar se não haveria outros cocos por aí que teriam se desenvolvidos a partir de um coco de roda inicial comum, infelizmente esta idéia não se confirmou. Contudo, ainda permaneceu a ausência de informações iniciais primárias deste coco de roda, algo bem comum nas tradições folclóricas no Brasil e no mundo.

Analisamos como acontece a passagem do conhecimento de geração em geração, identificando se os participantes desse estilo de música popular utilizam algum modo formal de transmissão dentro do contexto ocidental.

De acordo com Green (2014, xxii), a maioria das músicas folclóricas e tradicionais é aprendida informalmente por imersão prolongada em ouvir, assistir e imitar a música e as práticas musicais da comunidade ao redor. Nossa pesquisa dentro desta perspectiva visa conhecer a fundo sobre o modo de transmissão e como se dá o aprendizado da música do coco de Ana Lúcia, se podemos categorizá-la desta maneira acima descrita.

#### 4.1 A ÁRVORE GENEALÓGICA DO COCO DE ANA LÚCIA

O coco de roda da Mestre Ana Lúcia segundo nossa observação está no mínimo na sexta geração, teria sido passada pela Avó Maria Francisca ao pai Severino Nunes, depois à Ana Lúcia, que por sua vez já passou para Donda e Totoca(filhas), à Neta Cintia e ao bisneto Matheus, algo em torno de “200 anos” de história.

Figura 22. Fotografia da filha coquista Totoca



Fonte: Fotografia do pesquisador de Totoca (Marluciana Bernardo). Ano 2018.Festa de Aroeira.

Figura 23. Fotografia do Neto percussionista Mateus, filho de Totoca,



Fonte: Fotografia do pesquisador em 2021.

As figuras 22 e 23 são da coquistas Totoca e de Mateus, respectivamente filha e bisneto de Ana Lúcia. Os dois moram numa casa no construída no quintal do terreno da casa da Mestra Ana Lúcia.



No contexto do aprendizado da música deste coco de roda identificamos o *habitus* da Mestra Ana Lúcia, o *habitus* conforme Bourdieu ( 1983, p.65 ) já explicado em nosso texto anteriormente e que está relacionado a interação das experiências passadas e as transferências analógicas de esquemas, como no caso do coco de roda da Mestra Ana Lúcia as características do estilo musical que recebeu em sua aprendizagem como herança cultural de seus antepassados, associando e incorporando às experiências pessoais da Mestra, e depois a mesma transmitindo aos outros, conseguindo manter viva esta arte até os dias de hoje.

Os participantes explicam que o aprendizado acontece através da observação de outra pessoa mais antiga no coco. Ana observava seu pai e Dona Jovelina, suas filhas à observavam, e os netos e bisnetos observam Ana e os outros familiares. Esta observação é seguida por tentativas de imitar, até atingir o aprendizado pleno que é quando fazem o coco igual ao da Mestra, neste momento se lançam na arte de compor. Nos ensaios em que observamos é nítido esta maneira de transmissão, enquanto Matheus não acerta a batida da alfaia que ela quer, não se avança para uma próxima música.

Corroborando, Berger e Luckmann (2004, p.47) descrevem que a mais importante experiência ocorre na situação de estar face a face com o outro, que é o caso prototípico da interação social. Todos, os demais casos derivam deste. Assim, a família da Mestra Ana Lúcia reforça a importância dessa transmissão de experiência de geração em geração de forma oral entre aprendiz e mestre, face a face.

Conhecer o grupo em que está inserido no seu local de desenvolvimento é uma das condições do estudo no processo etnográfico, Geertz (1989, p.151) descreve que:

Uma dessas necessidades orientacionais difundidas é certamente a caracterização dos seres humanos individuais. Todos os povos desenvolveram estruturas simbólicas nos termos das quais as pessoas são percebidas exatamente como tais, como simples membros sem adorno da raça humana, mas como representantes de certas categorias distintas de pessoas, tipos específicos de indivíduos. Em cada caso em separado, surge, inevitavelmente, uma pluralidade de tais estruturas. Algumas são centradas no ego, como por exemplo as terminologias do parentesco; isto é, elas definem o status de um indivíduo em termos da sua relação com um fator social específico. Outras se concentram em um ou outro subsistema ou aspecto da sociedade, e são invariáveis no que diz respeito às perspectivas dos atores individuais: categorias nobres, status de grupos de idade, categorias ocupacionais.

Ana Lúcia e os membros do coco de roda têm ligações ou familiares, ou de morarem no mesmo bairro, essa especificidade do coco pode nos falar da facilidade da linguagem entre os participantes do processo formativo da aprendizagem. A mesma língua até nas expressões idiomáticas locais, o respeito hierárquico pela idade e pelo conhecimento de Ana Lúcia, tal e qual a proximidade em metros da casa da Mestra, proporcionam estruturas simbólicas inerentes ao subsistema gerado pela prática do coco de roda.

Os membros do grupo de maneira homogênea descrevem que para ser coco de roda da Mestre Ana Lúcia tem que ter primeira voz (solo), coro, segundas vozes, “tamanquinhas” (tocadas com as mãos, simulam batidas de tamancos no chão), ganzá, alfaia, caixa e pandeiro, não admitindo outros instrumentos. Reiteram num discurso uníssono que “não pode haver outros instrumentos”. Por isso, nosso estudo visou aprofundar a análise da forma de aprendizagem de cada componente deste coco.

#### 4.2 RELIGIOSIDADE NO COCO DA MESTRA ANA LÚCIA

Não é o objeto de estudo deste texto, mas entendemos que devemos fazer o referênciamento e registro sobre a religião e possíveis influências neste coco, antes de iniciar a descrição do campo etnográfico no processo de formação e aprendizagem. Muitos estudos identificaram influências em outros cocos como de Ayala e a comunidade Quilombola do Conde na Paraíba.

Ana Lúcia insiste em conversas informais e também depois quando questionadas no questionário semiestruturado que o seu coco é “desprovido de religiões”, que “se fosse para ter uma religião relacionada seria a católica” pois seu “coco vem dos santos católicos e das festas católicas”, refere ainda que “o que alguns querem é associar o meu com o candomblé, ou a macumba, mas isso não é verdade.” Indagada sobre o coco de Aroeira que é a festa da Jurema que o seu coco de roda está presente e sobre as outras apresentações de em Terreiros do Candomblé e Umbanda, Ana responde sistematicamente em diversas situações durante a pesquisa de campo que “quando me pagam eu vou, vou para o Terreiro de quem quiser e me chamar, as vezes nem me pagam pois são tão pobrezinhos que eu vou de graça”, “o importante é elevar o meu coco para quem quiser brincar”, e em relação à festa de Aroeira ela refere que seu filho “Ted recebe o espírito da entidade Aroeira, ele é pai de santo, no mês de junho a gente participa da festa porque ele é meu filho, não poderia negar isso a ele, e aroeira protege meu coco”.

Abro o parêntese neste texto para explicar bem resumidamente que nessa região do nordeste brasileiro existe a Jurema Sagrada que é no sincretismo religioso afro-ameríndio uma tradição que se origina no uso da jurema (bebida de ervas, que pode ser psicodélica) pelos pajés indígenas, sendo os pajés os líderes espirituais dessa aldeia ou tribo, há também a Umbanda que é uma religião afro-brasileira que mescla elementos do catolicismo, espiritismo e de outras religiões e culturas afro-brasileiras, nela o Deus supremo é o Olorum, e há também o Candomblé que é outra religião afro-brasileira com presença mais forte de elementos africanos, para o candomblé há o Deus supremo que é Olódùmarè, sendo a macumba uma ramificação do

Candomblé. No entanto, pode haver mistura entre essas religiões e outras, como a Católica, pelas influências mútuas de uma sobre as outras, ou por novos terreiros com novas concepções que vêm surgindo nos últimos anos. Por isso, fica muito difícil para o pesquisador identificar o perfil religioso da religião que o Ted é o líder espiritual, todavia é algo que tem influência da Jurema, do candomblé, da Umbanda e da Igreja Católica. Assim como muitos dos terreiros que fomos com a Ana Lúcia, sempre há um certo grau de mistura que dificulta a definição conforme a literatura, então, podemos referir em algo próprio, como exemplo “a Jurema do Pai de Santo Ted.” (palavras do pesquisador)

Os membros do grupo se dividem em relação a presença e influência da religião neste coco de roda, a Donda, a Totoca e o Matheus relatam que o “coco da mestra não tem religião”, “não tem entoada para santos do candomblé”, porém o Ted, filho que trabalha no apoio do coco de roda refere que “não é porque eu sou pai de santo que o coco de roda da Mestra é da Jurema Sagrada”, “ele é, e sempre foi, ligado a terreiros”, “desde criança que a gente vai para os terreiros, muitas vezes eram distantes com em Pau Amarelo, íamos sem ônibus, andávamos 10 a 12 Km, muitas vezes sem ganhar nada, ou colocando do próprio bolso para a condução”, “as vezes ganhávamos dinheiro, mas outras somente a alimentação e o transporte”, “até hoje é assim.”

Esse paradoxo de informações encontramos na pesquisa etnográfica, muitas vezes pelos pesquisados desejarem se afastar de determinada religião ou preconceito históricos, outras vezes por realmente não pertencer aquele nicho religioso, outras vezes nas afirmativas de pertencer por questões de receber algum benefício estatal, um exemplo são as políticas públicas atuais brasileiras que privilegiam os grupos que têm autoafirmação de origens africanas.

Descreve Hammersley & Atkinson (1983, p.73):

Às vezes, o pesquisador de campo pode ser “testado” e pressionado para a divulgação, particularmente quando o grupo ou cultura em questão se baseia em fortes crenças e compromissos (como convicções religiosas, afiliações políticas e afins). Aqui, o processo de negociação de acesso e relacionamento pode ser uma questão de iniciação progressiva. O pesquisador de campo pode achar o gerenciamento da divulgação uma característica particularmente crucial desse procedimento delicado.

Em suas canções, muitas estão presentes os nomes dos Santos Católicos, em uma há exaltação `a entidade Aroeira da “Jurema de Pai Ted.”

Longe de resolvermos essa dialética, percebemos que o coco da mestra Ana Lúcia esta presente em qualquer Terreiro ou religião que a solicitar, normalmente se apresentam com o pagamento de pequenas quantias de dinheiro, algo em torno de 400 reais, mas nada impede na empatia de Ana Lúcia com o contratante que ela não se cobre nada, ou somente a alimentação e o transporte. A presença do coco de roda da Mestra Ana Lúcia na festa da entidade Aroeira é

gratuita e com um tempo de cantoria bem maior que nos outros acometimentos, algo em torno de 1 ou duas horas a mais de apresentação.

Como nossa pesquisa é do processo formativo e da aprendizagem, observamos que as apresentações nas religiões são idênticas as das outras em que não envolvem terreiros ou Igrejas. Portanto, o fato de estar nos templos e terreiros não afeta diretamente o fenômeno.

#### 4.3 O CANTO

O canto presente na música do coco de roda da Mestre Ana Lúcia é bem característico, nos depoimentos que reivindicam a autenticidade na forma rítmica de “ser mais rápido do que os outros cocos de roda”, os membros sempre ressaltam a importância de ser um coco em que o rebate (resposta) é bem evidente, sendo definido pelos praticantes o “rebate” como a repetição de determinado trecho da letra da música, seria em termos acadêmicos um coro com todas as segundas vozes, nessa repetição de trecho de letra a primeira voz não canta, somente o coro.

Para Breschigliari (2010, p.135), no movimento da constante atualização, a tradição pode se reinventar incorporando o sentido do novo, numa costura entre as velhas e atuais perspectivas. Essa costura, no entanto, é feita artesanal e lentamente, com fortes fios invisíveis. Escutamos juntamente com o grupo de coco da Mestre Ana Lúcia uma gravação realizada pelo Professor da UFPE Carlos Sandroni em 1999 com a Mestre Dona Jovelina, e o coco dela tinha um padrão rítmico um pouco mais lento do que o da mesma música que Ana Lúcia canta atualmente. Todos ficaram impressionados, compreendemos assim que o aprendizado de Ana Lúcia foi incorporado às experiências pessoais, e que em algum momento da história este coco teve sua velocidade rítmica aumentada, denotando a capacidade da cultura popular de incorporar novas perspectivas para a preservação da arte.

Dentro de nossa pesquisa encontramos justamente o “sujeito” Ana Lúcia, bem como cada um dos “sujeitos” do grupo Raízes, estes produziram essas percepções sobre si mesmo e sobre o mundo, mostram como e o processo de formação e aprendizagem, bem como explicam sobre suas óticas próprias, conforme relata Hammersley & Atkinson (1983, p.97):

É uma característica distintiva da pesquisa social que os “objetos” estudados são de fato “sujeitos”, no sentido de que eles têm consciência e agência. Além disso, ao contrário de objetos físicos ou animais, eles produzem relatos de si mesmos e de seus mundos.

A união dos fatores de “significados delineados” e “significados inerentes”, definidos por Green (1996, p. 34) como respectivamente “elemento de nossa experiência de escuta” e “contidos no próprio material sonoro”, tem como resultado esse novo fenômeno de velocidade rítmica dentro do coco de roda da Mestre, dessa maneira Ana Lúcia se apropria das músicas

dos antepassados e as transforma junto a sua forma de ser, gerando algo com identidade própria e específica.

Segundo Benjamin (1994, p.201), “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada por outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.” A cultura popular é um caldeirão de misturas, entre o próprio da cultura, os valores dos artistas forjados nas primeira e segunda partes da socialização, e os valores das outras pessoas que entram em contato com essa forma de fazer cultura, produzindo o conceito da arte que identifica o artista.

Talvez a forma de vida dos tempos modernos justifique a aceleração do ritmo deste coco, mas a transmissão de como cantar essa música aconteceu também de forma oral. Os depoimentos das filhas de Ana dão suporte a esta compreensão, segundo Totoca, o Avô materno, o Mestre Severino Nunes, e a Mestra Dona Jovelina teriam levado Ana Lúcia ao palco aos 3 anos de idade para cantar coco junto com eles. Esse início precoce na cantoria na infância pode também nos provocar a reflexão sobre socialização e experiências pessoais de Ana. Quando levaram a criança Ana Lúcia para o palco, os antecessores a incentivaram a cantar mesmo que estivesse errado alguma parte, ou se ela estivesse com certo grau de timidez, natural da idade de 3 anos, mas desde o início de sua cantoria a relação de aprendizagem está na tentativa e erro da repetição do canto escutado até atingir a cópia sonora deste.

Por tudo isso é importante não somente o observar na etnografia, mas também realizar questionários e pesquisas em outros campos distantes da observação, a nossa busca pelos sons de gravação catalogados e registrados pelo Professor Carlos Sandroni na Biblioteca do curso de Pós Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco nos garantiu essa análise em relação a velocidade de duas décadas atrás e de hoje.

Já descritos em nosso texto, Berger e Luckmann (2004, p.184) referem sobre a socialização e interiorização, e que “a socialização nunca é total nem está jamais acabada”. Dentro da perspectiva histórica, psicológica e sociológica, compreendemos que a Mestra Ana Lúcia, no seu processo de socialização, vivenciou o momento em que efetivamente personaliza seu canto através de um aprimoramento da sua interiorização de seus conhecimentos desta arte, estes transmitidos pelos seus mestres Dona Jovelina e Severino Nunes. Em nosso entendimento, conforme a observação de campo e as entrevistas, esse momento é quando ela se torna reconhecida e classificada como Mestra por Dona Jovelina e Severino Nunes, tendo naquele marco histórico a consciência de sua responsabilidade enquanto elemento necessário para a perpetuação deste patrimônio cultural.

Na análise da transmissão e aprendizagem na forma de cantar a música do coco da mestra Ana Lúcia encontramos também a transmissão por oralidade e “tradição”, sendo utilizada como uma concepção social de unir o grupo, tendo em vista que os praticantes se iniciam no coro, ou como segunda vozes, depois a medida que evoluem e se auto afirmam, tendo consciência melhor deste estilo musical, são encorajados por Ana Lúcia a cantar em primeira voz, isto confere uma identidade social própria na arte deste coco. Como já descrevemos neste texto, a Mestra tem a sua formação e aprendizado derivados da prática de cantar junto com sua Mestra Dona Jovelina e seu pai Severino Nunes.

Esta maneira de cantar é retransmitida por Ana aos descendentes nos ensaios, quando se estabelece quem tem condições de ser uma segunda voz ou participar do rebate, a Mestra também define a hora em que o aprendiz vai cantar uma primeira voz (solo). Tudo é orquestrado pela Mestra Ana Lúcia, inclusive existem cantoras de outros grupos atualmente que foram aprendizes da mestra e que nunca chegaram a ser primeira voz no seu coco. Em nossa análise, analogicamente o método da Mestra Ana Lúcia em termos de concentração de poder e centralização das ações não difere muito dos métodos formais acadêmicos tradicionais ocidentais, onde um professor de música avalia o seu aluno sob a expectativa e forte tensão de adquirir avaliação com notas, assim Ana estaria diretamente ligada a este tipo de rigidez na avaliação da performance de seus aprendizes.

A Mestra, nos ensaios, canta e pede para o aprendiz cantar também, aos poucos ela pede que o aprendiz chegue no tom e na forma de entoação da voz, um processo lento e com bastante detalhes, ensina a forma de se apresentar quando canta, também como deve entoar as sílabas fortes e fracas do coco. Refere que o cantor tem que sorrir e levar a alegria para todos da roda, como um ator no palco, “tem que deixar os problemas em casa”. “deixei marido por conta do coco de roda, pois fica chateado quando eu ia para o palco, então também tem que deixar os problemas em casa”. Essa forma de aprender nos ensaios é por tentativa e erro, aos poucos o aprendiz chega no que a mestra tem como referência de cantoria para o seu coco de roda, algo semelhante ao que Queiroz (2010, p.126) encontrou em seu estudo etnográfico que “as situações mais evidentes de transmissão musical acontecem durante os ensaios”.

O fazer pesquisa por um olhar etnográfico é bem amplo, no observar os olhos e o rosto, ou escutar conversas informais, já temos informações para inúmeros assuntos, bem nos explica Hammersley & Atkinson (1983, p.99) que “nem todos os relatos orais são produzidos por informantes que respondem às perguntas de um etnógrafo: eles podem não ser solicitados”, complementa também que os “relatos orais também são produzidos em muitas outras situações e podem ser estimulados por uma variedade de motivos, incluindo a obrigação de transmitir

notícias: a fofoca é parte integrante das relações sociais humanas.” O conviver do pesquisador diariamente com o grupo Raízes nos mostrou exatamente essa afirmação sobre que a fofoca também pode ser observada, da mesma maneira que pudemos através dela extrair as informações sobre o processo formativo e de aprendizagem do coco de roda da Mestra Ana Lúcia.

Certa vez estava a Mestra falou a respeito da coquista Glorinha que “não tinha suas raízes no coco”, nas palavras da Mestra “Glorinha aprendeu o coco de roda comigo e com Dona Jovelina através de olhar, participar e cantar conosco quando levávamos ela ao palco”. Esta conversa informal já nos demonstrou um pouco sobre o processo de aprendizagem do coco de roda da Mestra Ana Lúcia e de Dona Jovelina, acontece quando o aprendiz observa, participa e é encorajado pelo Mestre a cantar.

Identificamos que a Mestra Ana Lúcia detém um poder consentido pelos outros coquistas do grupo, mas que não há nenhuma forma de coerção para este poder, similarmente em seu estudo etnográfico Lévi-Strauss (1988, p. 330) também relatou que “o consentimento está na origem do poder, e é o consentimento que mantém sua legitimidade”, e que “o chefe não tem nenhum poder de coerção.” Também refere Lévi-Strauss (Ibid, p. 33) que “o consentimento é a base psicológica do poder, mas na vida cotidiana ele se exprime e encontra a sua medida num jogo de prestações e contraprestações que se desenrola entre o chefe e seus companheiros, e que faz a noção de reciprocidade outro atributo fundamental de poder.” Portanto, Ana e os demais membros trocam esse consentimento e criam essa área de poder em torno da Mestra em relação aos ensinamentos do coco de roda, legitimando todo o processo de aprendizagem.

#### 4.4 LETRA E MELODIA

Segundo Candido (2006, p.27-79), a arte de um ser humano é o resultado de uma complexidade de fatores. Muitos elementos constroem essa estética própria, como os fatores socioculturais, ideológicos, sociológicos, intrínsecos e extrínsecos, integrativos e diferenciativos, individuais e coletivos, religiosos, morais, interpretativos, críticos, econômicos e de realização pessoal. Não seria diferente na arte da Mestre Ana Lúcia. Os entrevistados afirmam que as letras de sua música vêm dos antepassados (Severino Nunes e Dona Jovelina), bem como revelam que a forma de como eles faziam também é a mesma de Ana Lúcia, além das letras serem frutos de experiências pessoais da coquista e de seus mestres, sendo uma mistura entre todos esses elementos já descritos.

A herança cultural deste coco estaria nas letras que falam de “amor, natureza e de história”, sendo esta do cotidiano de vida de Ana Lúcia, seria por exemplo sobre um navio, ou uma “Festa da Lavadeira” que acontecia na praia do Paiva, ou sobre um pássaro bem-te-vi, ou sobre uma história de romance vista, enfim, seriam sobre situações vividas ou conhecidas por Ana Lúcia, Dona Jovelina e Severino Nunes, contudo as letras são sempre desprovidas de erotização, duplo sentido e violência.

Quase 100 cocos de roda da Mestre Ana Lúcia, ou que ela representa de Severino Nunes e Dona Jovelina, foram registrados em forma de letras na Biblioteca Nacional do Brasil, as melodias não foram registradas oficialmente por órgão estatal. Estes escritos nos ajudam a compreender o processo formativo e aprendizagem do coco de roda da Mestre, segundo Hammersley & Atkinson (1983, p.132) “a presença e o significado dos produtos documentais fornecem ao etnógrafo uma rica veia de tópicos analíticos, bem como valiosas fontes de dados e informações.” Os registros das letras, bem como as matérias de jornais e de sites, fotografias e os sons, nos ajudaram a identificar alguns elementos também, por exemplo em relação a velocidade melódica do passado e `as letras compostas para a natureza, o amor, ou `a alguma história da vida dos coquistas.

Freire (1973, p.574) refere que nem todo desenvolvimento das culturas dos vários grupos sociais se deve à difusão, mas que há casos de invenções separadas, e que representam as formas sociais como a família, a organização econômica, e a organização política, assim correspondem às necessidades humanas básicas. Assim esse grupo de coco e seu estilo musical é construído e transmitido dentro de um ambiente familiar sem o auxílio da indústria cultural,



ocorre de maneira separada e que tem características próprias que descreveremos, contudo que revelam muito da necessidade desse grupo social.

A transmissão dessa maneira de escrever as letras segundo os membros do grupo aconteceu de maneira oral, quando ao escutar o pai cantar e Dona Jovelina, Ana Lúcia aprendeu as letras dos respectivos, e conheceu a forma de como criar e cantar esse estilo musical. A mestra revela que a primeira vez que criou uma música foi de maneira espontânea no “palco da fábrica da Pitú em Vitória de Santo Antão”, quando tinha aproximadamente 12 anos de idade. Segundo a própria Ana Lúcia em nossas entrevistas, essa apresentação ocorreu porque Dona Jovelina a mandou cantar dizendo “que Ana estava preparada”.

Outra afirmativa dos membros do grupo é que Ana Lúcia nunca estudou em escola de música tradicional (conservatório, escola de música e canto, ou professor de canto particular). A Mestra também revela que só estudou até a “quarta série do antigo ensino fundamental”.

O mecanismo de transmissão oral dos antepassados para Ana era basicamente “tocar e cantar juntos” e “ir se afinando”, depois aos poucos os mestres iam deixando-a tocar e cantar a primeira voz. Queiroz (2010, p.127) identificou também que “a aprendizagem musical centrada na vivência prática é outra característica comum em culturas de tradição oral.”

Segundo nossas entrevistas, algo similar Ana Lúcia aplicou com os descendentes, uma diferença já nessa nova forma de transmissão são os ensaios, que não existiam nos antepassados, onde “ela é muito rígida”, segundo vários membros do grupo. Afirmam também que ela se transforma com a música, não permitindo erros no palco, “deixa de ser a avó, bisavó” ou “mãe” e “se transforma na Mestra”, assim ela comanda todos e sua música “sai como ela quer”.

Analisar as narrativas de Ana Lúcia e dos outros membros do grupo Raízes enquanto realizam, ou falam, sobre o processo formativo e a aprendizagem faz com que o pesquisador observante-participante identifique a prática de quando o que esta ensinando fazer o coco está fazendo, o outro que esta aprendendo faz repetição do que ver e escuta, este repete quantas vezes o que esta ensinando pede para ele fazer novamente. A partir desta percepção, escrevemos o texto dissertativo. Para Hammersley & Atkinson (1983, p.198-199):

O etnógrafo se baseia e elicia narrativas como “dados” e as reformula nas narrativas sociológicas ou antropológicas da escrita acadêmica. O modo narrativo é especialmente apropriado ao caráter da investigação etnográfica: fornece significado e razão aos eventos relatados por meio de apresentações contextuais e processuais.

Uma das músicas compostas pelas filhas Donda e Totoca junto com a Mestra se sobressai devido ao paradoxo de composição, pois é a única de todos os mais de “200 cocos” do grupo que tem caráter violento, ao ponto de Ana Lúcia advertir-nos de que “não é” seu

“coco”. Ela refere que sai do palco quando as filhas cantam, presenciamos apresentações em que realmente ela se esconde na lateral do palco para as filhas cantarem:

Tou, tou, tou, tou  
com vontade de meter  
tou, tou, tou, tou  
com vontade de meter  
uma pedra nas tuas costas  
para todo mundo ver  
uma pedra nas tuas costas  
para todo mundo ver

Esta letra fizemos questão de colocar neste estudo, pois apesar da mestra defender que não canta, foi uma composição das filhas junto com ela. Relatam que um dia chegou uma mulher na casa da vizinha gritando e brigando com o marido que estava a traindo com outra mulher, ficaram escutando a mulher dizendo que ia meter a pedra na porta da casa para derrubar a porta, então a Mestra começou dizendo “isso dá um coco, mas é feio”, logo as filhas se juntaram e terminaram a letra na mesma hora. Esse episódio acontecido do cotidiano do Bairro do Amaro Branco é uma demonstração prática de como acontece o processo de criação deste coco, diante do acontecimento, uma letra surge.

A construção do discurso muito nos interessa em etnografia, o fato dizer que não faz parte do seu coco de roda essa música pois tem algo de violento, também é desmistificado pois ela fez parte da composição da letra e melodia, bem como em seu show permite que as outras coquistas cantem, assim como reservadamente em cocos de roda no quintal de sua casa ela também canta, sobre essa forma de relato Hammersley & Atkinson (1983, p.97) refere:

Para nós, existem duas formas legítimas e complementares pelas quais os relatos dos participantes podem ser utilizados pelos etnógrafos. Primeiro, eles podem ser lidos pelo que nos dizem sobre os fenômenos aos quais se referem. Em segundo lugar, podemos analisá-los em termos das perspectivas que implicam, das estratégias discursivas que empregam e até da dinâmica psicossocial que sugerem.

O discurso e a prática por vezes divergem em todos os campos da vida humana, não é diferente no coco de roda da Mestra Ana Lúcia. Neste contexto, a violência tão presente na vida cotidiana dos viventes do bairro do Amaro Branco, também está presente nas letras e melodias do processo formativo e da aprendizagem relativos a forma de cantar, tocar e compor desse coco. A Mestra e as aprendizes através de suas vivências constroem uma música que fala do cotidiano. Assim é a música de Ana Lúcia, construída sobre vivências, que nesse caso foi de a observação da ação de uma mulher traída que estava tirando satisfação com a amante do marido.

O modo de composição dos seus antecessores também é sobre eventos cotidianos. Relata Ana Lúcia que Dona Jovelina uma vez compôs uma música para um rapaz que estava

tímido querendo paquerá-la, outra vez compôs para a esposa de um pescador que sempre o esperava voltar da pescaria no mar. Severino Nunes também fazia canções sobre o amor, por exemplo um primeiro amor que a mulher o deixou, e sobre eventos como uma festa do santo católico São João, enfim os antecessores de Ana utilizavam sempre das vivências diárias como temas na composição.

O processo de transmissão desta maneira de compor letras é identificado pelos membros do grupo como que “ela via eles fazendo, assim ela aprendia a fazer”, sendo a observação e a imitação pontos chaves para o aprendizado.

Em nossa observação direta presenciamos as filhas e Ana Lúcia compondo alguns cocos, o processo de aprendizagem e composição consistia em vivenciar ou ver determinada situação e a partir dela ir cantando trechos e mutuamente se ajudarem a completar e concluir a canção. Faziam também através de tentativa e erro, com um detalhe para a melodia e tempo da batida do coco, rigorosamente elas mantinham a métrica em relação as sílabas fortes com batida forte do bumbo(alfaia). Um exemplo presenciado foi sobre uma menina que viram na rua e começaram a descrever a cena, “a menina vem dali” fala Totoca, rapidamente Ana Lúcia segue “com o seu laço no cabelo”, as duas juntas falam no sorriso da menina e uma completa a ideia da outra, “o sorriso no seu rosto, aonde vai o seu pensamento?”

Observar os entre olhares no processo formativo e na aprendizagem do coco de roda da Mestre Ana Lúcia é reconhecer que o corpo fala neste fenômeno, assim quando um olhar bem aberto, ou um piscar de olhos, pode representar uma afirmação positiva, uma rigidez de testa ou olhos de lado podem representar uma negativa, em relação à como o aprendiz esta se desenvolvendo nesse estilo. Se utilizássemos somente os métodos tradicionais acadêmicos não poderíamos ter essa percepção, por isso que nosso método é a etnografia. Hammersley & Atkinson (1983, p.230) definem que a “etnografia não é apenas um conjunto de métodos, mas sim um modo particular de olhar, ouvir e pensar sobre os fenômenos sociais.”

#### 4.5 OS INSTRUMENTOS

Green (xxii-xxiii, 2014) identifica as práticas de aprendizado da música popular como sendo de raízes auditivas, também relata que através da enculturação, onde primeiramente o aprendiz começa a experimentar um instrumento ou a voz, que estão mais próximos e familiarizados, tentam através de tentativa e erro produzir a cópia do som escutado. Os entrevistados de nosso estudo reforçam essa ideia quando relatam que ficavam escutando as canções e depois tentavam chegar ao som escutado anteriormente.

Ana perspectiva de tocar instrumento temos Ana Lúcia que atualmente não toca mais, mas sabe tocar ganzá, Donda que é a instrumentista do ganzá, enquanto raramente Totoca toca ganzá, e Matheus as vezes toca a alfaia, outras pandeiro, outras caixa, estes reversando com o Juninho, outro percussionista.

Souza, 2016, p.241 identifica que:

O coco apresenta uma peculiaridade na construção das suas frases: a da formulação de estruturas contramétricas de acentuação, ou seja, a acentuação nas frases cantadas e percutidas não se configura numa regularidade métrica de subdivisão par ou mesmo ímpar antes apresentando-se como acentuações não formais num ritmo em padrão 2/4, ao modo da fórmula ternária conhecida como tresillo em notação europeia. Esta estrutura contramétrica sobre um com-passo 2/4 descreve uma combinação regular de uma subdivisão par com duas subdivisões ímpares de modo a que cada compasso possa ter uma estrutura mista 2+3+3, ou 3+3+2.

Percebemos o mesmo que o pesquisador Souza em relação ao ritmo do coco de roda da mestra Ana Lúcia, a rítmica do coco com o sentido das pulsações elementares guiadas pelo modelo contramétrico 3+3+2, ou 2+3+3.

A Ana Lúcia, que atualmente somente canta, identifica que aprendeu tocar ganzá vendo os outros mestres ou instrumentistas tocarem na sua infância, enquanto Donda e Totoca falam que aprenderam vendo a mãe tocar, já o Matheus explica que aprendeu alfaia “vendo Juninho tocar” e “os outros músicos dos outros grupos de coco”, mas o pandeiro aprendeu através de vídeos que assistia dos canais do Youtube, onde os músicos ensinavam de “maneira prática as batidas e paradas”, além de observar outras pessoas de outros grupos musicais tocarem músicas diversas, como o samba e o frevo.

Essa condição de aprendizagem também é referida por Pereira (2011, p.60):

Uma importante característica presente em situações de aprendizado em culturas orais é a que ocorre na própria situação de performance, tanto das crianças, quanto dos novatos, que aprendem as músicas e as coreografias executando-as, tanto nos ensaios quanto no dia da festa, em que o próprio exercício da prática é a situação de aprendizado.

Nos ensaios os membros mais jovens e as crianças experimentam tocar algum instrumento, são algumas vezes estimulados pela Mestra, outras vezes por outros membros do grupo, e em algumas ocasiões parte do próprio aprendiz o desejo de tocar tal instrumento, assim vão treinando e se aperfeiçoando através da tentativa e erro.

Queiroz (2005, p.130) identificou o mesmo que encontramos em nossa pesquisa, que o “pegar os instrumentos e poder tocar junto dá a cada integrante a possibilidade de praticar e a oportunidade de ser corrigido e de imitar a execução de quem sabe mais.”

Importante fazer o registro da fase de idade que iniciam as crianças a participar desse coco de roda, normalmente iniciam logo nos primeiros passos de vida no bater palmas

percussivas, bem verdade que até as crianças de colo participam com olhares e ouvidos nas apresentações, demonstrando que o primeiro contato musical é com a percepção simples deste fenômeno. Mas do ponto de vista de fazer o coco, temos com as palmas no início de vida, logo nos primeiros passos, entre 3 e 5 anos de idade. Com o decorrer da desenvoltura dentro do coco, observamos que a Mestre estimula ou a cantoria, ou tocar um instrumento, que de uma maneira geral começa com o tocar o instrumento ganzá, depois pode desenvolver para o bumbo(caixa), e por fim normalmente pode desenvolver para o pandeiro. Contudo, desde os primeiros passos, uma vez estabelecido unidades rítmicas sincronizadas com os outros participantes, a Mestre já coloca no placo a criança aprendiz no coco estrelinha, que é uma versão com crianças mais recente do seu coco Raízes, desde bem no início do contato ela estimula o palco, bem como já se tiver cachê a apresentação, ela divide pela quantidade de crianças, portanto já recebem um cachê.

Essa forma que observamos de inserir a criança desde o início é de certa forma acolhedora e geradora de motivações para se estar participando ativamente no coco da Mestre Ana Lúcia, esse detalhe só é identificado quando fazemos um estudo etnográfico. Reforça a ideia contida em Hammersley & Atkinson (1983, p.231) quando refere que “os etnógrafos costumam notar o comportamento que está abaixo do nível de consciência das pessoas: em outras palavras, que é rotineiramente ignorado ou nem notado para fins práticos.”

Identificamos que quando estão preparados a Mestre convida o aprendiz para tocar no palco nas apresentações junto com o grupo. Assim aconteceu com todos do grupo e com o pesquisador em relação ao ganzá, fomos treinando pois apesar de ser músico, cada música do coco de roda da Mestre tem a sua característica e a Ana só nos convidou ao palco quando teve segurança que a gente estava apto.

Na nossa pesquisa etnomusicológica encontramos que o grupo referencia Ana Lúcia com a autoridade plena em relação ao grupo e ao que decidir, reconhecem a liderança para conduzir o coco de roda. O grupo “tem seus critérios próprios de reconhecimento de quem é autoridade, quem não é autoridade.” (BRESCHIGLIARI, 2010, P.111)

Os depoimentos dos membros do grupo da Mestre Ana Lúcia em relação ao estudo dos instrumentos estão voltados à observação, à imitação, à experimentação, à escuta e ao aprendizado envolvendo a própria situação de desempenho, algo semelhante ao estudo no congado que foi descrito por Pereira (2011, p.61).

Em relação aos instrumentos, na nossa observação-participante podemos inferir que são assimilados na dimensão de estética e estrutura sonoras, o ganzá, bumbo e pandeiro. Queiroz

(2005, p. 126) também afirma que “determinados aspectos da música de uma cultura podem ser assimilados a partir da aprendizagem de dimensões estético-estrutural-sonoras do fenômeno.”

A Mestre ensina os seus aprendizes de uma maneira didática peculiar, quando o instrumentista erra em um ensaio, ela dá um grito e faz uma face de desaprovação, manda voltar de novo, e o aluno tem que executar exatamente como ela deseja, inclusive ela faz o ritmo com as mãos, e vocaliza as batidas de alfaia, ou caixa, para corrigirem pelo som emitido de sua boca. Nos remete a um padrão que se repete todas as vezes que observamos os ensaios, ou seja, podemos identificar um método da Mestre Ana Lúcia, algo que apesar de não estar escrito em nenhum papel, tem um alto grau de formalidade para os envolvidos nesse aprendizado, todos respeitam a maneira que ela ensina, bem como todos têm a plena percepção que esta é a maneira correta de se aprender este coco.

Segundo Sandroni (2000, p.20), não existe educação espontânea; ela não apenas transmite cultura, a educação é ela mesma um artefato de cultura, e como tal, por definição algo de elaborado, organizado. Esta organização seria uma boa explicação para o fato da transmissão da cultura como arte de educação dos instrumentos da música do coco de roda da Mestre Ana Lúcia ter seu método eficaz há tanto tempo.

Um detalhe somasse a essa análise, que é em relação ao mais jovem, o Matheus refere que no caso do pandeiro seu estudo não foi de ver ao vivo outros tocarem, como Juninho, mas foi de assistir em especial o Youtube nos canais em que os vídeos gravados e publicados levam o aluno a aprender também por repetição e tentativa e erro e acerto chegar ao som escutado, contudo há a impessoalidade, Matheus não lembra o nome dos músicos que observou nos canais. Também no Youtube há a possibilidade de “voltar ao trecho em que se tem dificuldade”, podendo repetir inúmeras vezes o som que se quer aprender, e que o aprendiz refere não ter essa mesma empatia e paciência em “Juninho” para repetir tantas vezes esse mesmo som.

Essas transformações na forma de aprender do coco de roda nos mostra talvez a tentativa de se adaptar para manter vivo esse coco de roda. A pesquisadora Breschigliari (2010, p. 93) refere em seu estudo etnográfico do Jongo que “o pano de fundo das transformações aqui apresentadas parece ser a vontade e a necessidade de se adaptar ao novo para preservar a memória do grupo.”

Percebemos que o aprendizado de Matheus mostra um efeito direto dos sistemas de informática no processo formativo e na aprendizagem do coco de roda da Mestre Ana Lúcia, mostrando as facetas possíveis no estudo etnográfico na era digital, dando informações concretas para o mundo acadêmico. Abre também um leque diversificado de possibilidades,

incluindo uma possibilidade teórica fundamentada para o fenômeno de nossa pesquisa, segundo Hammersley & Atkinson (1983, p.161):

Descrições concretas geralmente cobrem muitas facetas diferentes dos fenômenos que retratam: elas dão uma imagem completa e abrem todo tipo de possibilidades teóricas. O desenvolvimento de explicações e teorias envolve um estreitamento de foco e um processo de abstração. Os relatos teorizados fornecem uma representação muito mais seletiva dos fenômenos com os quais lidam. Por outro lado, supondo que as ideias teóricas sejam bem fundamentadas, elas começam a nos dar muito mais conhecimento sobre por que os eventos ocorrem da maneira padronizada que ocorrem.

#### 4.6 A DANÇA

Na nossa pesquisa descobrimos que os membros do grupo classificam os cocos em duas possibilidades: a primeira podendo ser de embolada ou de dança e a segunda podendo ser ou de praia ou de salão. Descrevem que os cocos de embolada são os que são rápidos e recitados, Ana refere que a maioria dos cocos de Severino Nunes eram desse modo, enquanto os cocos de dança tem a presença da dança nas apresentações. Os de praia são aqueles que são cantados nas praias, explica que era o de Dona Jovelina que tocava principalmente nas praias do Janga e de Pau Amarelo da cidade de Paulista, bem como os de salão são os cantados nos salões das casas, ruas e terreiros de candomblé; O grupo classifica o coco de roda da Mestra como sendo de dança e de salão, mas que pode eventualmente ter um coco de embolada e acontecer na praia também.

Araújo (2013, p.149) identificou que os cocos podem ser classificados em três gêneros: dançado, em embolada e em literatura de cordel. Algo bem próximo ao que observamos no coco de roda da Mestra Ana Lúcia. Nesta classificação o coco de roda da Mestra Ana Lúcia do Bairro do Amaro Branco é um tipo de coco dançado.

Ayala (1999, p.232) identifica que “nos cocos dançados predomina o coletivo: para que haja a dança é preciso gente para (a)tirar os cocos e para responder dentro da roda de dançadores, gente que toque os instrumentos, gente que saiba os passos que caracterizam a dança e esteja disposta a entrar na roda.” Os depoimentos de nossa pesquisa revelam-nos que no coco de roda da Mestra Ana Lúcia está indissociável a música da dança, por tanto tem que haver os conhecedores dos passos da dança, quem dance, e quem cante, por isso fomos provocados a estudar também a maneira de aprendizagem da dança neste fenômeno musical.

Para Monteiro (2011, p.44-45), a dança popular não pode ser apreciada separada da música, do poema, da linguagem cênica, do conjunto dos espetaculares da festa, na qual se insere. Estudamos didaticamente aqui divididos, por conta da dimensão e perspectiva histórica

de aprendizado da dança, mas compreendemos que há uma forte ligação indissociável entre a música e o movimento da dança no coco da Mestra.

O veículo mais importante da conservação da realidade é a conversa, segundo Berger e Luckmann (2004, p.202). Talvez a dança dentro do ambiente familiar deste coco, seja o elemento mais transmitido pela visualização dos movimentos, mas a descrição oral dos movimentos, bem como a compreensão do que está fazendo naquelas ações, levam a essência contida na cultura do coco de roda. Por isso, a transmissão oral também se torna muito presente e importante no elemento dança deste coco.

O coletivo, que é a família da Mestra, inter-relaciona-se e constrói dentro dessa comunidade linguística uma herança cultural, mas que sempre está aberta às outras experiências dos participantes, podendo ser incorporadas na maneira de se fazer a performance da dança deste coco. Esta é a mesma perspectiva encontrada em Berger e Luckmann (2004, p.97) que já foram descritas em nossa dissertação quando referem que “a linguagem fornece a objetivação de novas experiências”, “permitindo a incorporação ao estoque já existente de conhecimento”, sendo “o meio mais importante pelo qual as sedimentações objetivadas são transmitidas na tradição da coletividade”.

A identificação dos elementos extramusicais no fenômeno é uma das funções da pesquisa etnomusicológica e etnográfica, para Queiroz (2005, p.126) “existem elementos que só podem ser transmitidos a partir de uma vivência de aspectos extramusicais que determinam os rumos da performance musical e, conseqüentemente, a transmissão de seus saberes num sistema social específico.”

Quando pesquisamos esse processo formativo e de aprendizagem do coco de roda da Mestra Ana Lúcia através da etnografia e etnomusicologia, buscamos na observação-participante reconhecer esses elementos extramusicais, como exemplo o contexto social, mas também elementos não musicais específicos como a dança e as vestes do coco de roda para obter a melhor percepção desse fenômeno cultural que transcende o elemento música.

Descrevemos anteriormente sobre as letras deste coco terem conotação de amor, natureza e experiências cotidianas, não é diferente da maneira que se dança este coco, a suavidade e o balanço característicos estão associados ao contexto da letra em questão, onde o ser social aprende a dança com a observação, imitação e experimentação também, mas pode, neste caso, ousar a “fazer novos passos e movimentos”.

As imagens vistas dos dançantes nas apresentações do coco, bem como nos ensaios, é percebida pelos aprendizes dançarinos, são estudadas em detalhes, sem contudo ter uso de



anotações em papel, ou estudo formal em alguma universidade, ou centro de dança, é tudo identificado e registrado na memória dos participantes, depois são reproduzidos os passos pelos aprendizes dançarinos, todavia como já descrito neste texto há a possibilidade de se acrescentar algo novo e diferente, desde que seja realizado segundo os entrevistados “respeitando os mais velhos”, no sentido de não ter erotização nos movimentos.

Na observação da dança existe um primeiro dançarino que vai ao centro da roda, que é qualquer um que esteja no círculo periférico da roda, “começa a dançar com passos” curtos, depois “pode pular e acelerar”, em seguida este “convida outra pessoa da periferia da roda através ou de um gesto com a mão, ou de olhar, ou com alguma parte do corpo”, ambos dançam separados, depois a primeira pessoa volta para o círculo da periferia da roda, e o segundo fica no centro e chama outra pessoa, assim sucessivamente. Neste elemento do coco de roda da Mestra Ana Lúcia não observamos a “rigidez” que ela imprime na música, nos instrumentos e no canto, parece até que é realmente a “brincadeira” dos folguedos populares brasileiros, flui de maneira livre, aleatória e sem ordenamento fixo, uma maneira descontraída e sem pretensões especiais de desenvolver a dança.

Destacamos que o dançar, segundo os depoimentos dos entrevistados, depende muito do desejo de cada um, “uns dançam e pulam”, alguns fazem “passos mais ousados e desenvolvidos”, outros “são mais calmos” e ficam somente “balançando levemente de um lado para outro”, já outros “ficam parados escutando e/ou cantando as músicas”. Sem a vivência, a observação das experiências de outros dançando, através do qual há a transmissão do conhecimento da arte de dançar, provavelmente “o coco de roda da Mestra não teria sobrevivido.”

Todos, inclusive o pesquisador, aprenderam a dançar este coco através da observação de outra pessoa dançando, também por tentativa e erro, conforme as pancadas fortes da percussão são executadas o pé direito também chega ao chão em sincronia, desenvolvendo nessa harmonia um tipo de “balé do coco”, onde o “pé ao chão, há a batida forte do bumbo”.

Figura 24. Fotografia do coco de roda em apresentação no Mercado da Ribeira em Olinda em 2013.



Fonte: Foto de Arquivo pessoal da Mestreira.

Nessa fotografia 24 podemos identificar os vestuários específicos deste tipo de coco sendo as mulheres com vestidos longos e coloridos, a interação da cantora coquista com o meio do povo durante a performance, bem como a dança e o grupo com diferentes idades na apresentação. As crianças tentam imitar os passos da dança do coco de roda, bem como o rebate (resposta cantada à Mestreira Ana Lucia), em um jogo de tentativa e erro. As roupas também são imitativas, os mais novos se vestem imitando os veteranos do coco de roda. Uma outra constatação sobre a transmissão e aprendizado deste fenômeno musical.

## 5 PROCESSO FORMATIVO E APRENDIZAGEM NA GRAVAÇÃO DO CD

Durante o processo da pesquisa de campo, diante da dificuldade de shows, ensaios e apresentações por conta da Pandemia de COVID 19 nestes dois anos, tivemos uma idéia que ajudou em relação ao estudo da aprendizagem e transmissão durante a performance, fizemos uma proposta para a Mestra Ana Lúcia e ao seu grupo, a proposta consistia em gravar com ela um CD com dez músicas, onde cantaríamos juntos ( pesquisador e Mestra) dez músicas de coco de roda, sendo oito canções já do grupo raízes que envolviam composições dela, da Mestre Jovelina e de seu pai Severino Nunes, uma outra composição do pesquisador e uma última que iríamos compor juntos no dia da gravação. Assim poderíamos observar as formas de aprendizagem no ato de gravação durante a performance, bem como participando no aprender como se faz o coco da Mestra.

A proposta completa envolvia o pesquisador produzir esse coco dentro da perspectiva do grupo, sem interferir no processo de performance, somente gravando e participando junto com os membros.

Tivemos o cuidado de explicar sobre o que se tratava o CD, uma gravação do coco de roda, detalhamos que não geraria recursos ou falsas expectativas de mercado para essa gravação, concordamos com Hammersley & Atkinson (1983, p.70) que “as vezes, os participantes esperam a prestação de serviços e pode ser caro decepcioná-los.” Portanto, foi necessário explicar para cada integrante que não se tratava de um CD para o mercado, mas para registro do grupo e para a pesquisa.

A Mestra gostou da idéia e começou a sugerir músicas e a identificar quem tocaria cada música, bem como quem levaria no dia da gravação e os instrumentos que entrariam neste CD.

Conversamos e discutimos durante quinze dias quais seriam as músicas e decidimos pelas seguintes canções: “Bem te vi, Todo mundo tem um amor e O farol” que são autorais da Mestra Ana Lúcia, o “Rei do império, Tenho pena e Niterói”, que segundo o grupo, são de Severino Nunes, “Dá-le Manoel” que é de Dona Jovelina, “Sabiá” que é de Totoca, “Mainha” que é nossa, e uma última que iríamos compor no dia da gravação.

Marcamos uma data e horários favoráveis para ela, o grupo e o pesquisador, a gravação aconteceu no estúdio Marinho no bairro do Guadalupe em Olinda, fomos de carro pegá-los e os levamos para o local, lá chegando começamos a gravar os instrumentos e uma linha vocal( nós cantávamos fora do aquário do estúdio, enquanto o bumbo com Mateus, e o ganzá e pandeiro com Orlevan ficaram dentro do aquário). Eu e Ana decidimos que primeiro o grupo junto comigo iria gravar, depois eu e o técnico Marinho afinaríamos a voz e os instrumentos.

Durante a gravação seguimos primeiro com as músicas antigas do grupo, fluiu bem até chegar na minha composição, nessa os integrantes que já tinham contato com ela há uma semana queriam que eu mudasse a melodia e o ritmo, insisti para mantermos a música no formato original, então decidimos pular a música “Mainha” para depois voltarmos ao final da gravação.

A cada música que fazíamos a Mestra ia dando seu toque, dizendo que não era assim, tinha que cantar em determinadas sílabas de maneira mais forte, que o bumbo estava no ritmo errado.

No coco de roda da Mestra Ana Lúcia essa troca de experiências diárias através da oralidade faz com que não somente o coco de roda seja transmitido, mas um conjunto de valores morais, sociais e culturais que definem o modo de ser dessa sociedade específica. Segundo Breschigliari (2010, p.107):

Nos grupos em que a comunicação oral conta como um modo prioritário de transmissão da cultura, tem-se, para além dos conteúdos transmitidos nas trocas entre os membros, a dimensão fundamental dos valores, do modo de vida que impregna as ações cotidianas, a convivência diária e também os acontecimentos especiais.

Transmitem através desta troca de experiências a forma que cada um ver o mundo, entram em sintonia e começam a homogeneizar o discurso em todas as ações da vida humana, desde uma posição política partidária até a qualificação da beleza de uma pessoa, passando invariavelmente pela forma de como se faz o coco.

Na primeira faixa de música que foi “Bem-te-vi”, ela foi me advertindo que precisa na sílaba “vi” ser mais forte a minha voz, bem como as outras sílabas deveriam ser mais rápidas e ter a sincronia com o ritmo da batida forte da zambumba. Pediu para eu marcasse o ritmo com os pés ou as mãos. Uma maneira de me ensinar o ritmo de seu coco. A cada momento da música me orientava como proceder em relação as sílabas e a voz, segundo a Mestra a voz tinha que ser forte, clara e contínua. Na mesma música pediu para parar a gravação umas três vezes pois identificou que a marcação do zabumba e do ganzá estavam erradas, pediu atenção à Orlevan e à Mateus, nessa hora pediu para os instrumentistas seguirem as batidas de palmas que ela fazia junto ao microfone do lado de fora do aquário de gravação. Nesse momento como observador identifiquei que a explicação e o ensinamento dela em relação ao ritmo de seu coco estava na movimentação das batidas de palmas, logo os instrumentistas seguiam a Mestra. Mas em alguns momentos novamente erravam a marcação rítmica, então repetia-se o ritual em que a Mestra mandava parar a gravação, e executando as batidas de palmas e cantando pedia para que o ganzá e o bumbo a acompanhem.

Esta maneira de repetir e repetir até chegar ao som desejado pela Mestre, garantindo a assimilação e consolidação desses conhecimentos específicos, é uma forma de se transmitir o coco de roda da Mestre Ana Lúcia. Segundo Queiroz (2005, p.126-127) “a transmissão musical congrega os aspectos essenciais que caracterizam o fenômeno musical, sendo responsável pela sua assimilação, consolidação e transformação no âmbito da cultura.”

No estudo etnográfico os “dados observacionais produzidos pelo etnógrafo, sua interação é a essência da reflexividade.” (HAMMERSLEY & ATKINSOM, 1983, p.181). Na nossa pesquisa quando imergimos no coco de roda da Mestre Ana Lúcia, começando com a cantoria de “Bem-te-vi” compreendemos como o aprendiz deste coco se sente perante o ensino de Ana, quanto `a entoação de voz que ela solicita, `a posição do corpo exigida, `a força da voz de acordo com as letras, à métrica em relação ao bumbo e as sílabas, à da variação melodia, tudo é bem explicado pela Mestre, e na tentativa e erro constrói o aprendizado deste pesquisador de como fazer o seu coco.

Ana Lúcia invariavelmente a cada música ensinada nos relata a narrativa das histórias e experiências de vida dos compositores coquistas, é uma aula através da transmissão oral de história e de aprendizagem do coco de roda. Walter Benjamin em 1994(p.205), já descrito neste texto anteriormente, já descrevia sobre que as narrativas contadas com detalhes são para legitimar a verdade dos fatos e legitimar a autenticidade do história narrada.

Bem-te-vi foi composta, segundo o grupo, quando Ana viu um beija-flor parado no quintal “beijando” uma flor e um bem-te-vi parado em um galho, ela percebeu que eles eram livres, comparou logo com dois outros passarinhos que tinha na gaiola: um sabiá e uma rolinha. A mensagem da música bem ecológica e progressista é de deixar livre os pássaros das gaiolas e criar agora seus pássaros de maneira livre, um bem-te-vi e um beija-flor. Notamos como Ana construiu as letras da música, a partir da experiência do quintal, revela que quando pensou nessa letra, prontamente pediu para Totoca escrever num papel, e algumas horas depois colocou a melodia que canta até hoje. Referiu ainda que quando for compor um coco é sempre “bom ou gravar logo, ou ter um papel para escrever para não esquecer a letra”, pois “uma vez esquecida dificilmente você conseguirá fazer igual.” Identificamos a maneira que ela ensinou a Totoca a aos demais como compor a letra do coco de roda, sendo fundamental o registro ou sonórico ou escrito no momento da inspiração.

O método de Ana Lúcia ficou bem claro na minha percepção, está baseado em tentativa de erro e acerto com a orientação direta da Mestre, não está em nenhum caderno ou livro acadêmico. Ana Lúcia desenvolveu um método, ou aprendeu um método bem específico, de

como ensinar o coco de roda, consiste na repetição de seus sons e ritmos pelos aprendizes com a orientação, correção e execução simultâneas dela.

Na segunda canção que foi “Todo mundo tem um amor” a Mestre corrigiu as cantoras do rebate<sup>3</sup> mandou parar tudo para que elas “parassem de brincar e levassem a sério o coco que estavam cantando”, advertiu que elas “tem a responsabilidade ao cantar o coco”. De fato, havia muita descontração durante as gravações entre as cantoras do rebate e os instrumentistas, mas que para a Mestre não era adequado. Mostrou-nos a face séria e profissional de seu coco em que a rigidez e a disciplina seriam norteadoras da performance e da maneira de transmitir para os aprendizes. Em vários momentos da gravação a Mestre pediu atenção para cantarem junto com ela, aos poucos Totoca e Vera chegavam ao tom de Ana Lúcia, algumas vezes Ana mudava também a melodia e elas corrigiam também a Mestre, numa dinâmica de fluxo e contrafluxo de experiências compartilhadas de aprendizado deste coco. Registre-se que em todos os momentos os membros do coco de roda da Mestre a respeitavam e obedeciam quando eram alertados.

Ana Lúcia com a face bem séria chama novamente a atenção de Matheus, instrumentista do bumbo, e Orlevan, instrumentista do ganzá, quanto ao ritmo da música, referindo que é mais rápido e que não queria brincadeira na hora da gravação. A Mestre quer coordenar tudo e não admite falhas da equipe. Os percussionistas ainda falam que ela não estava escutando direito e que estavam certos, mas a verdade é que nesse dia realmente o Matheus e o Orlevan erraram na hora que ela identificou e cobrou firmeza rítmica.

Em “O farol”, que foi a terceira, Ana fala que quando fez a música a idéia era de seu marido pescador que estava em alto mar pescando, mas ele também estaria pensando na volta para sua amada, então o ritmo teria que ser lento como o de um barco pesqueiro, ensinava para mim que queria a gente cantando de uma maneira triste, melancólica e nostálgica. Bem verdade que a letra é: “o farol se apagou, tou perdido em alto mar, meu destino é Olinda onde eu possa te encontrar. Oh” Ana! Oh! Ana! comece a cantar, Oh” Ana! Oh! Ana! um coco para me guiar”. Ana reiterou que eu mantivesse o ritmo lento da música, não era um coco para se cantar rápido, mas de reflexão e profundidade. Aprendi sobre que existe assim o coco de profundidade e reflexão, um exemplo seria o farol. Algumas vezes acelerei um pouco a canção e ela me pediu para regravar mais lento e que sentisse a mensagem da música. Pouco a pouco fui tentando errando e acertando, até conseguir terminar essa música como ela desejava.

---

<sup>3</sup> Rebate é a expressão que o grupo denomina quando uma ou mais pessoas repetem em coro um trecho da música cantado anteriormente pela voz da coquista principal.

Conhecer esse contexto social é fundamental para os estudos etnomusicológicos conhecerem como se dá a construção do processo formativo e da aprendizagem, como exemplo temos nessa música “O farol” em que Ana Lúcia descreve a mulher que espera o marido em casa e o pescador que está em alto mar lembrando da esposa coquista em terra firme. Queiroz (2005, p.125) refere que:

Fica evidente, na concepção de diferentes estudos da área de etnomusicologia que processos e situações de ensino e aprendizagem da música acontecem de formas variadas, e são (re)modelados e (re)definidos, em sua concepção e aplicação, pelo contexto em que se inserem.

A etnomusicologia tem a necessidade de contextualizar historicamente, socialmente e culturalmente as formas de aprendizado e os processos formativos de seus estudos, conhecendo o ser humano relacionado com o objeto de estudo podemos conhecer bem mais profundamente o fenômeno pesquisado.

A quarta foi o “Rei do Império”, música, que segundo o grupo, também é de Severino Nunes, mas que foi registrada por Ana Lúcia como autoral. Nela para o autor “o homem é o rei do império e tem a força de Sansão, a natureza reina no tempo de Salomão”. Ele mistura Sansão, Salomão e a brincadeira do coco de roda, um passeio pela história e pelo coco.

Segundo o grupo, a Dona Jovelina compôs a quinta canção que gravamos, chama-se “Dá-le Manoel”, fez para o seu neto Manoel, assim Ana nos explica que temos que cantar como se estivéssemos com uma criança nos braços contando uma história, parte da letra é “dá-le Manoel, dá-le Manoel, esse coco foi tirado da barquinha de Noel, Manoel!”. Gravamos esta música umas três vezes, em cada vez que Ana cantava ela mudava a letra, a repetição das estrofes, uma dinâmica que pertencia a ela, os membros do grupo até alertavam para a Mestreira, mas ela fazia que não escutava e continuava a cantar da maneira dela. Interessante, pois em outras músicas a Mestreira concordava e corrigia sua cantoria, mas nessa ela não permitiu a correção feita pelas aprendizes. Ela pedia para eu cantar com calma, “brincando com Manoelzinho no colo”. Novamente se eu errasse, prontamente pedia para corrigir, e a aos poucos entre erros e correções fui conseguindo gravar a música.

A sexta foi Niterói, que segundo os integrantes do grupo Severino Nunes compôs no Rio de Janeiro quando conheceu o navio Benjamin Constant, conta:

O Niterói  
capital do Rio  
ali vem um navio  
vem muito galante,  
mas vem longe ninguém não conhece,  
baiana parece o Benjamin Constant,  
Ai baiana! Ai baiana! Adeus amor!

Baiana se você quiser  
 eu faço um chalé,  
 feito de pedra e cal,  
 ladrilho de marfim,  
 varanda bordada a ouro.  
 Só parece um tesouro  
 no meio do jardim.  
 Ai baiana! Ai baiana! Adeus amor!  
 Quando eu cheguei na usina  
 eu vi à bobina  
 parar de repente.  
 Seu gerente  
 tome mais cuidado  
 que o ano passado  
 morreu muita gente.  
 Ai baiana! Ai baiana! Adeus amor!  
 Baiana quem foi que te disse  
 que bala de rifle  
 não mata ninguém?  
 Só mata bala de revólver,  
 pancada de automóvel  
 e batida de trem.  
 Ai baiana! Ai baiana! Adeus amor!  
 Baiana se for a Recife  
 me traga dois rifles  
 de papo amarelo  
 dois parabelos  
 de cano bem grosso,  
 para dar a esse moço  
 para atirar com ela.  
 Ai baiana! Ai baiana! Adeus amor!

O grupo relata que Severino Nunes quando chegou à Niterói se encantou com o navio da Marinha brasileira *Benjamin Constant*, a partir desse encanto segundo Ana Lúcia seu pai faz a música com elementos bélicos, além de vínculos com o Recife e a citação de um amor, a baiana.

A Mestre para me ensinar as suas músicas invariavelmente me conta as origens de cada letra e repetidamente me esclarece que seu coco de roda tem história, tudo do “coco tem algo que remete à uma história de alguém.” Nessa canção pede para que eu cante “bem rápido, tem que pegar muito ar e cantar”, refere que Niterói é um canto de embolada e que seu pai cantava muitos cocos rápidos de embolada, mas que ela canta mais cocos não tão rápidos de rebate como os de Dona Jovelina. Confesso que tirou o meu folego esse coco umas três vezes, é muito difícil cantá-lo pois a letra é corrida, e não há muito espaço para tomar folego e cantar.

Então, o coquista precisa ter um bom preparo de respiração e conhecer bem a letra e as possibilidades de pequenas pausas para fazer a inspiração. Ana me orienta aos trechos dos finais das estrofes tomar fôlego, aos poucos fui aprendendo com ela como seria a maneira mais prática e menos sofrida de fazer a cantoria, até mesmo a gravação teria que ser de uma vez pois seria



impossível para o técnico de som editar tal cantoria, assim demorou um pouco mas consegui seguir e respirar nos momentos em que Ana me ensinou ser possível inspirar. Essa canção se caracteriza por uma velocidade rítmica maior em que se o cantor cometer um erro, dificilmente consegue corrigir em uma apresentação. As outras cantoras do rebate também erraram bastante nessa música, e Ana repetia por inúmeras vezes como era a maneira correta de cantar, tomar fôlego e executar a performance sem cometer erros. A paciência na repetição do ensino foi detectada pelo pesquisador como algo bem presente em Ana Lúcia.

Nessa canção de Niterói ela esqueceu um parágrafo que fala de Recife, que eu já conhecia, perguntei se ela havia retirado de propósito pois falava em rifles de Recife ou havia realmente esquecido, então me agradeceu e disse que havia esquecido esse trecho da música e terminou cantando junto comigo. Referiu que é comum durante o coco de roda esquecerem de parte de letras e improvisarem ou deixarem passar se ninguém lembrar na hora. Bem verdade que a gravação foi um conjunto de improvisos, a toda momento a Ana mudava as estrofes, letras e melodias. Por exemplo, se havia cantado no show de Aroeira de 2019 a música “Bem-te-vi” de um determinado jeito, na gravação ela repetia de outra maneira, ou terminando em outro trecho, ou mesmo repetindo trechos que quisesse na hora que desejasse.

Outra música, segundo o grupo, de Severino Nunes foi “Tenho pena”, nesta o compositor fala sobre uma morena e o homem casado, assim escreve:

Tenho pena, tenho pena,  
morena de te deixar.  
O homem casado é um barco  
perdido no meio do mar.  
Mas a mulher que bem soubesse  
o mundo que volta dá.  
Ela chamava o homem  
a imagem do seu altar.  
Ela chamava o homem  
a imagem do seu altar.

Segundo a Mestra, seria uma esposa que Severino teria deixado pois não teria dado valor a ele. Ana reiterou que seus cocos são sobre a vida real, histórias que acontecem. Novamente pede para que eu cante mais lento e que seja como se lembrasse “algo de lembrança do passado”. Não compreendi bem a princípio, mas depois entendi que era a ideia de algo nostálgico e lento que Ana já havia me informado em outra música. Esse coco foi mais rápido a gravação, Totoca e Vera também me ajudaram explicando e me transmitindo como deveria ser as sílabas fortes durante a canção. Novamente elas cantavam e eu tentava chegar em uma

altura de voz confortável e que não ficasse tão distante delas, minha altura de voz é de barítono e as cantoras têm alturas de soprano e mezzosoprano.

É provável que esta tenha sido a maior dificuldade nossa nesse estudo da aprendizagem do coco de roda. Além da diferença de zonas de vozes, há uma alteração de melodia dentro de cada canção que é uma das características desse coco, por exemplo elas iniciavam em si bemol determinada música e no meio dela aumentavam meio tom, e quando chegavam ao final já haviam aumentado mais meio tom. Muito difícil acompanhar isso para quem não tem o tempo de coco de roda que o grupo tem juntos, mas com paciência a Mestre, Vera e Totoca me ensinaram como prosseguir, e no método da tentativa e erro orientado fui progredindo.

A troca de experiências, o diálogo e a explicação são elementos que foram muito utilizados pelos membros do coco da Mestre Ana Lúcia. Segundo Queiroz (2005, p.130), “a participação e a integração coletiva no ato de tocar e/ou cantar são fatores que estabelecem as principais situações de aprendizagem”.

O oitavo coco que nós gravamos foi “Sabiá”, segundo o grupo é uma composição de domínio público que Totoca completou, sempre presentes nos palcos, fala sobre um sabiá na mata, assim ela escreveu:

Por isso mesmo o sabiá cantou  
foi para a mata pra comer melão  
chegando a mata ele foi fazendo  
pininhão, pininhão, pininhão!  
Ai! Ai! Sabiá da mata!  
Ai! Ai! Sabiá meu bem!  
Ai! Ai! Sabiá da mata  
bota o olho no caminho que meu bem já vem!  
Ai! Ai! Sabiá da mata!  
Ai! Ai! Sabiá meu bem!  
Ai! Ai! Sabiá da mata  
bota o olho no caminho que meu bem já vem!

Totoca nos explica que é sobre um pássaro que o coquista pede para que ele observe o seu amor, fala que viu um sabiá e que imaginou um homem e uma amada que ele espera todo dia num determinado caminho do bairro do Amaro Branco, não refere que era para alguém específico, mas para personagens imaginários, “podendo ser qualquer homem e mulher do bairro”. Ela explica que é um coco rápido, pede para eu cantar com ela, me enrolo algumas vezes no refrão, a mesma dificuldade de Niterói em relação a respiração, mas Totoca também se enrola em algumas partes. Totoca começa a me ensinar no método demonstrado anteriormente pela mãe, eu canto junto com ela, tentando, arriscando eu vou errando e quando acerto ela parabeniza, quando erro ela me corrige, fala que “Gustavo é mais alto”, “Gustavo é mais rápido esse trecho”.

A nossa composição foi a mais discutida pelo grupo, já havia gravado no violão e enviado para o grupo semanas antes. Haviam me perguntado como seria, havíamos discutido bastante, mesmo assim “Mainha” foi objeto de discórdia, eles queriam que aumentasse o tom demais, sendo impossível para eu cantar, foi quando Ana Lúcia decidiu e todos aceitaram que a primeira voz seria só minha. A princípio minha ideia era eu e Ana cantarmos juntos, contudo, impressionantemente Ana não conseguiu decorar a letra. Talvez a idade avançada de 75 anos, talvez o cansaço do dia de gravação, enfim ela ordenou e todos nós acatamos que eu cantasse e elas fizessem o rebate, até mesmo a Ana Lúcia faria o rebate. A letra é bem simples, consiste em:

Mainha, mainha!  
 A estrela que me guia lá no céu é a mais brilhante.  
 Mainha, mainha!  
 A estrela que me guia lá no céu é a mais brilhante.  
 Dá-me o norte, emergia, toda a sorte que tiver.  
 Dá-me o norte, emergia, toda a sorte que tiver.  
 Dá-me o norte, emergia, toda a sorte que tiver.  
 Mainha, mainha!  
 A estrela que me guia lá no céu é a mais brilhante.  
 Mainha, mainha!  
 A estrela que me guia lá no céu é a mais brilhante.  
 Dá-me o pão de cada dia, toda a fé que contagia.  
 Dá-me o pão de cada dia, toda a fé que contagia.  
 Dá-me o pão de cada dia, toda a fé que contagia.  
 Mainha, mainha!  
 A estrela que me guia lá no céu é a mais brilhante.  
 Mainha, mainha!  
 A estrela que me guia lá no céu é a mais brilhante.

Essa música eu fiz pensando em um filho falando para a mãe sobre o poder maior que vem dos céus como guia espiritual desse filho, sendo uma espécie também de oração e evocação.

O grupo gostou muito da música, mas talvez por eu ser o aprendiz mais jovem desejasse colocar mais elementos do coco de Ana Lúcia, dessa vez eu mostrava a elas solfejando como desejava a canção, então rapidamente Ana Lúcia e os rebates absorveram minha ideia central, e finalmente começamos a gravar. Eu transmitia com a voz e com as mãos o ritmo que desejava que elas cantassem, e elas tentavam, erravam e acertavam, sempre orientadas por mim. Finalmente estava utilizando desse método que Ana Lúcia me ensinava para também as ensinar sobre esse meu coco de roda. Por ser uma canção bem pequena e simples, conseguimos terminá-la em menos de uma hora, Ana Lúcia terminou a gravação sem conseguir aprender corretamente a letra e melodia, contudo os demais membros assimilaram a letra.

A forma de cantar, de compor, de se posicionar no palco, de tocar os instrumentos e de dançar são melhores assimiladas quando acontece as performances como na gravação de estúdio e no palco, na apresentação de palco do coco de Aroeira de 15 de junho de 2019, uma criança de seis anos via a forma que as maiores e os adultos dançavam o coco de roda da Mestra, aos poucos a criança balançava o corpo e dava seus pulinhos, e ao final da noite já conseguia dançar bem próximo ao que era a forma que as outras pessoas estavam dançando. Segundo Queiroz (2005,p131), “durante a execução, processos múltiplos de ensino e aprendizagem vão se concretizando pela vivência dos integrantes daquelas situações em que para se fazer música é preciso aprender a tocar, cantar, realizar e participar das coreografias, se posicionar e se comportar no contexto da performance.”

A última música foi composta entre a gravação de “Sabiá” e “Mainha”, quando decidimos jantar. Durante o jantar de pizza, eu, Ana Lucia, Vera, Totoca, Matheus e Orlevan começamos a construir a idéia. Estávamos todos em um círculo na parte externa do estúdio, eu gravei todo o processo de composição nosso com uma câmera. Ana Lúcia tomou a frente, queria que falássemos sobre São João, considerou que se fosse para compor era interessante ser sobre o motivo de seus cocos, segundo ela seus cocos são de origens juninas e devocionais aos Santos Católicos João, Pedro e Antônio. Em seguida sugeri em começarmos pelo motivo daquela reunião daquele dia, que havia sido um convite meu para gravarmos o coco de roda da Mestra Ana Lúcia. Comecei cantando com um ritmo mais próximo do forró “Ana Lúcia eu vim aqui, quero que você vá lá”, prontamente Matheus, Orlevan, Vera e Totoca começaram a repetir essa parte já colocando o ganzá e o bumbo no ritmo de coco de roda da Mestra. Ana então toma novamente o comando, “pra dançar um lindo coco na noite de São João”. Prontamente pede para Mateus e Orlevan tocarem mais lento, refere que não será de embolada e sim de rebate. Ela me explica que o mais difícil é colocar a melodia, que muitas vezes a composição “trava e só é possível retornar depois de semanas.”

Continuamos com ela cantarolando a melodia várias vezes, me ensina que assim ela consegue absorver a melodia para construir o resto da música. Logo em seguida, Ana querendo incluir o pesquisador coloca no primeiro trecho desta canção “chame logo o Gustavo, sinhá Totoca, sinhá Vera, vá chamar o seu Mateus para tocar”, e o pesquisador complementa “chame logo o Gustavo, sinhá Totoca, sinhá Vera, vá chamar o seu Mateus para tocar a percussão”. Ela então canta esse trecho várias vezes. Nesse momento da composição ela explica que seu coco tem história e respeito, a ideia de “sinhá” é de trazer esse contexto histórico de antiguidade e “seu” do respeito a todos os membros do grupo.

No segundo trecho o pesquisador propõe que se inclua os outros membros do grupo, assim inesperadamente Ana Lúcia executa de novo o refrão só que dessa vez diferente “Ana Lúcia eu vim aqui, quero que você vá lá pra sambar um lindo coco na noite de São João”. Ana como fez em todas as músicas cantadas naquele dia altera uma palavra, em vez de cantar “dançar” ela canta “sambar”, não parece ser muita coisa para um meio entendedor de gravação, mas para o técnico de gravação é muito complicado pois imaginemos todos cantarem “dançar” e uma coquista cantar “sambar”, se torna muito difícil para o técnico editar. Todos tentam convencer Ana para cantar uma só forma, a Mestre defende que o coco de roda é livre para o improvisado, aprendemos que uma característica do coco de roda da Mestre é o improvisado constante até mesmo numa gravação de CD.

Sugerimos nessa segunda parte ser assim “Orlevan no pandeiro, Raiane no ganzá e Cintia nas tamancas até o dia clarear”, a idéia era incluir a maior quantidade de pessoas do grupo raízes, mesmo sabendo que nem Cintia nem Raiane estariam presentes nessa gravação. Entendíamos que elas mereciam serem lembradas naquela música. Ana começou a cantar várias vezes a música inteira, pedia para o ganzá parar para escutar só o bumbo, depois o inverso, depois só as vozes, todos arriscavam, tentam, erravam e acertavam sendo monitorados e orientados pela Mestre. Então, finalizamos a composição após várias tentativas de melodia e ritmo, sempre seguindo o padrão de tentativas erros e acertos com orientação.

Ana Lúcia comentou em duas ocasiões naquela noite que ela havia composto toda a letra desta música bem como a melodia, fato desmistificado pelo pesquisador quando mostrou à Mestre a gravação de todo o processo de composição desde a iniciativa do pesquisador até a melodia proposta por ele e assimilada por ela. Demonstra o pesquisador que o discurso as vezes pode ser contraditório sobre origem, autoria e autenticidade.

Um autor que nos explica um pouco deste acontecido é Benjamin(1994, p.205):

A narrativa, que durante muito tempo floresceu num meio de artesão – campo, no mar e na cidade -, é ela própria, nem certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro um si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que forma informados dos fatos que vão contar a seguir.

O narrador, no nosso caso Ana Lúcia, conta sua versão que tem detalhes sobre o que ela construiu em sua mente sobre o fato vivido, passando a ser contado na sua narrativa como a sua verdade, que provavelmente ser for escutado por um aprendiz passa a ser verdade absoluta,

refutando outra possibilidade da descrição dos fatos, mesmo que seja mais realística do acontecido.

Os participantes do coco de roda têm o respeito a Mestre Ana Lúcia como já descrito no processo formativo e na aprendizagem deste coco de roda, respeito à sua experiência, sua vida, sua história no coco de roda, logo há uma “carreira moral” diante do grupo e da sociedade. Importante esse registro, pois como etnógrafo compreendo que o discurso dos fazedores coquistas que estão no grupo deve ser neste formato de que tudo tem o dedo da Mestre Ana Lúcia, isto é, em nosso entendimento, para a perpetuação de seu coco, na perspectiva etnográfica Hammersley & Atkinson (1983, p.179) relata:

O que as pessoas dizem e fazem é produzido no contexto de uma sequência em desenvolvimento de interação social. Se ignorarmos o que já ocorreu ou o que se segue, corremos o risco de tirar conclusões erradas. No entanto, o contexto temporal das ações inclui não apenas o conjunto de eventos que ocorrem antes e depois delas, mas também a estrutura temporal em que as pessoas envolvidas as localizam. Dentro de cenários culturais, os atores têm “carreiras morais”: eles passam por estágios formais e informais e transformações de identidade – de novato a veterano, de outsider a insider.

Então, após gravarmos faixa a faixa, observamos desde a primeira a ser gravada, que foi “Bem te vi”, que durante o coco todas as vezes que ele é cantado a Mestre Ana Lúcia altera as repetições de trechos das letras e muitas vezes o tom da música também é alterado, inclusive dentro da mesma música ela alterava a melodia na performance. Mostrando como foi a dificuldade de acompanhá-la neste processo. Os integrantes já são bem integrados a rotina de Ana Lúcia alteravam o tom e a acompanhavam mesmo quando a errava bruscamente, numa flexibilidade harmônica e de performance conduzida pela mestra e aprendida pelos aprendizes.

Nas canções “O farol” e em “Dá-le Manoel” ela mistura os trechos de letras fazendo trocas entre “não deixe o zabumba parar” e “o coco para me guiar”, outra mostra de improviso do coco. Invariavelmente os aprendizes a acompanham sem fazer questionamentos e rapidamente seguindo o caminho da mestra na música.

Já na gravação da música “Tenho pena” acontece sem trocas de parágrafos, segue a letra rigorosamente a que foi registrada por Ana Lúcia na biblioteca nacional. Apesar da música ser do pai Severino Nunes, foi Ana quem fez o registro.

Na música “Sabiá” quem é protagonista é Totoca junto com o pesquisador, nesse momento Ana Lúcia fica na posição do rebate. Ana Lúcia decide que Totoca irá cantar e fica orientando como cantar, entoação e ritmo próprios. Totoca obedece e canta muito parecidamente e notoriamente imitando a forma que a mãe canta. Nesta música Totoca de uma

maneira muito similar à que Ana fez na outras é quem reforça com o Matheus e Orlevan sobre o ritmo que quer para a percussão, estes obedecem.

Na outra semana o pesquisador se juntou Técnico de som e musicista Mário Marinho, fizemos a afinação das vozes e engenharia de produção dos instrumentos, fazendo associações pois haviam sido gravados separados os canais.

O convívio com o grupo Raízes e a Mestre Ana Lúcia me proporcionou uma maior interação com os coquistas e um maior conhecimento a respeito do fenômeno, além de abrir um horizonte maior para a percepção musical deste estilo. Bem semelhante a nossa constatação, Queiroz no seu estudo com o Grupo Catopês de Montes Claros de Minas Gerais relata que “a imersão no universo dos grupos me propiciou, com o passar do tempo, novas relações com os integrantes e com o fenômeno musical e, por consequência, novas percepções da música.”

Esta experiência foi uma proposta de maior integração entre o observador participante e o objeto da pesquisa, podemos concluir que a rigidez defendida pelo grupo raízes e Ana Lúcia na prática não é tão forte ao ponto de nos permitir experimentar uma música de minha autoria, a aprendizagem é uma constante nesta forma de coco, onde até no momento de gravação a Mestre proporciona uma forma específica de formação aos aprendizes, de maneira integrada, pacífica, mas rígida demonstra o que quer. Contudo na performance de suas músicas demonstra características flexíveis de tons e de letras que são invariavelmente acompanhadas pelos aprendizes. Ressaltamos também a disciplina dos membros do grupo, todos respeitam as decisões e posições da Mestre, sem questionamentos.

O pesquisador mergulhado no mundo deste coco identificou um tripé no processo formativo do coco de roda da Mestre Ana Lúcia, baseia-se na experimentação, no respeito ao Mestre e flexibilidade melódica.

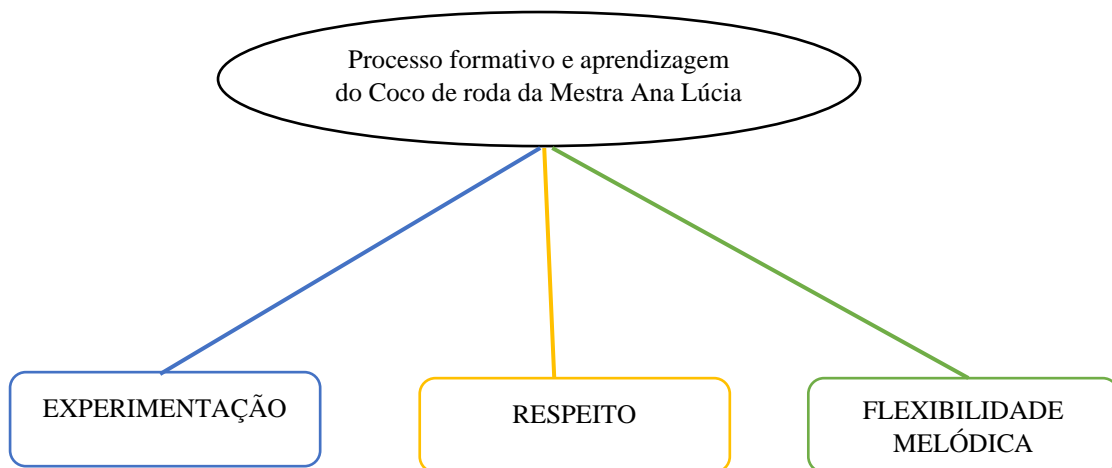
A experimentação é quando os aprendizes se lançam sobre a música e no movimento de tentativa e erro conseguem aos poucos chegar aos atributos próprios do coco de roda da Mestre. Em nosso estudo todos experimentaram, do pesquisador até Ana Lúcia, sendo uma troca de experiências norteadas pela experiência da Mestre. Cantar, tocar, dançar este tipo de coco de roda é experimentar com outros já praticantes, a partir daí tentamos chegar ao que os praticantes já fazem. Vamos errando e quando acertamos podemos ousar algo, desde que seja consentido pelo grupo e que não altere a proposta rítmica- melódica do grupo.

O respeito ao Mestre, detentor das informações a serem transmitidas, é um dos pés do tripé do processo formativo deste estilo. Todos e todas respeitam à Mestre Ana Lúcia, compreendemos que a Mestre é detentora do conhecimento sobre o seu coco, e que tudo que a mesma fala é levado em consideração pelos aprendizes. Também a Mestre tem o respeito pelos

seus aprendizes, absorve algumas idéias, mostrando que o fluxo de trocas de experiências e informações é permanente no seu coco de roda. Percebemos que ensinar para Ana, também é aprender, talvez nos mostre um possível caminho para a permanência deste estilo musical, a absorção de experiências dos aprendizes na construção do coco. Ana assimilou de Severino Nunes e Dona Jovelina, Ana Assimila de Totoca, Vera, Matheus e Gustavo.

O terceiro elemento do tripé do processo formativo deste coco de roda é a flexibilidade melódica, observamos e vivenciamos isto em quase todas as músicas, Ana começa determinada música em um tom, no meio muda e no final novamente muda. Todos e todas a acompanham. Não há reclamação ou discordância neste formato, no início até fui questioná-la, mas não compreendeu a minha informação. Logo percebi que ela não estava errada, na verdade minha percepção do coco dela é que estava. O ato de modificar os tons e a forma melódica também é uma característica de seu coco, também por isso se distingue de outras formas de coco de roda. Estava enfim identificado o tripé do seu processo formativo. Acompanhá-la na tentativa e erro em cima das suas variações de tons e configuração melódica faz parte do ensino de seu coco.

Figura 25. Tripé no processo formativo de aprendizagem do coco da Mestra Ana Lúcia.



Fonte: O autor, 2022.

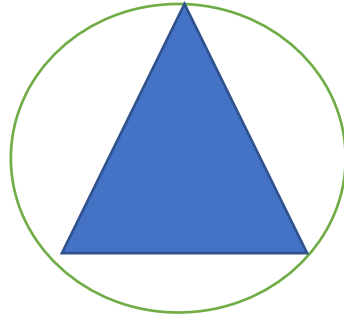
A figura 25 é uma forma simples de resumo que o pesquisador fez sobre o processo formativo de aprendizagem do coco de roda da Mestra Ana Lúcia já descrito neste texto anteriormente.

Diante da observação podemos avançar um pouco mais e compreendermos como esse tripé ser de natureza dinâmica, sendo assim na movimentação contínua desse tripé se forma também uma figura semelhante a uma roda, onde qualquer um dos três elementos



(experimentação, respeito e a flexibilidade melódica) podem estar em qualquer ponto e ao mesmo tempo, não tendo hierarquia em relação à estes. O coco de roda sendo nessa percepção formativa e de aprendizagem também uma roda.

Figura 26. Em movimento o tripé forma uma roda.



Fonte: O autor, 2022.

A figura 26 é a representação esquemática que o pesquisador desenvolveu do movimento do tripé formativo do coco de roda da Mestre gerando a roda de formação deste fenômeno.

Westbrook (2010, p.127) descreve algo similar e análogo em relação às atitudes favoráveis aos métodos proficientes nos processos de aprendizagem de uma maneira geral, formais ou não formais, como sendo “o espírito aberto”, “o interesse absorvido” (de todo o coração) e “a responsabilidade”. Para este autor essas atitudes facilitariam a aprendizagem em qualquer campo do conhecimento.

Para Westbrook (2010, p123-126), o “espírito aberto” seria a possibilidade de permitir que as informações penetrem no corpo, enquanto o “interesse absorvido” seria quando o aprendiz aluno está absolutamente interessado no assunto, e a “responsabilidade” seria quando acontece o devotamento do aprendiz através do interesse pleno ao assunto que está sendo aprendido.

Nossa pesquisa etnomusicológica identificou essa maneira de realizar o processo formativo e a aprendizagem do coco de roda da Mestre Ana Lúcia, relata Queiroz (2005, p.125) que “as formas de transmissão musical assumem estratégias distintas dentro de cada grupo, apresentando particularidades que caracterizam a própria performance musical.”

Podemos inferir em nossa pesquisa etnográfica do processo formativo e da aprendizagem do coco de roda da Mestre Ana Lúcia bem próximo ao que o pesquisador Queiroz (2005, p.129) identificou:

As experiências e as descobertas consolidadas ao longo da pesquisa mostraram um contexto de transmissão flexível e espontâneo, onde cada situação e processo de aprendizagem e assimilação da cultura musical é tecido pela dinâmica da performance, tanto nos momentos específicos de sua realização, quanto nas demais situações estabelecidas como base para a sua prática.

A nossa pesquisa etnomusicológica nos mostrou esse contexto flexível e espontâneo do processo formativo e da aprendizagem no coco de roda da Mestre Ana Lúcia do Bairro do Amaro Branco, tanto nos ensaios como nas apresentações e gravação do CD. Contudo identificamos também a experimentação, o respeito e flexibilidade melódica como tripé deste ensino.

## **6 A MÚSICA COMPOSTA PELO PESQUISADOR APRENDIZ E A REAÇÃO DO GRUPO**

Quando iniciamos a pesquisa de campo não imaginávamos que acabaríamos por criar algo novo, uma música nova de coco de roda, ou até mesmo gravar um CD. Contudo, com a inesperada pandemia de COVID 19 aconteceu a suspensão de todos shows e apresentações musicais no Brasil e em boa parte do mundo, assim não havia mais shows para fazer a análise do processo formativo e aprendizagem do coco de roda da mestra Ana Lúcia, neste momento tivemos a idéia de compensar essa ausência de apresentações através da gravação de um CD com Ana e seu grupo.

Nesse momento, compreendi que poderia como observador participante ousar também e observar a reação do grupo diante do pesquisador também aprendiz propondo e compondo uma música para essa gravação.

A idéia era o pesquisador na tentativa de levar algo diferente ver a reação da Mestra frente a possibilidade de um nova música do aprendiz., como a Mestra absorveria esse fluxo de experiências do aprendiz para a mestra, vice-versa, como aconteceria esse processo de formação e aprendizagem a partir do aprendiz, no caso o observador participante, quais seriam as reações de cada elemento do grupo neste novo contexto.

A escolha da música também foi bem pensada por ser lenta com melodia simples, pequena e de fácil execução de performance, com uma letra com poucas estrofes, seria uma música nova e autoral nossa, assim as perguntas que estávamos desejando responder eram: a mestra aceitaria essa música? O grupo aceitaria? Como reagiriam? O pesquisador participante conseguiria o aval para esse passo a mais no processo de aprendizagem?

## 7 VARIÇÃO MELÓDICA

O pesquisador com a finalidade de discutir as melodias das músicas para registro nesta dissertação se reuniu com o músico guitarrista Gustavo Moscoso e o próprio musicista técnico de estúdio o violonista Mário Marinho. Já em “Bem-te-vi” encontramos dilemas como o pesquisador identificar o tom Si bemol menor no primeiro trecho de “Bem te vi”, Moscoso encontrar Si maior, e o Marinho identificar como Si menor. Claro estava para todos nós que os tons mudavam durante a música, mas trecho a trecho foi um passeio sobre teoria musical e possibilidades. Faixa a faixa construímos as melodias das músicas, algo também inédito para o coco de roda da Mestre Ana Lúcia, pela primeira vez, segundo o grupo, haveria um registro escrito da harmonia das suas músicas.

Após terminado as gravações de todas as faixas, levamos o material puro ainda, sem a mixagem e a masterização para serem escutados pela Mestre e pelos membros do grupo raízes. Marcamos quinze dias após a gravação do grupo no estúdio para eles avaliarem.

Esse momento foi bem esclarecedor para o pesquisador enquanto o processo formativo ser de troca de experiências. O aprendiz pesquisador que observa e participa propõe a soma de uma outra música, a Mestre a princípio fala que a música “é sua”, referindo a ser a música minha, mas quando acontece a conclusão e a aceitação por todos os membros do grupo, prontamente Ana Lúcia já se põe, após mostrar como seria o ritmo e a melodia, como uma das compositoras. Entendemos que esse é um dos princípios do coco de roda da Mestre, ela conduz todos os aprendizes e se algo deriva de seu estilo musical terá o toque dela.

“Sabiá” que foi a única música que Totoca cantou como primeira voz, também ousei colocar meu assobio no fim da canção, a Mestre falou nesse momento que também tinha a vontade de pôr pássaros para cantar em suas canções. Assumi que era muito comum cantar com a inspiração de pássaros que eles criavam em gaiolas, mas que não achava justo os pássaros sofrerem, então resolveu um dia soltar todos. Conta que “Bem te vi” surgiu dessa percepção que os passarinhos deveriam ser livres. Absorveu a ideia e perguntou se eu conseguiria imitar com o assobio outros pássaros para pôr em outras músicas. Comentei que se eu escutasse e treinasse possivelmente pelo assobio cantaria qualquer espécie.

Ana não só absorve a ideia do assobio naquela música proposta pelo aprendiz como deseja utilizar em outras canções, assim sempre reforçando o tripé da aprendizagem de seu coco de roda (experimentação, respeito e flexibilidade melódica). Os demais membros defenderam o assobio em apresentações e que deveria ser decidido pela Mestre quando e em qual música usá-lo.

Em “Mainha” o grupo ficou bem feliz com o resultado, havia uma preocupação, pois, erraram muito no rebate durante as gravações. A Mestre revela que gostaria de compor comigo algumas músicas de evocação como é “Mainha”, segundo Ana Lúcia esses cocos que “devocionam” ou “Nossa Senhora, ou algum dos Santos,” são chamados de “cocos de evocação”, refere também que o seu coco é sobre os Santos juninos Antônio, Pedro e João e que gosta de compor para eles.

Nossa proposta nunca fazer o assobio para mudar o coco de roda da mestre, mas compreender o discurso de estabilidade e não aceitação de outras possibilidades no processo de aprendizagem deste estilo musical. Logo, estava comprovado que a aprendizagem dentro da troca de experiências poderia levar o grupo a experimentar e usar de outras possibilidades para o seu coco. A forma poderia ser modificada desde que se utilizasse com o consentimento e análise da Mestre o tripé da experimentação, respeito e flexibilidade melódica.

Ana diante do assobio revela que gostaria de ver uma flauta em suas músicas, discurso diferente do que apresentava anteriormente eu era da impossibilidade de outros elementos em seu coco de roda que não fossem primeira voz (solo), coro, segundas vozes, “tamanquinhas” (tocadas com as mãos, simulam batidas de tamancos no chão), ganzá, alfaia, caixa e pandeiro.

A última a ser escutada foi a composição que a Mestre fez com o pesquisador no dia da gravação, era a canção “Ana lúcia eu vim aqui .quero que você vá lá”, nesta Ana Lúcia revela que estava preocupada com esta música, mas que agora a escutando percebe que o coco de roda ficou bonito e ritmado.

Para este estilo musical é fundamentalmente a troca de experiências, ela transmite seu coco de roda, mas também absorve as experiências dos aprendizes. A partir dessa troca de experiências e conhecimentos se constrói o tripé do processo formativo de aprendizagem do coco de roda da Mestre Ana Lúcia: experimentação, respeito e flexibilidade melódica.

## 8 CONCLUSÃO: RODA DE FORMAÇÃO

Segundo Murray (2008, p.106), a música popular brasileira é um dos mais eficientes instrumentos de preservação da nossa memória coletiva e palco iluminado para a interpretação dos múltiplos aspectos formadores de nossa identidade nacional. Sendo assim, estudarmos o processo formativo e da aprendizagem do coco de roda nos leva a compreender melhor como se dá a construção dessa identidade nacional, bem como nos mostra algumas possibilidades de transmissões “informais” de ensino da música popular seculares, informais aqui entendidos por estarem fora de instituições de ensino formais de educação musical.

O coco de roda tem lutado para se manter vivo entre as gerações, atualmente esta fora dos grandes programas de entretenimento na sociedade moderna, contudo algumas políticas públicas como o prêmio Patrimônio Vivo da Cultura Pernambucana, que Ana Lúcia ganhou em 4 de dezembro de 2020, têm dado um certo folego para esse estilo musical.

O conhecimento do contexto social do bairro do Amaro Branco na produção do processo formativo e de aprendizagem deste coco de roda é importante para não só dar a inspiração dos coquistas, mas como local de interação integrativa entre os diversos elementos deste coco. Assim como também tem importância a historicidade deste bairro e os viventes dele. Para Hammersley & Atkinson (1983, p.181), no estudo etnográfico “é importante aqui levar em conta as dimensões do contexto social, do tempo e das pessoas envolvidas.”

Nossa pesquisa etnográfica envolveu a observação-participante, contribuíram nesta análise todos os materiais que foram levantados: a observação, a participação, os questionários semiestruturados, os livros, as teses, as dissertações, os artigos científicos, as matérias de jornais e de internet, além de sons, fotos e filmes. Interessante registrar que alguns pesquisadores em conversas informais no âmbito acadêmico me questionaram sobre o uso dos questionários semiestruturados, faço então o registro no meu ponto de vista, que para a etnografia e etnomusicologia, o pesquisador através da observação-participante pode utilizar os questionários ou outros modelos metodológicos, acredito que isso também poderia contribuir até mesmo para uma etnografia própria brasileira no futuro. Defende também o uso de questionários na etnografia os pesquisadores Hammersley & Atkinson (1983, p.102):

Não há razão, então, para os etnógrafos evitarem o uso de entrevistas, onde elas são viáveis. A entrevista pode ser uma fonte de dados extremamente importante: pode permitir gerar informações que seriam muito difíceis, senão impossíveis, de obter de outra forma – tanto sobre eventos descritos quanto sobre perspectivas e estratégias discursivas.

Os questionários semiestruturados ajudaram muito a nossa pesquisa, principalmente quando apareceram dúvidas em questões como a não uso da religião no processo formativo e na aprendizagem, ou quando da identificação do uso do canal do Youtube na formação e aprendizagem do percussionista Matheus. Sem o complemento dos questionários não chegaríamos a estas informações sobre o fenômeno.

A pesquisa realizada em textos acadêmicos e não acadêmicos como jornais, mídias digitais, livros, dissertações, tese e sons gravados, possibilitou também acrescentar informações à observação etnográfica. Hammersley & Atkinson (1983, p.) descrevem sobre a importância de “dois outros tipos de dados aos quais os pesquisadores etnográficos precisam prestar atenção: fontes documentais e artefatos materiais.” Tanto os sons gravados por outro pesquisador há duas décadas atrás, como as matérias de jornais e as matérias de sites guardados pela Mestra, como os textos acadêmicos que estudaram os cocos de roda anteriormente, contribuíram para o conhecimento do processo formativo e aprendizagem do coco de roda da Mestra Ana Lúcia.

A pesquisa etnográfica assim como os outros métodos acadêmicos possui também seus detalhes, por vezes dificuldades técnicas e metodológicas, o custo de se pesquisar muito tempo, o próprio tempo como fator desestimulador, ou as impressões do pesquisador sobre o fenômeno a partir de uma abordagem própria, podem nos levar a conclusões distorcidas do fenômeno estudado. Contudo a pesquisa etnográfica é solidificada na interpretação do fenômeno e não somente na citação dos acontecimentos. Assim, também devemos registrar nesta dissertação sobre a nossa interpretação na avaliação do processo formativo e da aprendizagem do coco de roda da Mestra Ana Lúcia, pondera Hammersley & Atkinson (1983, p.102):

O problema da reatividade é apenas um aspecto de uma questão mais geral: os efeitos da audiência, e de fato do contexto em geral, sobre o que as pessoas dizem e fazem. Todos os relatos devem ser interpretados em termos do contexto em que foram produzidos. O objetivo não é coletar dados “puros” que estejam livres de possíveis vieses. Não existe tal coisa. Em vez disso, o objetivo deve ser descobrir a melhor maneira de interpretar quaisquer dados que tenhamos e coletar mais dados que nos permitam desenvolver e verificar nossas inferências.

Todo resultado do processo etnográfico está diretamente relacionado à interpretação do pesquisador, logo passível de percepções próprias, mas para nossa pesquisa isto não é considerado relevante, pois é da natureza humana seus sentimentos e percepções próprias sobre qualquer ato humano ou do meio ambiente, todavia com as referências presentes nesse texto de outros estudos etnográficos estamos dirimindo esses vieses interpretativos. Assim, transformamos nossa pesquisa em algo mais abrangente e com menor possibilidade de equívocos do processo formativo e de aprendizagem do coco de roda da Mestra Ana Lúcia.

Ana Lúcia recebe o Título de “Mestra” pela sociedade em que esta inserida, quem a conhece põe a palavra “Mestra” à frente de seu nome quando faz referência à Ana Lúcia Nunes da Silva, dentro do contexto histórico que somos o resultado do que somos e fazemos, no caso dela é uma professora detidora de um saber imensurável do coco de roda que ensina. Refere Geertz (1989, p.165) que “a função social serve de veículo simbólico através do qual é percebida a identidade pessoal: os homens são aquilo que eles fazem.”

No processo formativo e na aprendizagem do coco de roda da Mestra Ana Lúcia do Bairro do Amaro Branco observamos um ritual quase que religioso em que a interação contínua dos participantes confere uma simbiose e homogeneidade que dá as características próprias desse processo de ensino-aprendizagem, que se torna graduada a mestra como alguém a ser respeitado, próximo as divindades das religiões.

É importante registrarmos que há nuances específicos como os olhares e entreolhares dos membros do grupo, os movimentos de corpo que infelizmente o texto de dissertação não consegue transmitir e registrar, assim também descreve Breschigliari (2010, p. 141) quando estudou os jongueiros:

Faltam aqui a entonação das conversas travadas com os jongueiros, as fisionomias, os gestos, a sensação dos acontecimentos do campo sobrevivendo, que estão agora achatados à dimensionalidade restrita do papel. Esta decepção não tem saída, pois o texto é apenas texto, enquanto a experiência é viva. Entretanto, a busca foi por construí-lo de tal forma que alguma autoridade lhe fosse conferida por sua ligação ao rastro dos interlocutores.

A formação do coco de roda da Mestra Ana Lúcia pode ser compreendida até mesmo a partir da junção das palavras “coco” e “roda”, coco no sentido de firmeza e preservação cultural e roda no sentido dos processos formativos e aprendizagem deste estilo musical. Quebrar um coco é de uma dificuldade grande, exige força e destreza, talvez metaforicamente possamos compreender como os valores perpetuados nas gerações do coco de roda, bem como a roda represente a ciclicidade da transmissão e do aprendizado, onde o Mestre é aprendiz, e o aprendiz por vezes é mestre, numa dinâmica que transcende o objeto puro estudado, permeia sentimentos de cada ser frente ao assunto trabalhado. A roda também pode representar algo que quando inicia o seu movimento, tende a manter este, além do que a posição de pessoas em forma de círculo ou roda podem nos demonstrar a horizontalidade deste estilo musical, onde até o Mestre tem seu valor equiparado aos aprendizes, num processo democrático e igualitário durante o coco.



Bem claro fica na pesquisa de campo que o seio familiar filtra muito tudo o que chega em reação às possibilidades tecnológicas e à dita globalização cultural, reforçando que “o tecido sócio-familiar filtra a comunicação de massa, de cuja onipotência as modernas pesquisas nos fazem duvidar: ela esbarra na situação vivida do receptor, na moral sustentada pelo grupo, na percepção seletiva das mensagens” (BOSI, 2008, p. 201). Todos têm contato com televisão, rádio e internet, porém o estilo musical se quer tem uma música por exemplo no streaming do Spotify (aplicativo digital atualmente mais utilizado no mundo).

Apesar de toda a tecnologia presente na humanidade atualmente, descobrimos um estilo de música no coco da Mestra Ana Lúcia que não faz uso dessa tecnologia na hora da transmissão dos conhecimentos, há uma exceção somente no processo formativo e na aprendizagem quando o Matheus recorre aos canais do Youtube para aprender a tocar pandeiro. Talvez essa maneira de distanciar da modernidade confira a este fenômeno uma autenticidade, simplicidade, e pureza musicais mais fortes.

As crianças normalmente iniciam nos primeiros passos de vida no bater palmas percussivas, contudo até as crianças de colo participam com olhares e ouvidos nas apresentações, demonstrando que o primeiro contato musical é com a percepção simples deste fenômeno. Ana Lúcia foi o palco pela primeira vez com três anos de idade, não difere dos filhos, netos, bisnetos, vizinhos e outros coquistas que participam desde os 3 a 5 anos de idade. Há quase vinte anos a Mestra fundou o coco estrelinhas que é um coco infantil que sua neta Cintia faz parte. Normalmente em relação aos instrumentos o início é com o ganzá, podem do depois tocar o bumbo, bem como depois o pandeiro, numa lógica de dificuldade percussiva própria.

O coco de roda da Mestra está presente em todos os momentos da vida da família, Ana Lúcia refere que “de nascimento ao enterro, sempre tem uma sambada” e que “todo aniversário tem que ter coco de roda”. Em todos os aniversários durante esses quase três anos de pesquisa etnográfica havia o coco de roda, sendo momentos especiais de confraternização descontraídos e que similarmente aos ensaios há espaço para o aprendiz imitar o professor, podendo desenvolver sua aprendizagem, mesmo assim a mestra permanece rígida não admitindo erros dos coquistas, em uma ocasião do aniversário da Mestra Ana Lúcia em 2021, o Matheus erra a batida de uma música antiga que o grupo não toca há anos, então ela prontamente pede para o Júnior assumir o bumbo, como forma de mostrar como deve ser tocado aquela música.

Também fazemos o registro das narrativas dos processos formativos e a aprendizagem dos membros do grupo, estas são construídas e valoradas dentro da perspectiva histórica e de uma verdade pertencente ao grupo, bem parecido encontramos em Breschigliari (2010, p. 142):

As narrativas mostram-se extremamente valiosas à vida atual desses velhos e jovens. Na medida em que apresentam a história de um passado aberto, inconcluso, reivindicam a retomada do que teve seguimento e do que foi truncado, formulando novas promessas.

A dança no contexto deste coco foi o elemento com maior possibilidade de liberdade na arte da participação e absorção de novos conteúdos, neste a Mestra não é tão rígida como quando ensina a compor, tocar e cantar.

Nessa possibilidade pedagógica, compreendemos também o mesmo que Pacheco (2015, p.44):

As perguntas e respostas giram em torno de saberes, processos e linguagens de elaboração do conhecimento da tradição oral, no diálogo com a tradição escrita, tendo como intersubjetividade do diálogo a cultura a favor da diversidade da vida e dos povos.

As questões e respostas levantadas pela Mestra e pelos aprendizes, as trocas de experiências e vivências, os processos dentro do coco de roda e as linguagens próprias desse estilo musical conduzem a essa possibilidade pedagógica específica em que o tripé está presente.

Nosso texto nos leva à conclusão de que o processo formativo e a forma de aprendizagem dos elementos que fazem parte do coco de roda da Mestra Ana Lúcia, que são a o estudo das letras, dos instrumentos, do canto e da dança, possibilitam o maior conhecimento e a perspectiva de auxiliar a preservação desse patrimônio cultural histórico brasileiro.

Realizar essa pesquisa fornece um documento específico para o processo de formação e aprendizagem do coco de roda da mestra Ana Lúcia.

O objetivo dessa pesquisa não é somente fazer o registro, desejamos também que o trabalho científico nosso seja uma possibilidade de fonte para comparação com outros trabalhos, bem como fonte de ajuda e despertador de novas pesquisas nesse estilo musical. Hammersley & Atkinson (1983, p.162) descreve sobre o trabalho etnográfico que:

O objetivo, no entanto, não é apenas tornar os dados inteligíveis, mas fazê-lo de uma maneira analítica que forneça uma nova perspectiva sobre os fenômenos com os quais estamos preocupados, se baseie em trabalhos anteriores e/ou prometa nos dizer muito sobre outros fenômenos.”

O uso do trabalho sobre a análise do processo de formativo e de aprendizagem do coco de roda da Mestre Ana Lúcia do bairro do Amaro Branco tem como intuito gerar informação de como é feito o fenômeno, bem como permitir a interação com outros estudos acadêmicos, além de permitir o registro deste coco de roda para a sociedade de uma forma geral.

O processo formativo e a aprendizagem do coco de roda da mestra Ana Lúcia do Bairro do Amaro Branco de Olinda acontece fundamentalmente pela imitação. Os aprendizes observando o mais experiente, identificam a maneira de como proceder a imitação do canto, ou da melodia, ou da forma eu se toca um instrumento, ou de como se compõe, ou de como se veste, ou de como se dança, enfim todos os elementos presentes neste gênero musical. Queiroz (2005, p. 131-132) identificou também este processo de transmissão e aprendizagem em seu estudo etnográfico com o Grupo Capotês:

Ver o que o outro está fazendo e como ele faz, e ouvir a sonoridade obtida na execução do instrumento é, indubitavelmente, uma das formas mais utilizadas para a assimilação de conhecimentos musicais. A verbalização de informações referentes às habilidades e às técnicas de tocar um ritmo e/ou instrumento praticamente não existe, sendo a comunicação visual e sonora o caminho para a formação do “tocador” desses grupos.

No caso de nosso estudo, diferente do Queiroz encontrou no grupo Capotês, podemos referir que há uma forma de verbalização em que a Mestra Ana Lúcia através de sua voz explica como será o canto, a dança, a melodia, a forma de se apresentar, e a forma de compor o seu coco, não deixa dúvidas ao aprendiz de como é o seu coco de roda.

A tentativa e erro através da imitação está relacionada a todas as possibilidades de situações do processo formativo e da aprendizagem do coco de roda da Mestra Ana Lúcia, onde o aprendiz observando o outro que sabe o coco, tenta imitar, vai tentando, errando e treinando até o momento que ele acertar a forma performática do que sabe o coco. Nesse momento está inserido no grupo, podendo já participar das apresentações de palco do Grupo Raízes.

O tripé básico identificado em nossa pesquisa etnomusicológica do processo formativo e da Aprendizagem do coco de roda da Mestra Ana Lucia envolve a experimentação, o respeito e a flexibilidade melódica. A Experimentação está no contexto de que os aprendizes se lançam sobre a música e no movimento de tentativa e erro conseguem, aos poucos, chegar aos atributos próprios do coco de roda da Mestra, bem como o de experimentar novas possibilidades. O Respeito está relacionado diretamente ao respeito ao Mestre e aos coquistas, detentores das informações a serem transmitidas, também o respeito aos aprendizes, assim como o respeito a tudo que o coco de roda da Mestra representa para o Grupo. Por último, a Flexibilidade Melódica que representa uma das especificidades deste coco de roda, onde as variações melódicas e harmônicas estão presentes nas músicas e no processo formativo e de aprendizagem.

A Experimentação, o Respeito e a Flexibilidade Melódica são intrinsecamente ligadas no processo formativo e na aprendizagem deste coco de roda, são indissociáveis e defendidos pelos membros do grupo. Também está em plena movimentação, conferindo especialmente em nosso entender como um triângulo em movimento, gerando a “Roda de Formação”. Ana Lúcia é a guia dos aprendizes e a Mestre neste contexto educacional.

Sabendo que a tradição e a oralidade são pontos fundamentais de toda a estrutura de aprendizado deste estilo musical, em que a observação e a prática de tentativa, erro e acerto são os mecanismos que servem como ponto de apoio dos aprendizes para adquirir o conhecimento, podemos identificar ao longo de nossa pesquisa, que a Mestre Ana Lúcia, mesmo sem ter formação acadêmica formal em música ,ou em letras, desenvolveu um método específico para o ensino deste fenômeno musical, com certos padrões de rigidez e de centralismo acentuados, contudo esse método é bastante eficiente na capacidade de retransmitir a arte do coco de roda transpassando séculos.

A grande Roda de formação criada nesse movimento do processo de formação e na aprendizagem do coco de roda da mestre Ana Lúcia em que envolve a Experimentação, o Respeito e a Flexibilidade Melódica, nos reflexiona sobre a sua perpetuação entre os séculos, essa dinâmica de incorporar outras possibilidades nos mostra que o discurso de imutabilidade não deve ser defendido, compreendemos que o discurso de identidade social e familiar seja melhor encaixado no contexto etnográfico, não alterando o valor cultural deste gênero musical.

## REFERÊNCIAS

- AMORIM, Ivonete Barreto de; DE ARAÚJO, Raiane Cordeiro; CALABRIA, Maria Lúcia de Fátima Melo Alves. **Formação de educadores e cultura popular: enfrentamentos, tensões e resistências**. Revista Fragmentos de Cultura - Revista Interdisciplinar de Ciências Humanas, Goiânia, v. 30, n. 4, p. 696, 689 e 699, abr. 2021. ISSN 1983-7828. Disponível em: <http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/fragmentos/article/view/8472/5095>. Acesso em: 26 fev. 2022. doi:<http://dx.doi.org/10.18224/frag.v30i4.8472>.
- ANDRADE, Mário de. **Os cocos**. Minas Gerais: Belo Horizonte. Editora Itatiaia, 2002, p. 346.
- ARAUJO, Ridalvo Felix de. *Na batida do corpo, na pisada do cantá: inscrições poéticas no coco cearense e candombe mineiro*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013, p. 149.
- ARANHA, Maria Lucia de Arruda. **Educação e valores**. In, A Filosofia Da Educação. São Paulo: Moderna, p. 14-15, 18, 61, 1989.
- AYALA, Maria Ignez Novais. **Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX**. Estudos Avançados, São Paulo, v. 13, n. 35, p. 232, jan./abr. 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br>. Acesso em: 15 jun. 2021.
- BEJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política** (7ª. ed.). São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 201 e 205.
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade. Tratado de sociologia do conhecimento*. Trad. Floriano de Souza Fernandes. 24 ed. Editora Vozes, Petrópolis, 2004, p. 47, 97, 184, 202.
- BOURDIEU, Pierre. *Escritos de Educação*. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 42.
- \_\_\_\_\_. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero. 1983, p. 65.
- BOSI, E. **Cultura de massa e cultura popular: Leituras de operárias**. Petrópolis: Vozes, 2008, p.201.
- BRESCHIGLIARI, Juliana Oliveira. *Transmissão e transformação da cultura popular: a experiência do grupo de Jongo do Tamandaré (Guaratinguetá – SP)*. Tese de mestrado, catalogação na Biblioteca Dante Moreira Leite, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010, p. 93, 135.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. Ed.9ª., Ouro sobre azul, Rio de Janeiro, 2006, p. 13-79.
- CAMPBELL, Patricia Shehan. *Ethnomusicology and music education: crossroads for knowing music, education, and culture, Research Studies in Music Education*. n. 21.g 2003, p. 20.
- CAVALLI-SFORZA, L. L., Feldman, M. W., Chen, K. H. & Dornbusch, S. M.

(1982). **Theory and observation in cultural transmission**. *Science*, 218, 19.(tradução própria). <https://www.jstor.org/stable/1689191> [consultado em 24-02-2022].

DICIONÁRIO PRIBERAM. "**transmitir**", in **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa** [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/transmitir> [consultado em 24-02-2022].

FREIRE, Gilberto. **Sociologia – Introdução ao estudo dos seus princípios. Tomo II. 5ª. Ed** Editora Livraria José Olímpio, MEC, Rio de Janeiro, 1973, p. 574.

ERICKSON, F. **What makes school ethnography ‘ethnographic’?** *Anthropology Educational Quarterly*, v.15, p. 58,59 65, 66, 1984.(tradução livre). Acesso em: 7 abr. 2022,<https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1525/aeq.1984.15.1.05x1472p>

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. LTC: Rio de Janeiro, 1989. Acesso em: 10 abr. 2022, [https://monoskop.org/images/3/39/Geertz\\_Clifford\\_A\\_interpretacao\\_das\\_culturas.pdf](https://monoskop.org/images/3/39/Geertz_Clifford_A_interpretacao_das_culturas.pdf), p. 14, 15, 59, 87, 149, 151.

GUILLEN, Isabel C. M. . **Tradições e traduções na cultura popular em Pernambuco: entre a diversidade e a homogeneidade**. *Cadernos de Estudos Sociais* , v. 24, 2008, p. 160-171.

GREEN, Lucy. **Hear,Listen,Play!How to Free Your Students’ Aural, Improvisation, and Performance Skills**. London: Oxford Press, 2014. p. xxii, xxiii.

\_\_\_\_\_. **Pesquisa em Sociologia da Educação Musical**. Tradução de Oscar Dourado. Londrina: Revista da ABEM, 1996, p.34.

HAMMERSLEY, M.; ATKINSOM, P. **Ethnography: principles in practice**. London: Tavistock, 1983, p.1, 3, 68,69,70, 97. Acesso em: 9 mai. 2022 em <<https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780203944769/ethnography-paul-atkinson>> tradução livre

HARKNESS, S. & SUPER, C. M. (1992). **Parental ethnoteories in action**. Em I. E. Sigel, A. V. McGillicuddy-DeLisi & J. J Goodnow (Orgs.), *Parental belief systems: The psychological consequences for children* (pp.373-391). Hillsdale: Lawrence Erlbaum.(tradução própria). 1992, p.33. Acesso em: 7 abr. 2022, <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781315807539/parental-belief-systems-irving-sigel-ann-mcgillicuddy-delisi-jacqueline-goodnow>

HEIDEGGER, Martin. (1988). **Ser e tempo (v. I)**. Petrópolis, RJ: Vozes. (Trabalho original publicado em 1927, p.257)

IPHAN, Instituto do Patrimônio Artístico Nacional. **Patrimônio Imaterial: Fortalecendo o Sistema Nacional**. IPHAN, 2014, p. 85.

KREUTZ, L. **História da educação a partir da perspectiva de etnia: reflexões introdutórias**. *Revista História da Educação*, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 127–143, 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/30669>. Acesso em: 7 abr. 2022, p. 130.

KIBU, Agnesi; MWANIKI, Bernard; GICHUHI, Loise; NYAGA, Grace; KAHIGA, Ruth W.; NGESU, L.M. **Multicultural education as a mechanism for promoting positive ethnicity in Kenya.** *International Journal of Scientific Research and Innovative Technology* Vol. 2 No. 3; March, 2015(p.10) ( tradução nossa)

LARAIA, Roque de B. **Cultura: um conceito antropológico.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986, p.98-99.

LÜHNING, Angela. **Novas pesquisas: rumo à etnomusicologia brasileira.** Arte 022. Revista da Escola de Música da UFBA, agosto 1995, p. 109.

MONTEIRO, Marianna. **Dança popular: espetáculo e devoção.** São Paulo. Editora Terceiro Nome, 2011, p. 44 - 45.

NAPOLITANO, Marcos. SANDRONI, C. **Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933).** História: Questões & Debates, [S.l.], v. 36, n. 1, jun. 2002, p.330 e 331. ISSN 2447-8261. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2700/2237>. Acesso em: 03 maio 2022. doi:<http://dx.doi.org/10.5380/his.v36i0.2700>.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido.** 17ª.Edição. Rio de Janeiro, RJ. Editora Paz e Terra, 1987.

LÉVI-STRAUSS, C. **Tristes trópicos.** Barcelona: Paidós, 1988, p. 52, 53, 57, 330, 333. Acesso em 8 de maio de 2022 em < [https://kupdf.net/download/levi-strauss-claude-tristes-tropicis\\_5af50394e2b6f5c81cf34d49\\_pdf](https://kupdf.net/download/levi-strauss-claude-tristes-tropicis_5af50394e2b6f5c81cf34d49_pdf)>

MATTOS, CLG. **A abordagem etnográfica na investigação científica.** In MATTOS, CLG., and CASTRO, PA., orgs. *Etnografia e educação: conceitos e usos* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2011. p. 52, 56, 58, 62, 64. ISBN 978-85-7879-190-2. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.

PACHECO, Lillian. **Dossiê Pedagogia Griô: Escritas Griô.** In: Revista DIVERSITAS, São Paulo, v. 2, n. 3, Colloquium Humanarum, Presidente Prudente, v. 16, n. 1, p.110-122 jan/mar 2019. DOI: 10.5747/ch.2019.v16.n1.h408 Paulo: UNESP, 2001. p. 41 e 44, set. 2014/mar. 2015

PEREIRA, André Luiz Mendes. **Uma reflexão Sobre Etnomusicologia e Educação Musical: Diálogos Possíveis.** Revista NUPEART, Florianópolis, v. 9, n. 9, 2013, p.60-61. DOI: 10.5965/2358092509092011051. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/3529>. Acesso em: 9 jun. 2021.

PIAGET, J. **Seis estudos de Psicologia.** Rio de Janeiro: Forense Universitária Ltda, 24ª. Edição Revisada.1999, p.13 e 14.

PEREIRA, Débora Silva de Castro. **O ato de aprender e o sujeito que aprende.** Construção Psicopedagógica, Universidade Católica do Salvador, Faculdade de Educação. São Paulo-SP, 2010, Vol. 18, n.16, pg. 115, 126 e 127.

PONTES, Fernando Augusto Ramos; MAGALHÃES, Celina Maria Colino. **A Transmissão da Cultura da Brincadeira: Algumas Possibilidades de Investigação.** *Psicologia: Reflexão e Crítica*, 2003, p. 117, Universidade Federal do Pará.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. **Aprendizagem musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros: situações e processos de transmissão.** *ICTUS (PPGMUS/UFBA)*, Salvador-BH, v. 6, 2005, p. 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132. Acesso em 10 mai 2022 em <<https://www.luisricardoqueiroz.com/publicacoes>>

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. **Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos.** *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, dez. 2010, p. 115-118, 124, 126. Acesso em 10 mai 2022 em <<https://www.luisricardoqueiroz.com/publicacoes>>

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. **Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música.** *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 10, p.100, mar. 2004. Acesso em 10 mai 2022 em <<https://www.luisricardoqueiroz.com/publicacoes>>

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. **Diversidades, música e formação musical: amálgamas da contemporaneidade.** In: MOURA, Eduardo Junio Santos; CALLADO, Maria Amélia Castilho Feitosa; DURÃES, Nelcira Aparecida (Org.). 10 anos de Seminário de Pesquisa em Artes. Montes Claros: Editora Unimontes, 2021, p. 162,163. Acesso em 10 mai 2022 em <<https://www.luisricardoqueiroz.com/publicacoes>>

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; MARINHO, Vanildo Mousinho. **Pesquisa etnográfica, cultura popular e educação musical: uma “embolada” de desafios na contemporaneidade.** XXIV Congresso da Associação Brasileira de Educação Musical. Educação Musical em tempos de crise: percepções, impactos e enfrentamentos. Campo Grande/MS - 11 a 14 de novembro de 2019, p. 3. Acesso em 10 mai 2022 em <<https://www.luisricardoqueiroz.com/publicacoes>>

SANDRONI, Carlos. **Uma roda de choro concentrada: Reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas.** *Anais do IX Encontro Anual da ABEM*, 2000, p. 20.

\_\_\_\_\_. **Políticas públicas para as culturas populares: difusão, representação e fomento.** In: *Anais da Oficina de Consulta para Políticas de Fomento, Difusão e Representação das Culturas Populares*. São Paulo/Brasília, 2006, p.31.

SANTOS, Edson. Projeto de Lei n. 1176, de 2011. **Institui o programa de proteção e promoção dos mestres dos saberes e fazeres das culturas populares.** Projetos de lei e outras proposições, Câmara dos Deputados. Disponível em: <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=499716>. Acesso em: 20 fev. 2022.



SANTOS, Eurides de Souza. **Modos de Pensar, Modos de Fazer na Pesquisa sobre a Brincadeira dos Cocos na Paraíba.** Música e Cultura, vol. 6, p. 28, 2011. Disponível em <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/artigos-06/MeC06-Eurides-Santos.pdf>.

SEGOVIA HERRERA, M. **Fatores de risco numa empresa de eletrificação: uma perspectiva cultural.** Dissertação (Mestrado) -Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1988, p. 37. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/111890>. Acesso em: 19nov 2020.

SHULTZ, J.; FLORIO, S.; ERICKSON, F. Where's the floor? In: GILMORE, P.; GLATTHORN, A. A. **Etnography and Education: children in and out of school.** Washington: CAL Press, 1979,p.5,11, 34. Disponível em: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED216554.pdf> . Acesso em: 7 mai. 2022.

SILVA, E.L. da; MENEZES, E.M. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação.** 4 ed. Florianópolis, UFSC, 2005, p. 20.

SILVA, Givanilda Gomes da. **A importância do coco de roda na história de um povo: projeto coco de roda encontro de gerações na escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio de Forte Velho / Santa Rita/PB.** In: CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO, 2., 2015, Campina Grande – PB. Anais... Campina Grande/PB, 14 a 17 de outubro de 2015. Disponível em: <[www.editorarealize.com.br/.../\\_020820151...](http://www.editorarealize.com.br/.../_020820151...)>. Acesso em: 05out 2019, p. 3 - 4.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida: Por um conceito de cultura no Brasil.** Rio de Janeiro: Coderci, 1983, p. 7, 8, 17, 68, 204 e 212

SOUZA, Fernando Antônio Ferreira de. **Joga o Coco na Gira de Mestre: religião, ação humana e identidades no litoral de Pernambuco.** Tese de Doutorado em Ciências Musicais. Área de Especialidade em Etnomusicologia. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa. Dezembro de 2016, p.2, 3, 28, 248, 254, 256, 268.

WESTBROOK, Robert B.; TEIXEIRA, Anísio; ROMÃO, José Eustáquio; RODRIGUES, Verone Lane (org.). **John Dewey.** Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010, p.56-59,127.