

# Performance, transmissão e aprendizado musical no Coco de Zambê de Mestre Geraldo

## Comunicação

Maíra Soares  
PPGMus/UFRN  
maira.percussao@gmail.com

Agostinho Lima  
PPGMus/UFRN  
agostinho.lima1@gmail.com

**Resumo:** Este artigo traz dados de uma pesquisa de mestrado em andamento sobre a performance do Coco de Zambê de Mestre Geraldo, manifestação cultural encontrada no município de Tibau do Sul – RN - Brasil. Discute principalmente sobre o processo de transmissão e aprendizagem musical dentro desse contexto. Apresenta a transmissão musical enquanto conceito e discute, à luz de alguns autores, sobre os aspectos de transmissão e aprendizagem musical encontrados no grupo estudado.

**Palavras chave:** Coco de Zambê; Performance, Transmissão musical.

## Introdução

Transmissão é um aspecto que importa muito quando tratamos de mudança e manutenção musical em grupos de tradição oral. Nettl (2016) já observara que o método de transmissão musical infere diretamente na trajetória das culturas musicais, na sua história. Em nossa pesquisa no Coco de Zambê de Mestre Geraldo, percebemos que os modos de transmissão e aprendizagem musical estão intimamente relacionados com o contexto familiar, que dá lastro ao grupo, e ao íntimo e constante convívio que seus participantes são expostos diariamente. Ou seja, a estrutura familiar, em seus diversos elementos, propõe um tipo peculiar de transmissão que, por sua vez, incide na manutenção do grupo e da manifestação no âmbito do terreiro e da casa familiar.

Os assuntos que serão apresentados e analisados neste artigo são parte de um estudo mais amplo sobre a Performance do Zambê na Família do Mestre Geraldo, que

atualmente desenvolvemos no programa de mestrado da UFRN e, portanto, ainda não são de caráter conclusivo. Antes de adentrarmos o campo das conceituações e discussões sobre os aspectos de transmissão dentro do Coco de Zambê, traremos uma breve descrição sobre o grupo Coco de Zambê de Mestre Geraldo, a fim de que se possa entender um pouco sobre o contexto de performance no qual se desenham as estratégias de transmissão e aprendizagem musical nesse grupo. Posteriormente, apresentaremos as ideias que norteiam nossa noção de transmissão e aprendizagem musical e, para finalizar, abordaremos e discutiremos os principais aspectos observados nos modos de transmissão dentro do Coco de Zambê de Mestre Geraldo, dialogando com outros autores que discutem transmissão em contextos de tradição oral.

## **O Coco de Zambê de Mestre Geraldo**

O coco de Zambê é um tipo peculiar, no universo mais amplo do gênero coco, que só ocorre no estado do Rio Grande do Norte. É uma manifestação que possui traços evidentes da cultura afro-brasileira e é praticada exclusivamente por homens (ALVES, 2000; LINS, 2009; COSTA, 2011). De forma geral, é uma manifestação que acontece à noite, pois os integrantes que a compõem trabalham em outras atividades diurnas e só lhes resta esse horário para tocar, cantar e dançar.

O grupo de Mestre Geraldo localiza-se no distrito de Cabeceiras em Tibau do Sul (município do litoral sul do estado, distante cerca de 80 quilômetros de Natal). Ele é, reconhecidamente, um dos grupos mais representativos da cultura musical popular do Rio Grande do Norte e tem uma característica particular, que é o fato de ser formado apenas por membros da família do próprio Mestre.

Nesse grupo, os instrumentos usados são o zambê (tambor de aproximadamente 1,3 metros feito a partir de um tronco escavado sobre o qual esticam uma pele de boi apregoada diretamente na madeira), a chama (tambor de aproximadamente 45 cm e semelhante ao zambê, mas tampado com uma madeira na extremidade oposta à pele) e a lata (lata de tinta de 18 litros, percutida com varetas de madeira).

Durante nossa inserção no campo percebemos que a prática musical do zambê se confunde com a própria vida deles e que algumas características de sua música e dança, muito vigorosas, são mais que metáforas de suas existências enquanto grupo. A resistência é uma palavra que, por exemplo, dentro desse contexto, carrega muita significância, tanto na dimensão da própria brincadeira como também da vida do grupo. A resistência física necessária pra se tocar e dançar o zambê é apenas uma faceta da resistência que, em uma dimensão maior, se percebe na própria permanência deles enquanto grupo de tradição popular, inserido em um modelo de família que se mantém espacialmente unida e vivendo em comunidade. Esse fator, ocorrente em tempos onde o individualismo é crescente, também pode ser tomado como um fator de resistência.

Pudemos constatar que aspectos mais sensorialmente perceptíveis da sua música, como a letra dos cocos, por exemplo, dizem muito sobre a rotina diária, sobre o passado, sobre os valores e concepções de mundo desse grupo e da comunidade. Percebemos, também, que aspectos da música e dança do coco de zambê incidem na manutenção de alguns caracteres da tradição, como, por exemplo, o fato de ser tocado e dançado somente por homens, o que não se observa em outros tipos de coco onde a participação de mulheres é significativa.

A força física necessária para se tocar ou dançar numa roda de zambê está, de certa forma, relacionada com o modo de vida e com o tipo de trabalho que normalmente se desempenha, embora, mulheres e crianças possam tocar e dançar o zambê, sem nenhum problema físico. Obviamente, será mais apto a tocar o zambê alguém acostumado a lidar, em sua rotina, com um trabalho que exija força física, pois de fato, o instrumento pesado e a dança vigorosa requerem muita energia de seus participantes.

Percebemos que o zambê impulsiona seus integrantes e as pessoas da comunidade a comportamentos e procedimentos de escuta, fruição, gestos corporais, etc, comuns. Esse processo pode ser significativo na construção da musicalidade desenvolvida por eles, mas também pode ser determinado pela própria música, configurando-se um processo de retroalimentação que define a identidade social de seus participantes. Na base de toda essa construção sociomusical está a transmissão musical, tratada aqui como o fio condutor da manutenção dessa cultura, conduzindo as mudanças e norteando-as pelas tradições.

## Transmissão musical

Antes de discorrermos a respeito dos processos de transmissão e aprendizagem ocorrentes no contexto do Coco de Zambê de Mestre Geraldo, expomos o nosso entendimento sobre o termo “transmissão musical” e o porquê da escolha dele em face a outros que também fazem referência a processos de aprendizagem.

Tomando como base Queiroz (2010), postulamos que transmissão de conhecimento é um conceito que pode ser bem aplicável nas pesquisas de grupos de tradição oral, onde a música se difunde, inclusive da uma geração a outra, de maneira mais direta e ampla, envolvendo, inclusive, outros elementos culturais. Queiroz, sobre isso, observa que:

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. Nesse sentido, a transmissão musical envolve ensino e aprendizagem de música, mas também abrange valores, significados, relevância e aceitação social, bem como uma série de outros parâmetros que caracterizam a seleção, ressignificação e, conseqüentemente, transmissão de uma cultura musical em um contexto específico” (QUEIROZ, 2010, p. 115).

Entendemos, assim, que a transmissão musical é um fato cultural e social, na qual interagem o contexto, os sujeitos, e suas formas particulares de organizar as suas práticas sociomusicais, o que é possível observar no Coco de Zambê de Mestre Geraldo.

## Como se aprende música no Coco de Zambê

Alves (2000) e Lins (2009) observam que o grupo de zambê é composto por dançadores e tocadores que são, em sua maioria, filhos, cunhados e netos do Mestre Geraldo. Essa composição familiar em grupos musicais é, também, observada por Lima (2008) que aponta que isso possibilita relações educativas, de transmissão e aprendizagem, consistentes e intensas, pois no núcleo familiar o contato é maior entre os participantes e as trocas de informação musical se dão mais frequentemente no cotidiano.

No Coco de Zambê de Mestre Geraldo as brincadeiras acontecem à noite, mas a comunidade já é avisada durante o dia, quando os instrumentos são expostos na frente da casa do Mestre, como forma de aquecê-los e prepará-los para serem tocados, sendo “o convite visual, dentre as possíveis formas de comunicação do zambê, [...] uma etapa importantíssima nesse processo de performance”, como observa Costa (2011, p. 75). Para nós não apenas uma forma de comunicação, mas de possibilidade de algumas crianças pegarem nos tambores, arriscarem toques e se familiarizarem com o coco.

Os instrumentos que compõem a instrumentação do coco de zambê não podem ser tocados por qualquer pessoa. Apenas os mais experientes e ligados ao mestre possuem autorização para tocá-los nas rodas de coco que acontecem publicamente, em caráter de apresentação. De outra parte, já existe atualmente uma maior abertura para que outras pessoas, externas à família, experimentem os instrumentos, como foi o nosso caso em uma experiência de campo. Mesmo assim, não há um momento em que se pare de fato para ensinar algum toque para quem se aventurar a tocar.

Nas nossas observações de campo, até o momento, o que se pôde perceber é que os processos de transmissão da dança e dos instrumentos do zambê ocorrem de maneira muito mais livre de intencionalidade e está mais intrinsecamente ligados a atitudes de observação e experimentação. Não registramos, até o momento, alguma cena descritível de intencional ensino/aprendizagem de qualquer um dos instrumentos ou da dança de zambê, no entanto, é observável que a maior parte das crianças e adultos homens da família do Mestre Geraldo são capazes de reproduzir, com boa desenvoltura, os passos, danças e cantos que os adultos realizam.

Na dança, em especial, o caráter livre e improvisativo torna ainda menos provável se perceber um processo nítido de transmissão e aprendizagem, mas é um consenso entre eles, adultos e crianças da família, que a criatividade e a capacidade de ousar e fazer passos e movimentos elaborados, por vezes até acrobáticos, são essenciais para a boa prática da dança do zambê. Esse consenso norteia tanto os primeiros passos dados por crianças, como Geraldinho, neto de Mestre Geraldo, de apenas quatro anos, quanto os mais velhos, que por não possuírem mais o mesmo vigor físico, ousam menos, mas sempre procurando superar com criatividade as acrobacias que agora cabem aos mais novos do grupo.

Esse consenso sobre uma maneira específica de como se dançar o zambê e a construção de uma técnica para a execução dos instrumentos, que não se sabe bem onde começa, são partes de um processo intenso de transmissão musical ao qual são submetidos desde os primeiros dias de vida. No Coco do Mestre Geraldo, por estarem todos inseridos em um contexto familiar e de intenso convívio, tendo em vista que todos moram em uma mesma comunidade, os processos de transmissão ocorrem em todos os momentos em que há sociabilidade entre eles. Essa característica os diferencia de outros grupos que se estabelecem com a participação de pessoas de bairros e famílias diversas. Nesses, embora também possa prevalecer características semelhantes de transmissão musical, o convívio não é tão intenso entre seus participantes, e isso torna mais diluída a aprendizagem de valores relacionados à preservação, coisa facilmente observável no coco de Mestre Geraldo.

De forma bem diferente ocorre o ensino e aprendizagem das letras dos cocos. Nesse caso, podemos observar uma atividade dirigida e intencional, por vezes individual e, em outras, coletiva. O mestre, ou o tocador principal, ensinam diretamente a um membro (o “respondedor” oficial dos cocos, no caso o Sr. Tintim) a letra completa e as respostas dos cocos. Os demais integrantes do grupo se interessam em aprender, pois na hora da roda terão que responder também, mas não se preocupam tanto quanto o respondedor.

É perceptível que cada um no grupo tem absoluta consciência da sua função dentro da roda. Os dançadores preocupam-se em se manter vigorosos do começo ao fim da roda para conseguirem uma boa execução na dança. O mesmo ocorre com os tocadores da lata, da chama e do zambê. Atualmente o único integrante que se dedica exclusivamente a função de responder os cocos é o Sr. Tintim. Ciente dessa função, ele se posiciona ao lado do

puxador dos cocos, que é sempre quem toca o zambê, e prontamente responde cada um dos cocos enquanto bate palmas.

Essa atividade de transmissão e aprendizagem, dirigida, como no caso das letras dos cocos, é comum em muitas manifestações, embora não predominante muitas vezes, e mesmo tendo esse caráter mais intencional, ainda assim ocorre em meio a um contexto de bastante informalidade, ou seja, não há necessariamente uma ocasião destinada para esse processo. Configura-se mais como um lapso no tempo e no espaço, onde por alguns minutos ou segundos há um alguém ensinando a outras pessoas. Mas, diferentemente de processos de ensino e aprendizagem em contextos formalizados, o *soundscape* é o toque dos tambores, os risos das crianças, as conversas paralelas e as músicas midiáticas dos vizinhos.

Arroyo observa que a aprendizagem coletiva, centrada no fazer musical a partir de mecanismos de audição, tátil e visual, é preponderante no congado de Minas. E que “[...] Não há, entre congadeiros, quem especificamente ensine”. (Arroyo, 2000, p. 16). De outra parte, observa que “Ensinar e aprender os *batidos das caixas, a dança, o canto* significa ensinar e aprender a ser congadeiro.” (idem). Isso é um aspecto muito importante, também, no coco de Zambê. Entretanto, observamos que, em determinados momentos, há quem ensine, e assim é reconhecido. Tal como que, de maneira geral, se aprende a ser coquista, mas se ensina e aprende a ser tocador, dançador e cantor. E essas pessoas não se identificam apenas como coquistas, mas como tocadores, por exemplo, e assim são entendidos pela comunidade e atuam em outras manifestações musicais. Dizemos isso considerando também que nesse processo

[...] um grande número de significados, que vão além dos elementos musicais, é apreendido (...) através de estratégias de aprendizagem (...) ou mesmo na absorção através da convivência diária num processo de internalização dos conceitos da manifestação. (MENDES, 2006, p.123).

De outra parte a aprendizagem no zambê ocorre de forma aural, na apreensão da totalidade da manifestação, em seus valores, elementos e procedimentos, como aponta

Nettl (2005) em sua discussão sobre o significado da transmissão. Uma apreensão através da observação, do sentir tátil, da vivência e experimentação.

Os cocos são criados, em sua maioria, por Mestre Geraldo e os assuntos são comuns a todos. Isso facilita muito a absorção das músicas pela comunidade e coquistas. O processo de ensino de uma música nova é efetivado, principalmente, nos ensaios ou apresentações. O mestre “puxa” um coco e ensina aos demais o refrão que deve ser cantado por todos. Pudemos observar, também, que há momentos em que o mestre está com uma ou mais pessoas, no dia-a-dia, conversando, e sem intenção de “ensinar” canta um coco e logo é acompanhado por alguém. Esse continuum de performance no cotidiano tece redes de trocas e de transmissão de conhecimento em outros momentos do dia ou da semana, além dos ensaios. Esses momentos informais de transmissão são também observados por Gramani (2009) no seu trabalho sobre o aprendizado e a prática da rabeca no fandango Caiçara.

Outro aspecto importante para o entendimento do ensino e aprendizagem no coco de Mestre Geraldo é a brincadeira, o aspecto lúdico. A própria manifestação é denominada de brincadeira. Os momentos de diversão, lazer, ócio criativo, são importantes para os adultos, como contraposição ao trabalho extenuante e contribuem para a consolidação de esquemas de sociabilidade. Parker afirma que “o lazer pode ser mais poderoso que o trabalho em termos de dar mais sentido à vida do indivíduo” (PARKER, 1978, p. 82).

Em nossa pesquisa registramos momentos onde Mestre Geraldo está cercado de crianças, consertando ou afinando os instrumentos e, esporadicamente, cantando alguns cocos. As crianças tentam cantar, repetindo o mestre. É um momento de transmissão de conhecimento, mas o que verdadeiramente importa para todos é divertir-se, brincar de cantar coco. A esse respeito, Oliveira e Harder observam que “[...] a flexibilidade espaço-tempo, a ludicidade no processo de ensino-aprendizagem, o convívio inter-gerações e o respeito pelos mais velhos, [e] o trabalho de desinibição do aprendiz para a prática musical” são aspectos importantes na “formação no contexto oral” (OLIVEIRA e HARDER, 2008, p. 79-80).

Estes são aspectos importantes encontrados na formulação da música e da coletividade no coco de Zambê de Mestre Geraldo. Nesse grupo a música se instaura como



prática de vida, de construção de significações culturais e de identidade. E esse âmbito é permeado por relações educativas que abrangem dimensões de transmissão, aprendizagem e socialização.

## **Considerações finais**

Apresentamos aqui aspectos constitutivos da performance musical do Coco de Zambê de Mestre Geraldo, buscando assim, trazer para o leitor um bom entendimento geral sobre tal contexto, e, embora não seja possível trazer a tona o produto sonoro resultante de toda essa complexidade relatada e discutida anteriormente, ficam registrados aspectos preponderantes do que delinea a construção sociomusical desse grupo.

Entendendo que a música, bem como aponta Seeger (2008), só o é por ser feita por pessoas, as que a produzem e as que usufruem dela, percebemos que a performance do Coco de Zambê de Mestre Geraldo é uma complexa trama onde se retroalimentam, pessoas e seus modos de vida e a própria música feita por eles. Isso significa que, a música, ao mesmo tempo que é o que eles são, também é parte do que os move e que, em alguma medida, também os modifica.

Discutimos principalmente dados sobre como se aprende a música nesse contexto, e nessa discussão, apontamos a transmissão musical como um fator que entrecorta todo o processo de sociabilização musical, e portanto, um fator de extrema relevância dentro desse contexto, bem como de outros contextos de tradição popular. A transmissão torna-se, nesse caso, um elemento fundamental para a manutenção de uma cultura, sendo responsável por transformações e pela recorrência de aspectos constituintes da cultura que acabam por se configurar como tradição.

No Coco de Zambê de Mestre Geraldo, algumas características do processo de aprendizagem, que são inclusive apontados por diversos autores que realizaram pesquisas em outros grupos, ganham uma proporção ainda maior pelo fato de estarem em contexto familiar e em convivência intensa. Aspectos como a aprendizagem aural de valores morais, valores estéticos e a aprendizagem da própria musicalidade são, nesse contexto, ainda mais acentuados, pois na contínua socialização em família, tais valores e práticas são intensamente vivenciados no cotidiano, nas suas conversas, nos almoços de domingo e nas festas regadas a música que costumeiramente realizam.

O aspecto lúdico, ainda dentro desse cotidiano, especialmente entre as crianças, é um outro ponto de grande relevância dentro do processo de aprendizagem no Coco de Zambê. As crianças brincam de imitar os seus pais e tios na dança e no toque dos instrumentos, e sem se perceberem, experimentam aquilo que já tanto observaram durante suas vidas. Esse processo de aprendizagem, envolvido pela ludicidade, embora preponderante entre as crianças, também é experienciado pelos adultos do grupo e revela outros dois aspectos muito importantes da aprendizagem musical em grupos de tradição, quais sejam, a observação e a experimentação.

Estas são apenas algumas das importantes características encontradas na construção da sociomusicalidade no Coco de Zambê de Mestre Geraldo. No entanto, é perceptível que para esse grupo a música se configura como prática de vida, e é um elemento capital para a construção de sua cultura e identidade. Essa construção encontra na transmissão, na aprendizagem e na socialização os três pontos basais para seu desenvolvimento.

## Referências

ALVES, Teodora de A. **Aprendendo com o coco de zambê**: aquecendo a educação com a ludicidade, a corporeidade e a cultura popular. 2000, 138 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Ciências Sociais Aplicadas – Universidade Federal do Rio Grande do Norte/ UFRN, 2000.

ARROYO, Margarete. Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical. **Revista da Associação Brasileira de Educação Musical**. n.5, p.13-20, 2000. Disponível em: [http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista5/revista5\\_artigo2.pdf](http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista5/revista5_artigo2.pdf). Acesso em 14/jan. 2015.

COSTA, Jaildo Gurgel. **Na brincadeira, me perdi!** - Zambê e outras práticas musicais no ambiente familiar de seu Geraldo Cosme, em Cabaceira-RN. 2011. 140 f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – Centro de Humanas, Letras e Artes - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

GRAMANI, Daniella da Cunha. **O aprendizado e a prática da rabeça no fandango caiçara**: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri. 2009. 132 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2009.

\_\_\_\_\_. **A brincadeira do Cavalo-Marinho na Paraíba**. 2008. 823 f. Tese (Doutorado em música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

LINS, Cyro de Almeida. **O zambê é nossa cultura**: o coco de zambê e a emergência étnica em Sibaúma, Tibau do Sul – RN. 2009. 108 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Centro de Humanas, Letras e Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2009.

MENDES, Jean Joubert Freitas. **Música e religiosidade na caracterização identitária do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias em Montes Claros–MG**. 2006. 190f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

NETTL, Bruno et al. **Excursion in world music**. 2. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1997.

\_\_\_\_\_. **The study of Ethnomusicology** – Thirty-one issues and concepts. Illinois: University of Illinois Press, 2005.

OLIVEIRA, Alda; HARDER, Rejane. Articulações pedagógicas em Música: reflexões sobre o ensino em contextos não-escolares e acadêmicos. **Claves**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, nº 6, p. 70-83, nov. 2008. Disponível em

<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/claves/article/view/2885/2475>. Acesso em 13/mar 2014.

PARKER, Stanley. **A sociologia do lazer**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de campo*, v. 17, p. 1-348, 2008.

APA