UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS (UFAL)
CENTRO DE EDUCAÇÃO (CEDU)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO (PPGE)

ELAINE MARIA DA SILVA

CACURIANDO IDEIAS MUSICAIS COM CRIANÇAS PEQUENAS EM CONTEXTO DE EDUCAÇÃO INFANTIL

Maceió
2023

ELAINE MARIA DA SILVA

CACURIANDO IDEIAS MUSICAIS COM CRIANÇAS PEQUENAS EM CONTEXTO DE EDUCAÇÃO INFANTIL

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Educação.

Orientadora: Profa. Dra. Lenira Haddad
Coorientador: Prof. Dr. Ricardo José Dourado Freire

Maceió
2023

Catalogação na Fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

S586c Silva, Elaine Maria da.
Cacuriando ideias musicais com crianças pequenas em contexto de educação infantil / Elaine Maria da Silva. – 2023.
189 f. : il.

Orientadora: Lenira Haddad.
Co-orientador: Ricardo José Dourado Freire.
Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Alagoas. Centro de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Maceió, 2023.

Bibliografia: f. 156-163.
Apêndices: f. 164-179.
Anexos: f. 180-189.

1. Educação infantil. 2. Educação musical. 3. Coco (Dança) - Alagoas. 4. Cultura de tradição. I. Título.

CDU: 372.3:394.3(813.5)

Agô, aos meus ancestrais

Agô, aos mais velhos

Agô, aos mais novos

Bàbá esà rè wa

Ewa agba awo a sare wa

A je àgutan

A sare wa ewa agba awo

Iba Òrisà yin ôginyòn

Epá Bàbá![1]

[1] Todos QR Code são clicáveis e complementam esta pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer ao meu querido pai, José Antônio da Silva (pai, seu apoio foi fundamental para que eu chegasse até aqui), e à minha mãe Benedita Maria da Silva, por terem me concedido a vida; aos meus avós paternos, Maria Benvinda da Conceição (tudo começou com a sua força) e Antônio Manoel da Silva; aos avós maternos, Manoel Miguel da Silva e Maria José da Conceição; aos meus bisavós paternos, Regina Maria da Silva e Manoel José dos Santos; e aos meus bisavós maternos, Maria Rosa e Antônio Riso, e aos demais ancestrais por terem sido o meu caminho. Agradeço ao meu irmão Erick José da Silva e à sua esposa Albaniza; e às crianças Maria Cecília e Davi. Imensa gratidão pela imensidão dos seus sonhos que de alguma forma são hoje a minha realidade de vitória.

Agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Lenira Haddad, por ter confiado no meu trabalho e contribuído para a minha formação educacional e pessoal. Tenho muito orgulho de ter sido orientada por você. Obrigada por tudo!

Ao meu coorientador, Prof. Dr. Ricardo Dourado Freire, que retornou à minha vida depois de dez anos e me acolheu com tanto carinho e ensinamentos musicais. Obrigada!

Quero agradecer à Profa. Dra. Tizuko Morchida Kishimoto por participar da banca de qualificação e por me aceitar como aluna ouvinte da disciplina "Brinquedos e Brincadeiras na Educação Infantil", na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (Feusp).

Quero agradecer ao Prof. Dr. Cleriston Izidro dos Anjos por participar da banca de qualificação e defesa, assim como os seus ensinamentos e contribuições para a construção deste trabalho.

Quero agradecer à Profa. Dra. Maria Walburga dos Santos por seu acolhimento e por ter aceitado o convite para a banca de defesa e suas contribuições.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Alagoas na pessoa do Prof. Dr. Walter Marias, do Prof. Dr. Givanildo da Silva e do técnico administrativo Lucas Melo, por toda recepção, contribuição e acolhimento.

Quero agradecer ao Comitê de Ética e Pesquisa da Ufal, na pessoa da coordenadora Thaysa Barbosa Cavalcante.

Quero agradecer à Profa. Dra. Lana Palmeira por toda a atenção, informação e ajuda para que a pesquisa de campo fosse realizada.

Agradeço a todas as mulheres do Grupo de Pesquisa Educação Infantil e Desenvolvimento Humano (GPEIDH), Denise, Ana Líssia, Renata, Deliane; e em especial a

Keity, Thainy e Noélia, por terem me incentivado com palavras tão carinhosas e ajuda nas revisões.

Quero agradecer de forma especial a duas pessoas muito importantes na minha vida: Ericka Marcelle Barbosa, por ter acompanhado minha trajetória desde o início do mestrado – você me acolheu de forma generosa, e eu serei eternamente agradecida por toda amorosidade, reciprocidade e escuta. E à Jeane Costa Amaral, por todo conselho, representatividade, carinho e confiança. Suas forças irradiaram minha caminhada na luz do sol. Obrigada!

Agradeço à Semed-Maceió, na pessoa da ex-coordenadora-geral de educação infantil, Patrícia Gomes Siqueira, por toda sua atenção e colaboração para que essa pesquisa se realizasse em uma unidade de educação infantil da rede.

Agradeço aos profissionais que me acolheram no Centro Municipal de Educação Infantil e, em especial, às professoras das turmas pesquisadas, Dulci e Edjane, às crianças do Maternal I e II e seus familiares; assim como à coordenadora pedagógica Ana Cristina, que me proporcionou grandes ensinamentos e discussões sobre a cultura de Alagoas e as infâncias.

Agradeço ao Mestre Verdelinho (*in memoriam*), por seu legado; ao Mestre do Coco Alagoano e seu filho Nildo Verdelinho, e a Íris Verdelinho e sua família, por terem partilhado o acervo da família e por terem participado desta pesquisa com as crianças e nos ensinado tanto sobre o coco ou pagode alagoano.

Agradeço à cenografista, atriz e amiga Roberta Brito, por ter acompanhado toda a pesquisa de campo e à sua filha Isis, que estava em sua barriga.

Quero agradecer ao meu amigo mais antigo dessa jornada de vida acadêmica, Elias Laurentino Júnior, e sua esposa Wedlany Roberto da Silva, pelo apoio, carinho e ajuda. Vocês foram maravilhosos!

Quero agradecer aos meus companheiros e companheiras do PPGE, que tanto me acolheram nesse percurso de pesquisa e outros eventos da vida. São eles: Rose Mística, Alyssandra Barros, Janailma Tavares, Sheyla Silva, Fernanda Maior, Manassés Oliveira, Charllane Assis e Danilo.

Quero agradecer aos amigos da música alagoana, Prof. Leonardo Areccipo, Joselio Rocha, Paulo Patriota de Medeiros e Vanilson Coelho, por terem me ajudado e acolhido com tanto carinho.

Quero agradecer à Profa. Josefina Maria Medeiros Novaes, uma grande pesquisadora sobre a cultura de Alagoas e que me acolheu com tanto apreço e atenção.

Quero agradecer a Mácleim Damasceno, Jurandir Bozo e Keyler Simões, pelas indicações sobre o Coco Alagoano no início da pesquisa.

Quero agradecer ao Mestre Tijolo por ter aceitado construir as Bizungas e com gentileza e dedicação participou da confecção e do processo de pesquisa dos instrumentos para as crianças.

Quero agradecer ao Sesc-Alagoas – setor de Cultura, na pessoa de Luan Veiga e de Júlio César, por tentarem me ajudar com os empréstimos dos instrumentos.

Quero agradecer, de coração, a Carlos Bala por todo ensinamento musical, carinho, reciprocidade e acolhida. Obrigada por não soltar a minha mão e por me fazer entender as diversas variações do Coco Alagoano.

Quero agradecer aos professores Marcos Moreira (meu padrinho musical), Rui Cipelli de Brito (*in memoriam*), Teca Alencar de Brito (*in memoriam*), Silvio Sánchez Bamboa (*in memoriam*), José Acioli da Silva Filho (*in memoriam*), Milson Fireman, Nilton Souza, Pablo Satuyo Blanco, Rafael Galante, Luiz Ricardo Queiroz, Ricardo Moral, Carloney Alves de Oliveira, Salloma Sallomão, Joel Barbosa, Regina Cajazeiras, Marcia Gobbi e Katia Norões, por toda a atenção, reciprocidade e carinho.

Quero agradecer à minha comadre Carina Prado Basílio por ter me apoiado em todo esse percurso de vida, ao meu compadre Fernando Medeiros, Ian (meu jovem revisor), Isis e Ivan (meus afilhados). Obrigada por tanto carinho e por deixar a minha vida mais leve a cada retorno a Maceió.

Quero agradecer aos meus amigos e amigas da cidade de São Paulo que me apoiaram: Miguel Prata (você é luz); Will Lima (obrigada por ter segurado minha mão); Vanessa Biffon (obrigada pela indicação como aluna especial); Bárbara Shill (você é uma querida); e Paulo Veríssimo (obrigada pelo apoio).

Quero agradecer aos nordestinos que moram em São Paulo e deixam a minha vida mais arretada: Osvaldo Pinheiros (seu sorriso me contagia); Pastor Samuel (meu anjo da guarda); Beth Castro (amiga, você é luz na minha vida); Narcione e Ana Julia (minhas vizinhas queridas); Jhoao Batista Junior (você irradia minha vida); e Vanessa Novaes (você tirou tantos sorrisos do meu rosto e me acolheu tanto).

E à minha amiga maravilhosa Dalva Sawaya, que acompanha a minha história desde o dia que cheguei a Brasília (2012), e ao amigo Afrânio Evandro Quirino (você deu o *start* para construir essa história).

Agradeço ao Núcleo de Culturas Negras e Periféricas – N'kinpa, na pessoa de Joice Jane Teixeira e de Suelen Ribeiro. Obrigada por todo apoio e colaboração.

Agradeço ao Pajé Pawanã Crody, por me acolher e trazer grandes ensinamentos ancestrais do povo Kariri Xocó.

Quero agradecer aos profissionais da Diretoria de educação infantil (DIEI) da Secretaria Municipal de Educação da Cidade de São Paulo (SME-SP), na pessoa da técnica Shirley Santos, do técnico Thiago Pacheco e da assessora Leila Oliveira; e a toda a equipe da Divisão Pedagógica de Guaianases (DIPED-G), na pessoa de Ester Marques Dionísio, Luiza Bayerlein, Sandra Nogueira Viana, Paloma Pinheiro e Bruna Galluccio.

Quero agradecer às minhas colegas de trabalho Shirley Oliveira, Neide Santana e Cláudia Polastre, por toda a acolhida, incentivo e o apoio moral.

Quero agradecer ao Rafael Belo e à Carolina Garcia por terem me ajudado a organizar a minha mente e o meu corpo para concluir este trabalho.

Quero agradecer ao Henrique Menezes e a Família Menezes pelos encontros que a vida nos proporcionou.

Quero agradecer ao Hercules Gomes por todo carinho, reciprocidade e acolhimento na reta final da pesquisa.

Quero agradecer ao nosso ancestral, Antônio Bispo dos Santos (Nego Bispo), por ter nos ensinado a olhar para a nossa e minha ancestralidade.

Por fim, termino agradecendo a todos que me ajudaram de forma direta ou indireta.

Agradeço a todas as energias da terra, do fogo, do céu e das águas.

Agradeço a Iansã (Eparrei Oyá) e Ogun (Ogum Yê) e aos meus ancestrais indígenas e caboclos que me guiam. **Eu sou o sonho dos meus ancestrais!**

Que a força e a bênção de cada geração alcancem sempre e inundem a geração seguinte.

Assim seja!

Assim é!

Axé!

Nós somos o começo, o meio e o começo. Nossas trajetórias nos movem, nossa ancestralidade nos guia.

Antônio Bispo dos Santos (Nego Bispo)

RESUMO

Esta pesquisa, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal de Alagoas (Ufal), tem como objetivo investigar os processos e as ideias musicais com as crianças pequenas em contexto da educação infantil, a partir das musicalidades e brincadeiras do Coco Alagoano. Trata-se de uma intervenção pedagógica com crianças fundamentada nas contribuições da teoria de aprendizagem musical de Edwin Gordon. Também se apoia nos conceitos da educação musical de Brito e dos saberes culturais de Santos, Martins, Vilela, Silva, entre outros. Para tanto, foi realizado um estudo de abordagem qualitativa de Creswell, do tipo intervenção pedagógica com base em Damiani. A pesquisa foi desenvolvida em um Centro Municipal de Educação Infantil (CMEI), na cidade de Maceió, AL, e teve como participantes as crianças pequenas de uma turma do Maternal II, duas professoras da sala das crianças e a coordenadora pedagógica. Para a geração de dados, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com as professoras e a coordenadora, roda de conversa com as crianças e a realização de oficinas pedagógicas musicais com o Mestre Nildo Verdelinho e a pesquisadora. Os dados gerados foram analisados por meio do método da intervenção e o método de avaliação da intervenção considerando-se os estágios da audiação preparatória de Edwin Gordon. Os encontros musicais com um mestre do Coco Alagoano enriqueceram o repertório das crianças em conhecimentos sobre linguagem musical, instrumentos e cultura local. A pesquisa revelou que as crianças aprendem música por meio de aculturação, imitação e assimilação, integrando corpo, linguagem e emoções. Isso se revelou a partir de uma organização corporal e criação de memórias musicais de ritmo, do canto e da dança necessárias para executar o coco. Além disso, a pesquisa evidenciou que a vivência do coco enquanto manifestação de cultura tradicional promove aspectos afetivos e sociais, potencializando a criatividade das crianças de maneira significativa.

Palavras-chave: Educação Infantil. Educação Musical. Coco Alagoano. Cultura de tradição.

ABSTRACT

This research, linked to the Postgraduate Program in Education (PPGE) at the Federal University of Alagoas (Ufal), aims to investigate musical processes and ideas with young children in the context of early childhood education, based on musicality and games. of Coco Alagoano. This is a pedagogical intervention with children based on the contributions of Edwin Gordon's musical learning theory. It is also based on the concepts of Brito's musical education and the cultural knowledge of Santos, Martins, Vilela, Silva, among others. To this end, a Creswell qualitative approach study was carried out, of the pedagogical intervention type based on Damiani. The research was developed in a Municipal Early Childhood Education Center (CMEI), in the city of Maceió, AL, and had as participants young children from a Kindergarten II class, two teachers from the children's room and the pedagogical coordinator. To generate data, semi-structured interviews were carried out with the teachers and the coordinator, conversation circles with the children and musical pedagogical workshops with Master Nildo Verdelinho and the researcher. The data generated were analyzed using the intervention method and the intervention evaluation method considering the stages of Edwin Gordon's preparatory audit. The musical encounters with a Coco Alagoano master enriched the children's repertoire with knowledge about musical language, instruments and local culture. Research has revealed that children learn music through acculturation, imitation and assimilation, integrating body, language and emotions. This was revealed through bodily organization and the creation of musical memories of rhythm, singing and dancing necessary to perform the coconut. Furthermore, the research showed that the coconut experience as a manifestation of traditional culture promotes affective and social aspects, enhancing children's creativity in a significant way.

Keywords: Child education. Musical education. Alagoan Coconut. Tradition culture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Mapa de Alagoas....58
Figura 2 – Mestre Verdelinho....60
Figura 3 – Pássaro Verdelinho....61
Figura 4– Nildo Verdelinho....66
Figura 5 – Os Verdelinhos (Meire, Geninho, Beatriz, Íris e Nildo)....67
Figura 6 – Crianças brincando no pátio externo....75
Figura 7 – Área externa da unidade onde as crianças brincam livremente....75
Figura 8 – Espaço organizado para receber as crianças para a conversa sobre o Coco....77
Figura 9 – Área de expressão musical Coco Alagoano....78
Figura 10 – Partitura Rítmica – Levada dos pés do Coco Alagoano ensinado por Mestre Nildo Verdelinho....88
Figura 11 – Partitura Rítmica do Trupé Miudinho....90
Figura 12 – QR Code – Rítmica do Trupé Miudinho por Nildo Verdelinho....91
Figura 13 – Partitura Musical – Dona Mariquinha (Mestre Verdelinho)....92
Figura 14 – Partitura Rítmica da primeira variação do Trupé Quarenta Arrebatido....94
Figura 15 – QR Code – Trupé Quarenta arrebatido por Nildo Verdelinho....94
Figura 16 – Partitura Musical – Pisa Mulé (Íris Verdelinho)....95
Figura 17 – Partitura Rítmica da segunda variação do Trupé Arrebatido....97
Figura 18 – QR Code – Trupé Arrebatido, por Nildo Verdelinho....97
Figura 19 – Partitura Musical – Ô moreninha, ô morena (Nildo Verdelinho)....98
Figura 20 – Mercado do Artesanato de Maceió – espaço interno....101
Figura 21 – Mercado do Artesanato de Maceió – objetos de barro e palha....101
Figura 22 – Saias de chita....102
Figura 23 – Coletes de chita....103
Figura 24 – Chapéu de palha....103
Figura 25 – Luciano, comerciante do Mercado do Artesanato de Maceió....104
Figura 26 – Luciano e a Professora Lenira Haddad – Mercado do Artesanato de Maceió....104
Figura 27 – Esteira de Caboclo....105
Figura 28 – Arupemba pequena....105
Figura 29 – Arupemba grande....106
Figura 30 – Cesto trançado com coco e o quengo do coco....106

Figura 31 – Coco verde 107
Figura 32 – Coco seco 107
Figura 33 – Bizunga 108
Figura 34 – Semente de piriquiti 110
Figura 35 – Cabaça 110
Figura 36 – Miolo de junco 110
Figura 37 – Palha de junco ou cipó da Amazônia 110
Figura 38 – Tocando a Bizunga – Nildo Verdelinho 111
Figura 39 – QR Code – O som da bizunga 112
Figura 40 – Bizungas 113
Figura 41 – Conversa sobre o coco com as crianças 1 139
Figura 42 – Conversa sobre o coco com as crianças 2 140
Figura 43 – Conversa sobre o coco com as crianças 3 140
Figura 44 – QR Code – Categoria: aculturação 142
Figura 45 – Crianças fazendo o movimento do passarinho com as mãos 143
Figura 46 – Criança criando gestos 143
Figura 47 – QR Code – Categoria: imitação 144
Figura 48 – Crianças tocando a bizunga 145
Figura 49 – Levi dançando Coco de roda 146
Figura 50 – QR Code – Categoria: assimilação (bizunga e a dança) 146
Figura 51 — João tocando o pandeiro 1 147
Figura 52 – QR Code – Categoria: assimilação (Pandeiro 1 – Sessão 8) 148
Figura 53 – João tocando o pandeiro 2 148
Figura 54 – QR Code – Categoria: assimilação (Pandeiro 2 – Seção 9) 149
Figura 55 – Rítmica musical tocada por João 149
Figura 56 – Rítmica musical do Trupé do miudinho 149
Figura 57 – QR Code – Apresentação final das crianças 151

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BNCC	Base Nacional Comum Curricular
CEP	Comitês de Ética em Pesquisa
CP	Coordenadoria Pedagógica
EI	Educação Infantil
SEMED	Secretaria Municipal de Educação
TALE	Termo de Assentimento Livre e Esclarecido
TCLE	Termo de Consentimento Livre e Esclarecido para Participação em Projeto de Pesquisa
UFAL	Universidade Federal de Alagoas

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 18
2 EDUCAÇÃO MUSICAL NO CONTEXTO DA EDUCAÇÃO INFANTIL 28
2.1 A música na escola: uma introdução 28
2.2 Uma linguagem musical 31
3 UM DIÁLOGO MUSICAL NA PERSPECTIVA DE EDWIN GORDON 33
3.1 Teoria da aprendizagem musical de Gordon 33
3.2 Audiação 37
3.3 Audiação preparatória 38
3.4 Escuta musical 42
3.5 Fazendo música para crianças 45
4 O COCO ALAGOANO 54
4.1 Breve contextualização histórica do coco alagoano 55
4.2 No ritmo do pandeiro com o Mestre Verdelinho 60
4.2.1 Um mestre 63
4.2.2 A ramificação de Mestre Verdelinho 66
5 MAREANDO O PERCURSO METODOLÓGICO 69
5.1 Objetivos 69
5.2 *Lócus* e sujeitos da pesquisa 69
5.3 Abordagem e tipo de pesquisa 70
5.3.1 Método de intervenção 71
5.3.2 Método de análise dos dados 80
6 A CONSTRUÇÃO DE UM REPERTÓRIO DO COCO ALAGOANO NA EDUCAÇÃO INFANTIL 82
6.1 A escolha do brincante e a artista educadora 83
6.2 Brincando com o coco alagoano 85
6.2.1 O repertório musical 87

6.2.2 Os objetos da área de expressão musical coco alagoano 99
6.2.3 A confecção da bizunga do coco alagoano para crianças 107
6.3 O repertório cultural da Instituição 113
6.4 A introdução das oficinas musicais 117
7 ANÁLISE CATEGORIAL 137
7.1 Movimentos sonoros das crianças por aculturação 138
7.2 Transições musicais da aculturação para imitação nas ações das crianças 142
7.3 Manifestação da consciência musical das crianças por assimilação 144
7.4 Encontro cultural: coco alagoano e a revelação da audiação preparatória 150
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS 152
REFERÊNCIAS 156
APÊNDICES A – 164
APÊNDICE B – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido para Participação em Projeto de Pesquisa (tcle_brincante) 165
APÊNDICE C – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido para Participação em Projeto de Pesquisa (Coordenadora) 168
APÊNDICE D – Termo de Consentimento do Livre e Esclarecido para Participação em Projeto de Pesquisa (Professoras) 171
APÊNDICE E – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido para Participação em Projeto de Pesquisa 174
(Responsáveis pelas crianças) 174
APÊNDICE F – Termo de Assentimento Livre e Esclarecido (TALE) 177
APÊNDICE G – Termo de Autorização para Utilização de Imagem e Som de Voz para Fins de Pesquisa 178
APÊNDICE H – Termo de Autorização para Utilização de Imagem e Som de Voz para Fins de Pesquisa 179
ANEXO A – Parecer Consubstanciado do CEP 180

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é fruto de uma vida construída fundada nas ventanias internas, pelos sons musicais da minha tenra infância e as memórias do quintal da minha Vó Maria, que guardo com tanto afeto. Inicia-se aqui um processo que germina dos saberes afro-indígenas e os entremeios da academia, contando um percurso pela história humana da música.

A música está presente na vida de cada ser humano na forma de acalantos, brincadeiras e outras melodias. Essa presença musical consiste em uma linguagem entre a oralidade e a cultura, o afeto e a brincadeira. Ela está dada, ligada aos sentidos, como uma fruição amalgamada com o corpo de geração em geração, além das barreiras da idade. A música nasce da escuta, e essa percepção reflete nos atos de ouvir, cantar, falar e sentir. As crianças, ainda bebês, são impactadas por diversos sons, uma junção de ruídos, ritmos e musicalidades que surgem no movimento do cuidado e continuam na brincadeira, na dança, no faz de conta, entre outros.

Em contexto educacional, a educação musical com crianças pequenas[2] consiste na possibilidade de experimentar, improvisar, criar e escolher bons recursos pedagógicos que explorem o conhecimento sobre a natureza dos objetos sonoros, a musicalidade do próprio corpo e outros letramentos culturais.

A música na educação pode incluir todas as crianças e suas diferenças, respeitando sua cultura e expressividade. Como linguagem, a música se constroi com base na vivência e proposições orientadas. Assim, Brito (2003) afirma que todas as crianças devem ter o direito de cantar, ainda que desafinadas, que todas devem tocar um instrumento, mesmo que não tenham naturalmente um senso rítmico fluente e equilibrado, pois as competências musicais se desenvolvem com a prática regular e orientada, em contextos significativos de aprendizagem que respeitem o modo de perceber, sentir e pensar das crianças, mesmo ainda bebês.

Essa perspectiva de educação musical tem como aspectos principais a criatividade e a liberdade cocriativa que os indivíduos podem ter com base na sua experiência ou vivência musical. Essa concepção foi divulgada no Brasil pelo compositor, ensaísta e educador alemão naturalizado Brasileiro Hans-Joachim Koellreutter, que desenvolveu uma proposta que visava à "[...] formação integral de seres humanos e não apenas a formação musical especializada" (Brito, 2011, p. 1). O método se caracteriza por priorizar o jazz e a música popular nos espaços

[2] Crianças pequenas de idades iguais e diferentes, especialmente entre 3 e 6 anos, conforme Prado (2006).

de aprendizagem musical, com o objetivo de provocar e estimular o pensamento criativo musical. Koellreutter foi responsável pelo maior movimento de renovação contemporânea da música conhecido como *Música Viva*, criado em 1938, tendo como meta principal a instauração de uma nova ordem no meio musical (Brito, 2011).

A música contemporânea desenvolvida por Koellreutter, segundo Brito (2011), priorizava a importância do significado da música e da arte na vida humana, considerando as particularidades culturais de cada sociedade. Nesse sentido, a educação musical trata das transformações de critérios e ideias artísticas como uma nova realidade, resultante de mudanças sociais. Para gerar mudanças e criar uma consciência musical, Koellreutter criou uma proposta pedagógica baseada em três pilares. O primeiro se refere aos princípios orientadores, que são:

> 1. Aprender a apreender dos alunos o que ensinar sendo que, a este respeito, ele costumava dizer que o melhor momento para ensinar um conceito é quando o aluno quer saber.
>
> 2. Questionar tudo, sempre: perguntar "por quê"? (alfa e ômega, princípio e fim da ciência e da arte).
>
> 3. Não ensinar ao aluno o que ele pode encontrar nos livros (Brito, 2011, p. 2).

Também faz parte da proposta pedagógica o pilar que se refere à atualização de conceitos musicais, de modo a viabilizar a incorporação de elementos presentes na música contemporânea no trabalho de educação musical, e o pilar que versa sobre o relacionamento e a interdependência entre a música, as demais artes, a ciência e a vida cotidiana (Brito, 2011).

Nessa acepção, a referida proposta pedagógica musical se constroi fundamentando-se em saberes pluriversais (Nogueira 2014; 2022) estabelecidos no domínio de cada cultura. Essa perspectiva remete ao conceito de cosmovisão proposto pelo quilombola piauiense Antônio Bispo dos Santos, conhecido como Nego Bispo nos meios da militância e da academia, no qual se considera que "[...] as populações desenvolvem sua cosmovisão a partir da sua religiosidade e é a partir dessa cosmovisão que constroem as suas várias maneiras de viver, ver e sentir a vida" (Santos, 2019, p. 29).

Inferir sobre a cosmovisão na perspectiva dos valores e saberes no pensamento de Santos (2019), leva o pesquisador à reflexão acerca do processo de escravização no Brasil, quando se tentou destruir as principais bases e valores socioculturais dos povos africanos, atacando suas identidades individuais e coletivas. Especificamente no Estado de Alagoas, a cultura de matriz africana foi marcada pela maldade conhecida como Quebra de Xangô, que ocorreu no dia 1.º de fevereiro de 1912, quando um grupo denominado Liga dos Republicanos

Combatentes saiu pelas ruas da capital Maceió e invadiu todos os terreiros de matriz africana. Rafael (2012, p. 32) elucida sobre os acontecimentos daquele dia:

> Diversos objetos sagrados, utensílios e adornos, vestes litúrgicas, instrumentos utilizados nos cultos, foram retirados dos locais em que se encontravam e lançados no meio da rua, onde se preparava uma grande fogueira. Naquela via pública, entre rosários e colares de ofás, foi colocada, ainda, a imagem de um santo em forma de menino, que muitos afirmaram se tratar de "Ali Babá", a qual ficou exposta à zombaria dos que passavam.

Essa passagem de intolerância religiosa mudou a paisagem sonora e fez com que um enorme silêncio pairasse sobre o Xangô alagoano: "Tambores calados e vozes emudecidas se traduziram na parca literatura antropológica sobre os chamados cultos afro-Brasileiros de Alagoas. Esse silêncio é mais do que simbólico" (Figueiredo, 2014. p. 316).

Mesmo com a identidade atacada, a voz do povo negro se manteve e se mantém ecoando nas manifestações culturais de Alagoas como resistência das suas identidades – as quais têm sido ressignificadas como forma de enfrentar o preconceito e o etnocídio praticado contra o povo negro alagoano e seus descendentes. Na perspectiva de Silva (2018), toda essa força existe da resistência do Quilombo dos Palmares, que ocupa um lugar simbólico na luta política do movimento negro no país.

Retomando a visão de cosmovisão de Santos (2019), é importante enfatizar que Alagoas possui inúmeras manifestações culturais que atravessam as várias maneiras de existência dos alagoanos, que pela brincadeira dançada ou cantada contemplam a arte do encontro e das festividades. Muitos desses encontros foram representados pelo Coco em todo Estado de Alagoas. Na definição de Rocha (1977, p. 215), "O Coco Alagoano tem origem na cultura africana, filiada ao batuque angola-conguense. É uma dança cantada, sendo acompanhada pelos batidos dos pés ou tropel, denominados de pagode ou samba".

Para abordar o Coco Alagoano, a pesquisa foi baseada no conceito das circularidades das manifestações culturais, por ser uma manifestação vivida em comunidades quilombolas ou periféricas. Para Santos (2019), essas manifestações culturais são caracterizadas pelo que ele denomina de movimento horizontal circular ou circularidade, que está relacionado ao "ensinamento de vida" que as nossas culturas afro - pindorâmicas – que são os povos quilombolas, negros e indígenas – deixaram como raiz e identidade. Sendo assim, as manifestações culturais são organizadas geralmente em estruturas circulares, com um número ilimitado de participantes que podem ser do sexo masculino e feminino e de diversas faixas

etárias. Essas manifestações seguem princípios e fundamentos que conduzem a comunidade cultural, como explica Santos (2019, p. 32):

> As atividades são organizadas por fundamentos e princípios filosóficos comunitários que são verdadeiros ensinamentos de vida. É por isso que no lugar dos juízes, temos as mestras e os mestres na condução dessas atividades. As pessoas que assistem, ao invés de torcerem, podem participar das mais diversas maneiras e no final a manifestação é a grande vencedora, porque se desenvolveu de forma integrada, do individual para o coletivo (onde as ações e atividades desenvolvidas por cada pessoa são uma expressão das tradições de vida e de sabedoria da comunidade).

O autor compreende que as relações sociais, a produção do conhecimento e as expressões culturais estão voltadas para movimentos circulares inclusivos, e esse aspecto se revela nas manifestações culturais de Alagoas, em específico no Coco Alagoano, que é uma manifestação de tradição cultural com características e funções próprias.

Quando se usa a expressão artística Coco Alagoano na pesquisa com as crianças, apresenta-se a ação investigativa denominada "Cacuriando ideias musicais". A palavra cacuriar é oriunda do verbo curiar/kuriar/curiá/kuriá, que, por sua vez, vem do vocábulo homônimo da língua kimbundu[3], "[...] que é uma língua aglutinante do grupo Bantu" (Lewis; Simons; Fenning, 2014 apud Fernandes, 2021, p. 471) e envolve dois principais sentidos nas culturas afro-Brasileiras, que são: comer, em um sentido literal e filosófico, e investigar (Queiroz, 2019; Assis Junior, 1941). De maneira complementar, observa-se que a definição de curiar pode estar associada a "espiar" cuja etimologia é mais aberta, não sendo certo que venha do verbo do kimbundo. A maioria dos dicionários da língua portuguesa não inclui essa palavra em nenhum dos sentidos mencionados, talvez, como explica Nascimento (2019, p. 13), por racismo linguístico ou "[...] epistemicídio como extermínio do conhecimento do outro, através da definição do que é saber/conhecimento válido e do que não é".

Por isso, optou-se aqui por resgatar o verbo cacuriar no sentido de investigar os processos e as ideias musicais com as crianças pequenas. Neste estudo é utilizada a concepção de Prado (2006, p. 146) sobre crianças pequenas, que considera:

> Crianças pequenas de idades iguais e diferentes, especialmente entre 3 e 6 anos, buscando ampliar e alargar o olhar sobre a infância, a educação e a cultura, mais

[3] "O Kimbundu é uma língua aglutinante ou aglutinativa – por oposição às línguas flexivas, ou flexionais e as línguas analíticas ou isolantes – do grupo Bantu, também conhecida como Dongo, Kimbundo, Kindongo, Loanda Mbundu, Loande, Luanda, Mbundu, N'bundo, Nbundu, Ndongo, ou Mbundu do Norte. É falada por mais de 4.000.000 de pessoas no Noroeste de Angola, principalmente na Província de Luanda" (lewis; simons; fennig, 2014, apud Fernandes, 2021, p. 471).

> precisamente, contrariando aquelas correntes de pensamento que se fundamentam numa perspectiva cronológica de progresso e de evolução linear dos sujeitos.

Em particular, esta investigação iniciou das musicalidades e brincadeiras do Coco Alagoano no contexto da educação infantil, tendo como base a teoria de aprendizagem musical de Edwin Elias Gordon (2000a; 2000b).

A teoria da aprendizagem musical é uma visão de como as crianças aprendem música. Diante disso, Gordon (2000a) embasa seu conceito nos princípios da aprendizagem e da teoria da aprendizagem musical, que trata da forma como as crianças adquirem as competências verbais e numéricas. Por conseguinte, a teoria se embasa em atividades de aprendizagem sequenciais e adequadas para crianças, podendo estar de acordo com o contexto que estejam vivenciando, a serem aplicadas de forma intermutável.

No aspecto cultural, o Coco Alagoano é uma manifestação que produz conhecimento cultural que leva ao processo de criação, apreciação e reflexão. Aspectos que percorrem o sensível e o imaginário na busca do prazer, na construção da relação social e na ampliação de saberes.

Tendo consciência de que o pesquisador, na condição de investigador, precisa ter um olhar distanciado acerca do fenômeno que se propôs a estudar, solicitamos permissão à academia para incluir aqui um relato pessoal. Isso posto, contextualizando esse percurso, adentro a minha história como mulher, nascida no bairro periférico da Chã da Jaqueira, em Maceió, Alagoas. Vivenciei as manifestações do Coco Alagoano e do Guerreiro Alagoano quando pequena, com as referências dos mestres e mestras da comunidade. Porém, somente na idade adulta, depois de uma ampla vivência em música e já morando em São Paulo, capital, passei a reconhecer a minha cultura ancestral de origem afro-indígena da etnia Kariri, quando o Pajé Pawanã Crody, da etnia Kariri Xocó, e a indígena Ana, da etnia Xucuru Kariri, me afirmaram como parente[4], pelos meus traços indígenas.

A música chegou à minha vida quando eu era ainda criança e tive a iniciativa, por conta própria, de procurar uma igreja que ensinasse música. Como toda criança nordestina, ajudava a família em casa, e a condição para estudar música era ficar atrás de um balcão de mercearia estudando a clarineta enquanto algum freguês não chegava. Isso se passou dos meus 12 anos até os 22 anos. Com o amadurecimento e a proximidade de cursar a universidade, escolhi o curso de música licenciatura da Ufal (2008-2012) como o início de um processo de vida. Nessa

[4] Os indígenas chamam de parentes as pessoas que vêm da mesma origem, mesmo não havendo laço consanguíneo direto: "Trata-se de uma categoria nativa, através da qual os representantes de diferentes povos reconhecem-se uns aos outros enquanto indígenas" (Luciano, 2006, apud Adelco, 2006).

fase da graduação, tive a oportunidade de tocar clarinete na Orquestra Sinfônica da Ufal, fui estagiária do Sesi Cultura e Educação e ministrei aulas de música para crianças em escolas privadas de Maceió. A vivência no curso universitário proporcionou importantes produções acadêmicas, que foram: "Turma da Maré" e "Vivências Musicais". Esses trabalhos de produção e execução fonográfica constituíram um marco para a minha carreira musical, pois abriram as portas para que eu participasse como monitora no segundo semestre de 2012 do projeto Música para Criança, na Universidade de Brasília (UnB), tendo sido convidada pelo Prof. Dr. Ricardo Dourado Freire. A experiência nesse projeto foi muito significativa para minha formação musical e o meu olhar em relação à música para os bebês e crianças pequenas.

Seguindo a trajetória, fiz o caminho até São Paulo em 2014, e na maior cidade do Brasil finquei o meu pé em busca de novos conhecimentos e qualificação do saber. Das diversas experiências que tive na grande metrópole, preciso citar que sofri xenofobia[5] em instituição privada de educação infantil, em razão do sotaque carregado de Alagoas. A responsável pela instituição disse que os pais estavam reclamando porque as crianças estavam aprendendo sotaque nordestino, especialmente a pronúncia do oito. Diante da situação, eu escolhi mudar o sotaque por questão de sobrevivência existencial.

Nesse mesmo ano, tive a oportunidade de trabalhar na Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (SMC-SP) como artista educadora de música do Programa de Iniciação Artística (Piá) durante os anos 2014, 2015 e 2016, na Biblioteca Álvares de Azevedo (Zona Norte), além de estudar clarinete na Escola de Municipal de Música de São Paulo, ser vocacionada em música do Programa Vocacional da SMC-SP e concluir a especialização em Educação Musical na Faculdade Paulista Artes (FPA).

Nesse entremeio, voltei para Maceió em 2017, conheci a Profa. A Dra. Lenira Haddad, que me convidou para fazer vivências musicais com a turma de pedagogia do Cedu-Ufal do segundo semestre desse mesmo ano. Fizemos encontros com brincadeiras músicas com as estudantes e montamos uma vivência sobre os Parques Sonoros que resultou em uma instalação sonora com as estagiárias do antigo Núcleo de Desenvolvimento Infantil (NDI) da Ufal, hoje conhecido como Colégio de Aplicação Professora Telma Vitoria (CAPTV), e uma vivência musical para crianças ministrada pela pesquisadora na unidade.

No segundo semestre de 2018, fui selecionada para trabalhar durante 12 meses pelo edital dos Parques Sonoros da Educação Infantil pela Secretaria Municipal de Educação de São Paulo, na função de formadora pedagógica na área de música dos Centros de Educação Infantil

[5] Xenofobia é "aversão ao estrangeiro", não havendo, para sua caracterização, a necessidade de nenhum outro elemento de cor, língua, ou especificação quanto ao país de origem (Mattos, 2016, p. 29).

(CEI) e das Escolas Municipais de Educação Infantil (Emei), trabalhando com a formação no Projeto Especial de Ação (PEA) e na Jornada Especial Integral de Formação (Jeif), com as professoras e as coordenadoras. Nesse mesmo período, ainda morando em São Paulo, retornei ao Piá, por edital, como artista educadora de música da Casa de Cultura do Campo Limpo (Zona Sul), continuando o trabalho artístico na linguagem da música, dança, teatro, artes, literatura e outros, com crianças e adolescentes de 5 a 14 anos. Intercalado com essa jornada, havia o Festival de Música de Penedo, do qual fiz parte como professora, e ao saber da minha presença em Maceió e Penedo em Alagoas, a professora Lenira me convidou para conhecer o seu novo projeto "A criança, a cidade e o patrimônio", no município de Penedo. Nessa viagem para a cidade, foi possível fazer um encontro de vivências musicais com as professoras penedenses da área de educação infantil e as crianças dentro do projeto e conhecer os seus efeitos na cidade.

Nessa ocasião, fiquei muito interessada em estreitar os laços com o Grupo de Pesquisa Educação Infantil e Desenvolvimento Humano (GPEIDH), especificamente junto ao projeto de pesquisa que estava sendo realizado na cidade de Penedo, Al, intitulado "A criança, cidade e patrimônio", que reconhece o patrimônio cultural como um recurso imprescindível para a educação da infância, para a formação dos profissionais e para a elaboração de um currículo que espelhasse as características regionais e locais da cultura de uma sociedade na sua diversidade (Haddad, 2018; Haddad, Folque, Bezelga, 2024; Amaral, Haddad, Folque, 2021). Nesse momento comecei a pensar na pós-graduação como um futuro próximo.

Voltando para São Paulo em 2018, tive a oportunidade de participar do projeto Parque Sonoro da Educação Infantil Paulistana, promovido pela Secretaria Municipal de Educação, com o objetivo de incluir a musicalidade e aprimorar os olhos e ouvidos na escuta dos bebês e crianças nas unidades de educação infantil de 0 a 6 anos. Participei da formação das professoras em 6 CEIs e 6 EMEIs, sob a assessoria de Maria Cristina de Campos Pires.

Em São Paulo também ampliei meus estudos sobre as manifestações musicais da cultura brasileira, os quais englobam dança, instrumentos de percussão, literatura, cantos, origens étnicas e outros, o que me levou a reconhecer minha cultura vernacular e a considerar Alagoas como berço cultural e de reconhecimentos artísticos. Nesse momento, reconheci as minhas origens afro-indígenas durante um processo artístico com um grupo Núcleo de Culturas Negras e Periféricas – o N'Kinpa. Essas experiências me levaram a conhecer cada vez mais o campo da musicalidade cultural e no evento organizado pelo Serviço Social do Comércio (Sesc), em São Paulo, ouvi um grupo que interpretava músicas culturais do Brasil cantando o coco "Dona Mariquinha" do alagoano Mestre Verdelinho. Logo me lembrei de que Íris (minha amiga da terceira série) era casada com Nildo Verdelinho (filho do Mestre Verdelinho). Dessa forma teve

início o primeiro interesse pelo tema, e tomei a iniciativa de submeter um projeto de pesquisa ao processo seletivo do Programa de Pós-Graduação da Ufal na linha de pesquisa Educação, Culturas e Currículos.

Nos anos 2020 e 2021 me submeti ao processo seletivo da SMC-SP para a articulação de área de processos artísticos pedagógicos em música da Zona Sul e fui aprovada. Nessa função, fiz parte da execução de trabalhos musicais, como o Balaio Musical 1 e 2 e também criei um site, denominado Biblioteca Virtual do Piá. Também fui idealizadora do livro-brinquedo PIAPURU, participando da comissão editorial e da revisão artístico-pedagógica, entre outras produções. Em paralelo ao trabalho com o Piá, a SMC lançou um novo edital para o Programa de Iniciação Artística para Primeira Infância, e fui aprovada no segundo semestre para atuar como Coordenadora Artística Pedagógica do projeto-piloto que foca as infâncias, entre o período de novembro a dezembro de 2021. Nesse mesmo ano, fui aprovada para o curso de mestrado em Educação na Ufal.

Com toda a experiência pelos programas de política pública da cidade, tive mais uma oportunidade de ser aprovada para fazer parte do programa Piá como Coordenadora Artística Pedagógica, função que lida com os processos pedagógicos e organizacionais de todos os territórios da cidade; tive a honra de executar uma edição com um processo pedagógico cunhado por mim e meu companheiro de trabalho juntamente com 157 artistas educadores.

Depois de sete anos trabalhando diretamente com a política pública na cidade São Paulo iniciei uma nova jornada, em 2022, e atualmente na Secretaria Municipal de Educação (SME), para compor a equipe da Divisão de Educação Infantil (Diei) para atuar diretamente com as quatro formadoras da Divisão de Projetos Pedagógicos (Diped) da Diretoria Regional de Guaianases (DRE-G) e as 242 coordenadoras pedagógicos das Unidades Educacionais dos Centros de Educação Infantis (CEIs) das Redes Direta e Parceira sobre os cuidados de bebês e crianças de 0 a 3 anos em espaços coletivos com a assessoria da Leila Oliveira.

A vida profissional dialogava o tempo todo com a vida diária e artística. Uma hora estava tocando meu clarinete em um concerto no Teatro Municipal de São Paulo com a Banda Municipal da escola de Música, outra hora estava conversando com as coordenadoras do distrito de Guaianases, que tem quase 165 mil habitantes, sobre a vida dos bebês e crianças. Era realmente uma dualidade de conhecimentos batendo no meu córtex cerebral. Eu vivia a vida como artista educadora e mergulhava nos saberes da arte com a minha música e os meus valores.

Mas, para chegar até aqui muitas Marias viveram antes. Tenho muito prazer em escrever nesta pesquisa que eu sou a quarta geração de Marias da minha família, e percorrer o caminho até aqui não foi fácil; tive que deixar o aconchego do meu lar para acreditar na mudança social.

Minha família é humilde, veio do corte de cana-de-açúcar e somos moradores da Chã da Jaqueira em Maceió, AL. Vi meus avós e meus pais superarem a vida, para que eu pudesse alcançar essa etapa. E eu honro todos aqueles que vieram antes e todos os que virão.

Esta pesquisa é a história de perseverança da minha vida com a solidão da pós-graduação, da qual muitas vezes pensei em desistir, porque não me sentia capaz de concluir. E o tempo todo eu precisei sair da ilha para ver a ilha. Eu precisei me ver pelo espelho das águas, pelas luzes dos raios e das espadas para chegar aqui.

Voltando para o percurso da pesquisa, é enriquecedor pensar que manifestações culturais podem ser preservadas como patrimônio cultural de direito para a formação dos cidadãos alagoanos. A Constituição Federal de 1988 (BRASIL, 2016) delimita um conjunto de bens culturais que o poder público deve preservar, reafirmando o papel dos estados e municípios de incentivar a valorização e a difusão das manifestações culturais. Para Amaral, Haddad e Folque (2021, p. 3-4):

> O reconhecimento do patrimônio cultural como um direito a memórias de diferentes grupos formadores da sociedade Brasileira, implementado como lei na Constituição de 1988, contribuiu para o fortalecimento de políticas públicas em defesa e em prol da visibilidade de saberes e fazeres de diferentes grupos étnicos-culturais.

Os saberes e fazeres que o Coco Alagoano traz em sua história vêm da herança dos nossos ancestrais, "[...] como os negros nos mocambos palmarinos" (Duarte, 2010, p. 45), que contribui para preservar os aparatos históricos e culturais. No entanto, conforme o autor, "[…] há um processo evolutivo, dinâmico, transformando as manifestações coletivas do lazer popular" (Duarte, 2010, p. 89) que as descaracterizam. Com isso, emerge uma grande preocupação de que as manifestações culturais como o Coco Alagoano desapareçam. Se a manifestação deixar de ser praticada e desaparecer, ela pode correr o risco de extinção ou mesmo da perda das suas características que denominam suas diferenças (Duarte, 2010; Vilela, 1980).

Consequentemente, o Coco Alagoano é uma herança cultural, portanto, não se trata tão somente de compreender o Coco como uma cultura, mas de dialogar com sua própria história e ancestralidade.

Com essas considerações, a pesquisa foi constituída com a hipótese de que nas musicalidades e brincadeiras do Coco Alagoano as crianças pequenas em contexto de Educação Infantil revelam processos e ideias musicais que podem ser acessados e analisados.

Nessa suposição, adentrou-se de forma particular no levantamento de possibilidades para se pensar na ação pedagógica no campo fundamentada no objetivo geral: investigar os processos e as ideias musicais com as crianças pequenas em contexto da educação infantil, pela perspectiva das musicalidades e brincadeiras do Coco Alagoano. São objetivos específicos: a) analisar a presença da música de tradição cultural alagoana no espaço de educação infantil com base na implementação do projeto da Semed a "Cultura popular e a criança na educação infantil"; b) introduzir práticas musicais com elementos do Coco Alagoano em uma turma de crianças de 3 anos que frequentam a Educação Infantil, orientando-se por um roteiro baseado em Gordon; e c) analisar os processos de audiação do Coco Alagoano com sua repercussão nas expressões artísticas e relações da criança no contexto da educação infantil.

O texto está dividido em oito seções. Na primeira, referente à introdução, são apresentados argumentos sobre o objeto do estudo, a formação da pesquisadora e a importância da música no contexto da educação, aqui já vista. A segunda, "Educação musical no contexto da educação infantil", trata de uma introdução breve sobre a música na escola, legislação, conceitos e uma definição sobre a linguagem musical. A terceira, "Um diálogo musical na perspectiva de Edwin Gordon", aborda os referenciais teóricos acerca da teoria da aprendizagem musical, a *audiação, audiação preparatória*, a *escuta musical* e uma reflexão sobre o fazer musical com crianças. A quarta, "O Coco Alagoano", traz uma breve contextualização histórica sobre o Coco Alagoano, a influência do Mestre Verdelinho, a intitulação de Mestre da Cultura e a ramificação dos Verdelinhos. A quinta, "Percurso metodológico", trata dos objetivos, lócus, sujeitos, tipo de pesquisa e o método de intervenção pedagógica. A sexta, "A construção de um repertório do Coco Alagoano na educação infantil", versa sobre a construção do repertório, a escolha do mestre, os objetos da área de expressão musical, as fantasias, o alimento, a confecção da bizunga, o repertório cultural da instituição, a introdução das oficinas pedagógicas musicais, narrando como elas se realizaram e desenvolvendo suas descrições. A sétima seção, "Análise categorial", envolve a análise pela audiação preparatória dos tipos de aprendizagem: aculturação, imitação e assimilação, no fazer musical das crianças e na construção das suas ideias. Na oitava seção, são tecidas as considerações finais sobre toda a vivência da pesquisa.

2 EDUCAÇÃO MUSICAL NO CONTEXTO DA EDUCAÇÃO INFANTIL

2.1 A música na escola: uma introdução

No Brasil, foram os jesuítas que exerceram nítida influência no conceito de educação cujas características fundamentais foram o "rigor metodológico", com inspiração que remete ao âmbito militar e à imposição da cultura lusitana. Eram os *Exercícios espirituais* de Loyola, pelos quais se aprendia pela prática exaustiva de exercícios para domínio de determinada disciplina ou atividade.

Nessa perspectiva, tornam-se tanto instrumentos de missa quanto de inculcação religiosa e cultural. Conforme Holler (2010), o principal alvo de catequese dos jesuítas foram as crianças, pois por intermédio delas seria possível criar uma maneira de se chegar aos adultos mais rapidamente. Os meninos indígenas aprendiam canto e instrumentos, para oficiar missas com a música. O padre Betterndorf descreveu em sua Crônica que em 1698 foram criadas estratégias para mantê-los nesta Ordem: "[...] não há dúvida que um dos meios para entretê-los e afeiçoá-los a ficar e estar com os padres é ensiná-los a tocar algum instrumento para suas folias em dias de suas festas em que fazem suas procissões e danças" (Holler, 2010, p. 163).

Castro e Siqueira (2021) asseveram que a criação de diversas instituições de ensino pela Companhia de Jesus demandava uma série de normas educacionais, o que culminou no primeiro documento oficial, que trazia orientações à educação no Brasil, era o: *Ratio Studiorum*. Essa proposta de ensino continha duas partes: os estudos inferiores, ou secundários, e os estudos superiores, que eram subdivididos em teologia e filosofia; já na formação humanista, inserida nos estudos secundários, estava incluído o ensino de canto e instrumentos (Bortoli, 2003).

Em 1847, surgiu uma das primeiras propostas de formação musical nos documentos oficiais, que se fundamentava nos seguintes pontos: princípios básicos de solfejo; voz; instrumentos de corda; instrumentos de sopro; e, por último, a harmonia. Apenas em setembro de 1851, por iniciativa também de Dom Pedro II, foi aprovada a Lei n.º 630 (Brasil, 1851), ao definir o conteúdo do ensino musical nas escolas primárias e secundárias do Brasil (Alvarez, 1999, p. 5).

Na esfera da proposta pedagógica em educação musical, durante o período do Brasil Império configurou-se um modelo ainda vinculado aos moldes da igreja católica, porém, o que antes era marcado pelo rigor da Companhia de Jesus, agora dá lugar a "repetições, memorizações e averiguações de aprendizado". Foi apenas por meio do Decreto n.º 1.331-A, de 17 de fevereiro de 1854 (Brasil, 1854), que se instituiu oficialmente o ensino de música no

Brasil, que estabelecia que o ensino de música deveria ocorrer em dois níveis: “noções de música e exercícios de canto” (Fonterrada, 2008, p. 208).

Para um projeto de educação musical no processo de escolarização, segundo Jannibelli (1971), depois de proclamada a República em 1889, tornou-se obrigatório o ensino de música nas escolas, mediante o Decreto n.º 981 de 28 de novembro de 1890 (Brasil, 1890), o qual previa a “formação especializada do professor de música”. Essa formação também era realizada pelos conservatórios cujo rigor pedagógico privilegiava o ensino de instrumento, uma vez que se concebia que o ensino de música e o ensino de instrumento eram sinônimos, mas que de fato não são (Fonterrada, 2008, p. 211).

Com a formação de professores, para Alvarez (1999, p. 6), no início do século XX houve “[...] a necessidade de formalizar e sistematizar o ensino e a aprendizagem musical partiu como consequência de tendências sistemáticas em outras áreas”. Ainda de acordo com o referido autor, essas influências foram engendradas pelas teorias de comportamento (behaviorismo), Gestalt e psicanálise, na área de psicologia; o existencialismo, de Jean Paul Sartre, e a fenomenologia de Edmund Husserl, na área de filosofia; e a escola social de Talcott Parsons nos EUA, Emile Durkheim, na França, e Max Weber, na Alemanha.

Nas primeiras décadas do século XX, surgiu o movimento de questionamento dos processos de ensino e aprendizagem, como a Escola Nova, o qual foi inspirado nas produções e experiências do filósofo estadunidense John Dewey. Houve propostas que rumavam para a renovação no ensino formal, que se desenvolveu fortemente na Europa, na América, sobretudo no Brasil (Castro; Siqueira, 2021, p. 83). No Brasil, Anísio Teixeira, discípulo das produções de Dewey, defendeu na proposta da Escola Nova que a arte deveria estar no seio da comunidade e que na escola deveria estar totalmente acessível, a fim de contribuir para a formação integral do ser humano (Fonterrada, 2008, p. 210).

Em 1926, houve a criação da Comissão de Música para organizar canções para as solenidades e as festividades escolares, surgindo, então, um livro de música para crianças. Era o *Manosolfa*, de João Gomes Júnior e Gomes Cardim, um sistema de sinais manuais em que o ensino de música se dava pelo método analítico; os autores elaboraram essa obra influenciados por europeus, como Charcot, Brouillard, Broca, Boyer e Fourrier (Tortella; Forner, 2018, p. 5).

Com as contribuições de Mário de Andrade, uma promissora visão surgiu quando se passou a defender a função social da música e a importância do folclore e da música popular. Conforme Fonterrada (2008), a identidade Brasileira ganhou espaço entre os educadores musicais, dentre os quais figura Villa-Lobos, que propôs o ensino musical logo nos primeiros

anos de vida da criança, com audição dos compositores clássicos, ensino da música por meio do canto coral e adoção do método de caráter nacionalista.

O canto orfeônico, criado por ele, se oficializou com o Decreto n.º 19.890, de 18 de abril de 1931 (Brasil, 1931), que, conforme Mateiro (2006, p. 115), reforçou "[...] uma política educacional nacionalista que utilizava a música para desenvolver na população o que era de interesse do governo: a 'coletividade', a 'disciplina' e o 'patriotismo'".

Outro marco histórico foi a promulgação da primeira Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), a Lei n.º 4.024/61 (Brasil, 1961a). No mesmo ano, um decreto específico para a educação musical, o Decreto n.º 51.215, de 21 de agosto de 1961 (Brasil, 1961b), que estabeleceu normas para o ensino de música nos jardins de infância, nas escolas pré-primárias, primárias, secundárias e normais em todo o território nacional, porém no seu bojo não deixa claro como seria a alusão à educação musical a ser trabalhada (Castro; Siqueira, 2021, p. 84).

Quanto à formação profissional para atuar no ensino de música, mediante a Lei n.º 5.692 de agosto de 1971 (Brasil, 1971), a educação musical passou a não figurar mais como disciplina curricular, mas a integrar áreas artísticas do curso de licenciatura em educação artística, que abrangia música, artes plásticas, artes cênicas e desenho. Dessa forma, a educação artística compunha a grade curricular nos 1.º e 2.º graus (Tortella; Forner, 2018, p. 6).

Conforme Castro e Siqueira (2021), essa polivalência da Educação Artística iniciou também a orientar o ensino da disciplina nas escolas, o que, para a Música, não representou avanços. Segue uma explicação para esse fenômeno:

> [...] a educação artística ganhou espaço na escola, o que levou, por consequência, a uma difusão da polivalência no ensino das artes, enfraquecendo, demasiadamente, a presença da música como componente curricular escolar. Como não havia uma orientação clara sobre o ensino de cada manifestação artística, o professor, inclusive pela fragilidade na sua formação, acabava privilegiando uma determinada arte em detrimento de outra (Queiroz, 2012).

Esse cenário de indefinição quanto ao ensino de música se estendeu até 2006, quando grupos de músicos e educadores musicais se uniram para uma pauta de discussão visando à elaboração de uma legislação específica para o ensino de música no Brasil, com definições mais claras e objetivas. Isso culminou na aprovação da Lei n.º 11.769, em 2008, alterando a LDB no que concerne ao ensino de arte na escola (Brasil, 2008). Ainda conforme os autores, alguns pontos críticos surgiram, como a escassez de profissionais licenciados em música no mercado de trabalho, o que ocasionou em um veto presidencial ao Art. 2.º desta Lei, ressaltando que a

música é uma prática social, que no Brasil existem diversos profissionais atuando na área de ensino de música sem formação acadêmica e que seus saberes são reconhecidos no meio social. Se a lei não tivesse veto, os únicos profissionais que poderiam ministrar o ensino de música na escola seriam licenciados.

Quando se olha para o contexto cultural, nota-se que a música emerge dos saberes trocados entre sujeitos, e com essas trocas se constitui a memória musical que integra a experiência do corpo, da mente e da emoção. Sendo assim, os saberes sobre o conhecimento musical no contexto da aprendizagem precisam ser considerados como algo múltiplo de amplo saber, não existe apenas o segmento de música aprendida por um instrumento musical de origem europeia. Nossa experiência musical é Brasileira e se manifesta em várias formas e sonoridades em cada região do Brasil, como o maracatu em Pernambuco, bumba meu boi no Maranhão, Congada em Minas Gerais, Coco em Alagoas, samba no Rio de Janeiro, entre outros. Se não existisse o veto, os profissionais que trabalham com a música de tradição cultural não poderiam adentrar no campo do ensino formal, pois eles estariam impossibilitados de ministrar o conteúdo de música na maneira que a lei está propondo.

2.2 Uma linguagem musical

A linguagem musical pode ser iniciada logo cedo, e parece haver consenso a respeito da primazia da escuta no processo de aprendizagem. De modo geral, compreende-se a relevância de desenvolver a habilidade de escutar antes de aprender a ler música ou tocar um instrumento. Sobre a escuta, Haouli (2019, p. 161) afirma:

> É fato que pouco se questiona sobre o ambiente sonoro e a escuta cotidiana. O que realmente ouvimos, como ouvimos, para que ouvimos, por que ouvimos. Assim sendo, sempre me interessou pensar sobre o que e como as pessoas escutam. Parece-me mais importante inspirar a convidar as pessoas a escutarem o ambiente sonoro de modo sensível e crítico. Professores de música deveriam iniciar o ensino da música pela educação da escuta ensinando primeiramente a escutar todos os sons, os instrumentos, as vozes, os espaços, os lugares, bem como aprender a escutar música antes de tentar entendê-la ou fazê-la.

Iniciar as experiências musicais por meio da escuta permite desenvolver as inter-relações com as crianças e criar memórias, que são responsáveis pelos vínculos afetivos adquiridos na cultura em que os sujeitos são inseridos. Fundamentada nas interlocuções de saberes nos processos criativos, a música tem estado presente em todo movimento de criação da criança, quando, por exemplo, a sua mãe a acalanta e canta as primeiras músicas ou quando

ela está envolvida em sons da natureza, como o mar, o vento batendo na árvore, a chuva, entre outros. Para constituir formas e saberes para se fazer música, pesquisadores e teóricos da área da Educação Musical desenvolveram linhas e pensamentos pedagógicos distintos, mas cuja finalidade fosse única – vivenciar a arte do som, como afirma López (2018):

> Desde antes de nascer, os significantes da cultura vão tecendo sentidos na vida das crianças. Histórias mínimas, a voz da mãe perfurando suas paredes corporais e produzindo sons que, em sua repetição, ensinam a criança a considerá-la como sua mãe. Por sua cadência, seu ritmo, seu timbre reiterado, a voz da mãe é a segurança e continente na relação com o mundo e, ao mesmo tempo, constitui um dos primeiros degraus do caminho em direção à linguagem (López, 2018, p. 47).

Com isso, a musicalização na educação infantil poderá enriquecer a experiência da criança e contribuir para fortalecer "[...] nosso modo humano de ser, vivenciando a nossa inteireza e tornando-nos mais plenos, na integração natureza-cultura" (Brito, 2019, p. 38). Essa natureza é construída na perspectiva sonora na relação com outras crianças, que ao experimentarem as diversas sonoridades do mundo que está à sua volta, constroi seus conhecimentos principiando na sua própria ação. Nessa construção, as ações das crianças geram memórias musicais durante a atividade do brincar, e as diversas sonoridades construídas compõem a linguagem musical.

É necessário compreender que a criança desde bebê convive com a música, e essa linguagem também faz parte das suas descobertas de vida, as quais a constituem como humana na origem da sua construção. Sendo assim, a educação musical faz parte do desenvolvimento das crianças, e é de extrema importância que reconheçamos a música como linguagem que educa, pois "[...] educar significa organizar a vida" (Vigotsky, 2003, p. 220) desses sujeitos, que manifestam suas culturas.

3 UM DIÁLOGO MUSICAL NA PERSPECTIVA DE EDWIN GORDON

Em uma sociedade que considera que a musicalidade do ser humano se desenvolve desde o nascimento, entende-se que a proposta apresentada por Edwin Elias Gordon, nascido em 14 de setembro de 1927, em Stamford, Connecticut, EUA, e falecido em 4 de dezembro de 2015, em Mason City, Iowa, EUA, manifesta-se de forma prática e teórica para se pensar na musicalidade das crianças no contexto da educação infantil.

A audiação, desenvolvida por Edwin Gordon, emerge como a principal contribuição conceitual na psicologia cognitiva. Essa abordagem inovadora explora a capacidade do indivíduo de perceber, compreender e internalizar sons musicais, transcendendo os limites da mera escuta. Ao focar a análise profunda das estruturas musicais e a forma como essas são interpretadas mentalmente, a audiação oferece uma visão mais completa das complexidades cognitivas envolvidas no processamento musical. Ela nos permite desvendar os processos mentais subjacentes à criação, reprodução e apreciação musical, enriquecendo assim a compreensão do indivíduo da interseção entre a mente e a música.

A estatura do pensamento musical de Gordon parte da concepção de que a vida é arte e arte é vida, sendo fundamental para a vida de todos os seres humanos, ou seja, “A música é única para os seres humanos. Como as outras artes, a música é tão básica quanto a linguagem para o desenvolvimento e a existência humana” (Gordon, 2000b, p. 6).

Por intermédio da música as crianças podem conhecer a si próprias e todo o seu entorno social e cultural, sendo capazes de desenvolver e de sustentar a sua imaginação e criatividade dentro de um diálogo musical que fomente a sua participação ativa ao ouvir música, apreciar e cantar aquilo que lhes interessa. É por meio dessa percepção que a vida da criança pode ganhar mais sentido.

3.1 Teoria da aprendizagem musical de Gordon

A teoria da aprendizagem musical é uma proposta de como as pessoas aprendem música. Segundo as concepções de Edwin Gordon, os princípios que regem a aprendizagem musical estão intimamente ligados aos princípios gerais da aprendizagem. Para ele, a instrução musical compartilha várias semelhanças com a educação em outros domínios, todavia reconhece que ela também apresenta particularidades próprias, em razão da singularidade da música.

Assim como na aprendizagem geral, a aprendizagem musical é mais eficaz quando os alunos estão envolvidos ativamente na exploração e na prática musical. A participação ativa – como tocar um instrumento, cantar ou criar composições – é fundamental para o desenvolvimento musical (Mateiro; Ilari, 2002). Por conseguinte, a teoria parte de atividades de aprendizagem sequenciais e adequadas para crianças, de acordo com o contexto que elas estejam vivenciando (Gordon, 2000a, p. 41).

Os princípios da aprendizagem musical se assemelham ao processo de aculturação linguística, em que a comunicação verbal é desenvolvida antes da leitura e da escrita. Da mesma forma, na música a proposta é que os alunos primeiro se engajem na expressão musical antes de abordarem a notação e a escrita musical. Essa analogia destaca a importância de uma base musical sólida, comparável à fluência verbal, para o aprendizado musical mais avançado (Gordon, 2000a, p. 45).

Dessa forma, Gordon (2000b, p. 39) estrutura a "Audiação Preparatória" baseada nos seguintes princípios: aculturação, imitação e assimilação. Dentro do contexto de aculturação, imitação e assimilação, que paralelamente acompanham o processo de aquisição da linguagem, foram identificados sete estágios hierárquicos distintos. Esses estágios estão distribuídos nos três tipos de aprendizagem mencionados, revelando um desenvolvimento progressivo que se alinha à evolução linguística (Gordon, 2011, p. 31).

Os estágios e as categorias delineados na audiação preparatória avançam em uma sequência progressiva, indo do primeiro até o último, por isso esses estágios devem ser considerados fundamentais e como uma parte integrante da etapa subsequente mais avançada, sem omitir nenhuma fase. A audiação preparatória pode ser interpretada como um processo de preparação para os tipos e estágios da audiação, constituindo, assim, uma base sólida para a prática da audição musical (Gordon, 2015).

Na audiação preparatória, o primeiro tipo de aprendizagem é a aculturação, no qual as crianças aprendem por meio da escuta do ambiente. O segundo tipo é a imitação, em que as crianças aprendem reciprocamente ao imitarem adultos e serem imitadas por eles. No terceiro tipo, chamado assimilação, as crianças aprendem a coordenar seu canto e entonação com movimento e respiração próprios (Gordon, 2015, p. 57).

Para o autor, "[...] ambos os modelos, quer de aprendizagem quer de ensino, tratam de um processo e não de um produto" (Gordon, 2000b, p. 39) e estão intrinsecamente ligados às diretrizes musicais, que podem ser estruturadas ou não.

Essas diretrizes musicais consistem em *orientação informal estruturada em música*, quando professor ou educador organiza, planeja e específica tudo o que será abordado, mas não

se impõe informação e não se exigem competências das crianças, ou seja, são apresentadas todas as maneiras possíveis de contato com a música, evidenciando sua cultura e encorajando-as a absorver todos os processos musicais. Já na *orientação não estruturada em música*, não se descreve nem se especifica o planejamento desenvolvido para as crianças. Porém, ambas as orientações se baseiam e se vinculam às atividades sequenciais naturais, assim como às reações naturais das crianças (Gordon, 2000a).

As sequências ou níveis e subníveis da sequência de aprendizagem de competências de Gordon (2000a, 2000b) se dividem em duas partes, sendo a primeira parte conhecida como *aprendizagem por discriminação*, que ocorre por memorização e consiste em cinco níveis aprendizagens, que são:

1. *auditivo/oral*, primeiro nível e o mais importante da aprendizagem por discriminação; ou seja, quando se usam sílabas neutras, as crianças ouvem, audiam, cantam ou entoam padrões musicais;

2. *associação verbal*, segundo nível de aprendizagem, se realiza quando as crianças audiam e usam sílabas tonais e rítmicas, cantam ou entoam os mesmos padrões que aprenderam no nível auditivo/oral;

3. *síntese parcial*, terceiro nível de aprendizagem, em que as crianças reconhecem e denominam a tonalidade ou a métrica de séries de padrões tonais e rítmicos familiares;

4. *associação simbólica*, quarto nível de aprendizagem; espera-se que as crianças audiem, leiam ou escrevam padrões tonais e rítmicos familiares, constituído de dois subníveis, a leitura e a escrita;

5. *síntese compósita*, quinto nível de aprendizagem; neste, as crianças audiam, leem ou escrevem séries de padrões tonais e rítmicos que são familiares e denominam a sua totalidade e métrica, constituído de dois subníveis, a leitura e a escrita.

A segunda parte é a *Aprendizagem por inferência* (Gordon, 2000b, 36), que envolve fazer juízos e generalizações por meio de conclusões que se tiram com base no conhecimento adquirido na aprendizagem por discriminação. Integram essa aprendizagem três níveis de inferência: *generalização*, que é o primeiro nível da inferência, classificado como *auditivo/oral* e envolve as crianças na mesma atividade, utilizando padrões familiares e não familiares; *aprendizagem verbal*, que envolve as crianças em atividades paralelas; e *simbólica*, a síntese compósita na aprendizagem por discriminação. *Criatividade/Improvisação* é o segundo nível da inferência e possui dois subníveis conhecidos como *auditivo/oral*, quando as crianças audiam, criam e improvisam música usando uma sílaba neutras, sílabas tonais ou rítmicas, que inclui padrões familiares ou não familiares, e o simbólico, que é quando as crianças audiam,

criam, improvisam ou escrevem notação musical com padrões familiares ou não familiares. A *Compreensão teórica* é o terceiro nível da inferência, que se assemelha com os subníveis da generalização, com a diferença de que as crianças descobrem a razão da teoria da música, como nomes de letras, figuras, intervalos e cadências.

Quadro 1 – Níveis e Subníveis da Sequência de aprendizagem de competências

DISCRIMINAÇÃO

1. AUDITIVA/ORAL
2. ASSOCIAÇÃO VERBAL
3. SÍNTESE PARCIAL
4. ASSOCIAÇÃO SIMBÓLICA
   - Leitura-Escrita
5. SÍNTESE COMPÓSITA
   - Leitura-Escrita

INFERÊNCIA

6. GENERALIZAÇÃO
   - Auditiva/Oral – Verbal – Simbólica
   - Leitura – Escrita
7. CRIATIVIDADE/IMPROVISAÇÃO
   - Auditiva/Oral – Simbólica
   - Leitura – Escrita
8. COMPREENSÃO TEÓRICA
   - Auditiva/Oral – Verbal – Simbólica
   - Leitura – Escrita

Fonte: Gordon (2000b, p. 38).

Essas sequências são abordadas no programa de ensino das crianças, que englobam competências de discriminações e inferências a serem desenvolvidas sequencialmente com as crianças em conjunção com as sequências de aprendizagem do conteúdo tonal[6]. Além disso, a sequência de aprendizagem do conteúdo rítmico também é contemplada, ao incorporar

[6] Diz respeito à tonalidade ou ao tom de repouso (Gordon, 2000a, p. 492).

classificações e funções rítmicas em conjunto com a sequência de aprendizagem de conteúdo (Gordon, 2000a).

3.2 Audiação

Conforme os estudos da teoria da aprendizagem musical de Edwin Gordon (2000a; 2000b), a audiação é o principal conceito que o autor traz para compreender a música. Sendo assim, o conceito de audiação ocorre "[...] quando nós ouvimos silenciosamente e compreendemos nas nossas mentes as músicas que ouvimos recentemente ou que tenhamos ouvido no passado" (Gordon, 2012, p. 25). Marangoni e Freire (2016), explicam audiação como a

> [...] capacidade de recuperar, atribuir significado a elementos musicais, mesmo quando o som não se encontra fisicamente presente. A compreensão do discurso musical e a capacidade de processar um conjunto de informações musicais são os pilares da construção da audiação (Marangoni; Freire, 2016, p. 5).

A audiação tem lugar quando se assimila e compreende na mente a musicalidade que está sendo concebida aos ouvidos ou tocada, além da música que se ouviu no passado. Parte de um caminho sonoro que emerge de dentro para fora e que se difere da percepção auditiva e da imagética musical. A percepção auditiva se realiza dentro da assimilação musical e tem lugar quando se ouve realmente um som no momento em que ele está sendo executado. No entanto, só se audia realmente o som depois que esse é auditivamente percebido. Nesse caso, na percepção auditiva lida-se com acontecimentos musicais imediatos, já na audiação lida-se com acontecimentos sonoros que podem não estar ocorrendo de forma imediata. Dessa forma, as crianças podem audiar enquanto escutam, relembram, tocam, interpretam e criam música. É um processo que antecede os acontecimentos musicais, pois parte de uma inteligência musical que organiza os sons quando as crianças ouvem música, quando relembram uma música tocada antes, quando tocam ou improvisam. Sendo assim, a audiação proporciona a capacidade de prever, em música, o que é familiar ou não, e predizer o que nos é familiar, ou seja, a música que vem a seguir (Gordon, 2000b).

Oliveira (2021, p. 49) explicita que para as crianças desenvolverem a audiação "[...] é importante que tenham acesso a um ambiente musical rico e variado, onde são incentivados a ouvir, cantar em vários modos e métricas". Nesse sentido, as crianças poderão desenvolver uma compreensão musical mais adequada sobre o sistema musical, como melodias e ritmos que

estão ouvindo e tocar por meio das atividades, que consistem nos níveis e subníveis da sequência de aprendizagem de competências.

Nesse ponto de vista, Oliveira (2021) afirma que os principais aspectos da aprendizagem por meio da Teoria de Aprendizagem Musical são construídos por referências de dimensões cognitivas, assim, designa alguns pontos como:

O aluno deverá experienciar, musicalmente e fluentemente, várias métricas, tonalidades e estilos; O aluno deve ter experiências com uma afinação aceitável e clareza rítmica; O ambiente valoriza uma compreensão da tonalidade e métrica; O desenvolvimento musical permite a exploração de atividades cognitivas complexas como: criatividade, improvisação e generalização; O aluno vivenciará um vasto repertório; O aluno poderá ler e escrever música com compreensão (Oliveira, 2021, p. 50).

Gordon (2000a) corrobora o pensamento de que, quando as crianças ouvem pela primeira vez padrões tonais e rítmicos nas canções de ninar, acalantos ou simples melodias tradicionais que seus familiares cantam, é no texto da canção e não na música em si que elas ficam interessadas, isso se justifica porque as crianças já estão motivadas para aprender a linguagem dentro de um contexto literário.

3.3 Audiação preparatória

Abordando a Teoria de Aprendizagem Musical para recém-nascidos e crianças em idade pré-escolar, Gordon (2000b) propõe um estudo fundamentado no que ele chama “Audiação Preparatória” para auxiliar na compreensão sobre a teoria da aprendizagem musical para as experiências sonoras no contexto da educação musical. Sendo assim, o autor define “Audiação Preparatória” utilizando dois conceitos que visam à integração da audiação preparatória nas atividades das crianças que estão recebendo orientação informal estruturada e não-estruturada em música referindo-se assim: “A primeira, que implica compreender a própria teoria de aprendizagem musical, dá ênfase a um modelo de aprendizagem; a segunda, constituída por atividades de aprendizagem sequencial, dá ênfase a um modelo de ensino (Gordon, 2000b, p. 39).

Os modelos de aprendizagem explicitados por Gordon (2000b, p. 39) possuem duas abordagens, que ele compreende desta forma: “[...] o modelo de aprendizagem tem uma base teórica, enquanto o modelo de ensino tem uma base prática”, e afirma que: “A forma como as crianças usam naturalmente a sua aptidão musical intuitiva, independente de quão rápida ou

lentamente possam progredir de um tipo de ou estágio de audiação preparatória para outro, é o aspecto fulcral do modelo de aprendizagem" (Gordon, 2000b, p. 39).

A audiação preparatória, como delineada por Marangoni e Freire (2016), abrange um processo mental intrincado no qual os indivíduos imaginam e antecipam sons musicais antes de executá-los. Essa etapa preliminar ocorre internamente, permitindo que a mente organize e preveja as estruturas musicais em termos de ritmo, melodia e harmonia. Ao fazer isso, a audiação preparatória oferece uma base mental sólida para a performance musical, facilitando a execução precisa e expressiva.

Para esses autores, além de impactar a performance, a audiação preparatória se reflete na apreciação musical ao ajudar o ouvinte a antecipar os desenvolvimentos sonoros, a compreender a interação entre elementos musicais e a perceber camadas de significado mais profundas na música. Portanto, a audiação preparatória desempenha um papel integral na nossa experiência musical, tanto como executantes quanto como ouvintes, pois a imaginação auditiva é responsável por manter o elo entre a mente e a música (Marangoni; Freire, 2016, p. 5).

Esse processo musical consiste no desenvolvimento de três tipos de "audiação preparatória" (Gordon, 2000b), denominados de aculturação, imitação e assimilação, sendo que "[...] na aculturação há três estágios de audiação preparatória, na imitação dois estágios, e na assimilação dois estágios" (Gordon, 2000b, p. 40).

Sendo assim, os tipos e estágios da audiação preparatória se sobrepõem e progridem sempre em uma sequência do primeiro para o último. O autor destaca que os tipos de audiação andam a par com a teoria da aprendizagem musical; nesse sentido, elabora um esquema resumido sobre os tipos e estágios de audiação preparatória, como pode ser visto no Quadro 2.

Quadro 2 – Tipos e estágios da Audiação Preparatória

AUDIAÇÃO PREPARATÓRIA	
Tipos	**Estágios**
1. *Aculturação* Desde o nascimento até os 2-4 anos: participa com pouca consciência do meio ambiente.	1. Absorção: ouve e coleciona auditivamente os sons da música ambiente. 2. Resposta aleatória: movimenta-se e balbucia em resposta aos sons da música ambiente, mas sem estabelecer relação com esses. 3. Resposta intencional: movimenta-se e balbucia em resposta aos sons da música ambiente, mas sem estabelecer relação com esses.
2. *Imitação* Dos 2-4 aos 3-5: participa com pensamento consciente/concentrado primariamente no meio ambiente.	1. Abandono do egocentrismo: reconhece que o movimento e o balbucio não condizem com os sons da música ambiente. 2. Decifragem do código: imita com alguma precisão os sons da música ambiente, especificamente padrões tonais e rítmicos.
3. *Assimilação* Dos 3-5 aos 4-6 anos: participa com pensamento consciente concentrada em si própria.	1. Introspecção: reconhece a falta de coordenação entre canto, entoação, respiração e movimento. 2. Coordenação: coordena o canto e a entoação com a respiração e o movimento.

Fonte: Gordon (2000b, p. 44).

No tipo *aculturação,* as crianças pequenas aculturaram-se à música de um modo semelhante ao da sua aculturação à linguagem, ou seja, "[...] escutando sons, formulando inconscientemente teorias acerca das formas como esses sons são combinados uns com outros e organizando-os em padrões para estabelecer uma comunicação com significado" (Gordon, 2000b, p. 43). No estágio *da absorção* a criança ouve e coleciona auditivamente os sons da música ambiente, no *estágio da resposta aleatória* as crianças se movimentam e balbuciam em resposta aos sons da música ambiente, porém sem estabelecer relação com esses, e, por fim, no *estágio da resposta intencional* a criança tenta relacionar movimento e balbucio com os sons da música ambiente.

O tipo *imitação* é compreendido como a transição da aculturação para a imitação, partindo de um processo consciente ou intencional, em que as crianças imitam sons e padrões rítmicos. Sob os estágios do *abandono do egocentrismo*, a criança reconhece que o movimento e o balbucio não condizem com os sons da música ambiente, e no estágio da *decifragem do*

código a criança imita com alguma precisão os sons da música ambiente, especificamente padrões tonais e rítmicos.

No tipo *assimilação,* por sua vez, as crianças tomam consciência da forma pelas quais usam os músculos ao cantar, por exemplo, a coordenação da respiração ao cantar uma melodia ou realizar uma sequência rítmica. Sob o estágio da *introspecção,* as crianças reconhecem a falta de coordenação entre o canto, a entoação, a respiração e o movimento; e no estágio da *coordenação* a criança coordena o canto e a entoação com a respiração e o movimento. Freire (2012), estudioso do trabalho de Gordon, explica que: a **aculturação** é o envolvimento com pouca consciência do ambiente cultural e possui três estágios: **absorção**, quando a criança escuta e coleciona auditivamente os sons e músicas do ambiente, entretanto, ainda não é capaz de imitá-los; **resposta aleatória**, movimenta-se e balbucia em resposta aos adultos, mas sem nenhuma relação direta com os sons diretos do ambiente, resposta indireta; e **resposta intencional**, em que tenta relacionar movimento e balbucio com os sons musicais do ambiente. Freire prossegue falando sobre os tipos imitação e assimilação:

> Imitação é o envolvimento com foco principal consciente no ambiente cultural. Egocentrismo desfeito: Reconhece que os seus movimentos e balbucios não estão de acordo com os sons musicais do ambiente. (Silêncio individual) Decifrando o Código: Imitação com certa precisão dos sons musicais do ambiente, especificamente de padrões tonais e rítmicos.
>
> Assimilação é o envolvimento com o pensamento consciente focado principalmente no eu. Introspecção: Reconhece a falta de coordenação entre cantar e respirar ou entre falas rítmicas e movimento muscular, incluindo respiração. (Silêncio) Coordenação: Coordenação do canto com a respiração e do ritmo com o movimento (Freire, 2012, p. 14).

Nesse contexto, a pesquisa realizada por Freire (2012) traz à tona a complexa relação entre teoria e prática na abordagem de Gordon, ao estabelecer uma ligação profunda que ecoa no campo do encontro musical e na validação do trabalho artístico por meio de observação cuidadosa. Ao focar tanto a construção teórica quanto a prática, esse estudo também destaca como as ideias de Gordon vão além do âmbito conceitual, se manifestando de forma tangível na aplicação da música. Por fim, a teoria da aprendizagem oferece uma base sólida para compreender a música como um veículo para a expressão humana.

Sendo assim, a audiação preparatória leva em consideração competências musicais que permitem à criança escutar, cantar, mover-se, criar, improvisar, entre outros. Além disso, as competências musicais são consideradas conteúdos que utilizam padrões tonais e rítmicos em diferentes tipos de experiências. Assim, Gordon (2000b) investigou os processos de

aprendizagem musical das crianças, compreendendo o que deve ser ensinado, o que pode ser ensinado em sequência e o que deve ser analisado. Na educação musical, o autor compreende que o desempenho musical pode ser explorado no momento em que o professor ou educador ensina às crianças como extrair o potencial de audiação, assim como ao estimulá-las a dar significado musical ao som.

A audiação como recurso de memorização é muito mais eficiente do que a imitação ou a repetição, visto que contribui para tornar aquilo que é lembrado mais permanente, ao contrário da imitação, que, muitas vezes, se apresenta como um método de recordação mais superficial. A imitação, conforme o autor, pode ser comparada ao ato de repetir palavras em um idioma qualquer sem que se saiba o que, de fato, está sendo dito. Na audiação, há um processo cognitivo, escuta-se o som e consegue-se refletir sobre ele, predizendo e antecipando o que será tocado.

Quando crianças aprendem a audiar e a executar música em um resultado de um processo de formação musical sequencial, desenvolvem percepções sensoriais que possibilitam a compreensão musical. Esse processo não difere do momento em que se aprende a falar e a comunicar-se. É aprendendo a escutar e a identificar padrões na música que as crianças se preparam para ouvir e executar com compreensão o repertório, ao invés de simplesmente aprendê-lo de cor, imitando ou memorizando, sem lhe atribuírem significado musical. Ao atribuir significados à música, as crianças são capazes não só de executar um instrumento, mas também de criar a sua própria música (Gordon, 2000). Sendo assim, a audiação é a própria manifestação de conhecimento interiorizado e suficiente para se fazer e compreender o pensamento musical.

Dentro da proposta de Gordon, o processo de aculturação é a etapa inicial que apresenta as experiências de referência para a construção das manifestações musicais da criança (cria, por exemplo, no caso desta pesquisa, a referência para dialogar com a proposta de utilização da teoria dentro do contexto do Coco Alagoano). Além disso, Gordon também oferece instrumentos para a análise do desenvolvimento musical da criança ao estabelecer parâmetros de observação das respostas musicais dentro das perspectivas de aculturação, imitação e assimilação.

3.4 Escuta musical

A escuta musical parte da habilidade de audiar música com base no que se ouve e se sente internamente. No campo figurativo, inicia de uma imagética sonora dada pela experiência

sinestésica que leva a pessoa a compreender os elementos musicais sem a necessidade de estímulos sonoros externos. Essa capacidade de audição mental permite aos indivíduos criar, reconhecer e interpretar padrões musicais, harmonias e ritmos, influenciando positivamente sua performance e apreciação musical cujo potencial para aprender música representa possibilidades interiores de uma criança (Gordon, 2000a, p. 17).

Essa definição não pode ser confundida com desempenho musical, que representa a convergência entre aptidões cognitivas e habilidades motoras, expressando a proficiência musical de uma pessoa (Gordon, 2000b, p. 15), mas resulta de como uma criança concebeu a sua escuta musical e que representa uma realidade exterior. Dessa forma, o(a) educador(a) ou professor(a) não ensina a audiar, contudo concebe às crianças conhecimentos e experiências apropriadas, podendo enfocar a maneira como devem audiar ou como devem usar o potencial da audiação determinado pela experiência musical das crianças.

Para Gordon (2000b), é importante avaliar a escuta da criança para construir um plano musical que vise às necessidades musicais de cada uma, seja pensando em trabalho em grupo, seja individualmente, e destaca ainda que a escuta musical das crianças de 3 anos de idade pode ser medida com objetividade aplicando-se uma avaliação conduzida por observação controlada e sistemática.

A avaliação por observação controlada e sistemática pode ser registrada nas participações das crianças nas atividades pedagógicas e na audição de gravações das suas atuações formais, informais e espontâneas, podendo serem captadas no contexto pedagógico ou em casa, registrando e observando como as crianças cantam, entoam e se movimentam. Só depois da avaliação do desempenho musical das crianças ou de uma criança, o(a) professor(a)/ou educador(a) pode fazer o registro avaliativo musical.

Nas premissas do autor, a musicalidade de uma criança é concebida de forma natural, podendo ser modificada e afetada pela qualidade do meio em que vive. Sendo assim, a musicalidade também parte de um processo de desenvolvimento desde o bebê recém-nascido, e Gordon afirma: “[...] para maior parte dos recém-nascidos, o ambiente musical não é tão rico como deveria ser” (Gordon, 2000b, p. 16). É importante pensar no bem-estar musical para a criança, algo que lhe traga satisfação, assertividade e confiança para ampliar as suas experiências musicais, com o fim de alcançar os valores que não lhe foram concebidos enquanto era recém-nascida. Posto isso, a construção musical demanda tempo e observação e para refletir nos seus caminhos, Gordon explica que: “Quanto mais cedo uma criança começar a beneficiar-se de um ambiente musical rico, mais cedo [...] começará a aumentar em direção ao nível de

nascimento e mais próxima ficará de o atingir e de nele permanecer através da vida" (Gordon, 2000b, p. 16).

Logo, o autor afirma que a gênese da iniciativa musical é a capacidade de fazer generalizações fundamentadas em observações e experiências que permitam prever e reagir a acontecimentos e experiências futuras. Portanto, a audiação é fundamental para uma musicalidade em desenvolvimento ou estabilizada, pois ocorre quando se ouve e compreende a música, quando o som já está ou pode nunca ter estado fisicamente presente, com mais precisão: "[...] audiação é para a música o que o pensamento é para a linguagem. Audiar enquanto se executa música é como pensar enquanto se fala e audiar enquanto se escuta música é como pensar naquilo que alguém disse e está a dizer, enquanto se ouve essa pessoa falar" (Gordon, 2000b, p. 17).

No campo da audiação, a musicalidade de uma criança pode ser mensurada em duas categorias, a primeira, a *aptidão estabilizada*, que possui mais dimensões, incluindo: melodia, harmonia, tempo, métrica, frase que estão no campo da expressividade; o equilíbrio, que está no campo da criatividade; e o estilo, que está no campo da interpretação e da improvisação, somando sete aptidões musicais estabilizadas mais importantes. Já a segunda categoria, a *aptidão musical em desenvolvimento*, se apresenta em apenas duas dimensões, identificadas como tonal e rítmica (Gordon, 2000b).

Na prática, Gordon (2000b) observa que as crianças na fase da aptidão musical ou escuta musical em desenvolvimento não conseguem prestar atenção nem na dimensão tonal nem na rítmica quando ouvem as duas ao mesmo tempo, fazendo com que essa falta de observação também não as deixe mostrar consistentes preferências entre frases musicais. Já as crianças na fase da aptidão musical estabilizada são capazes de ouvir as duas dimensões simultaneamente e fazer as separações de ambas intuitivamente. O autor ainda expressa que "[...] as crianças com menos de 9 anos de idade interessam-se mais pela forma como a música está construída do que pelas qualidades expressivas e interpretativas da música" (Gordon, 2000b, p. 19). Gordon argumenta algumas especificidades sobre a experiência musical desenvolvida em cada aptidão, quando afirma que:

> As crianças na fase de aptidão musical em desenvolvimento não são capazes de reconhecer com segurança diferença entre amplitudes dinâmicas, tímbricas e tonais, a não ser que estas sejam extremas. Só conseguem responder a diferenças desse tipo quando um dos padrões é muito forte e o outro muito piano, ou quando um padrão tem um timbre muito rico no campo tonal e o outro um timbre muito puro em outro campo tonal. As crianças na fase de aptidão musical estabilizada têm uma capacidade muito mais rigorosa de discriminação quando há diferenças relativamente pequenas em termos de dinâmica e timbre (Gordon, 2000b, p. 19).

Isso posto, infere-se que a musicalidade na infância atravessa o desenvolvimento cultural da criança em formação, e Gordon (2000b) chama a atenção sobre a fase do balbucio, que atravessa o aprendizado linguístico nesse campo das aptidões, elucidando que as crianças pequenas precisam de ajuda para aprender a decifrar a música da sua cultura, da mesma forma que necessitam de ajuda para decifrar a sua língua materna.

O autor complementa ainda que as crianças que não tiveram uma orientação informal estruturada e não estruturada em música durante a primeira infância necessitam de motivação e de níveis adequados de aptidão musical estabilizada para desenvolverem sua percepção tonal e rítmica, que pode ser figurada pelo balbucio musical. Para tal, o balbucio musical é apresentado na teoria da aprendizagem musical como uma característica de uma criança que está na fase de aptidão musical em desenvolvimento e pode ocorrer idealmente durante os primeiros quatro ou cinco anos de idade, sendo possível associá-lo também a uma criança que esteja na fase de aptidão musical estabilizada.

Assim, Gordon (2000b) enfatiza que é muito importante que o professor ou educador construa uma condição musical em que a criança perceba e acredite que a música lhe pertence em todas as instâncias, e que música, por intermédio da arte, parte de uma ação, é intuitiva e fundamental na criatividade e realização da cena musical. Nessa condução, as crianças vão apreender o que "[...] a música pode ser e o que tem sido, e não simplesmente o que a música é" (Gordon, 2000b, p. 61) e é só por meio audiação, na perspectiva do autor, que a criança constrói uma linguagem musical crítica, criativa e colaborativa.

3.5 Fazendo música para crianças

A preparação para a música na educação infantil merece um olhar cuidadoso, especialmente no que diz respeito ao trabalho com crianças pequenas, em que os educadores ou professores de música precisam aprender sobre o desenvolvimento delas e conhecer como suas culturas se manifestam ao brincar com seus pares, ao interagir com o mundo que está à sua volta e como elas respondem aos ambientes multissensoriais.

Sendo assim, a atitude do adulto que faz música para crianças deve ser no sentido de estar apegado às necessidades delas e na criação de um espaço do conhecimento para ouvi-las, observá-las e acompanhá-las no seu percurso musical com a turma e seu(sua) professor(a) ou educador(a) de referência, instituindo uma relação ética e cultivando vínculos, pois o trabalho musical faz parte do seu desenvolvimento, e as crianças precisam ser atendidas do ponto de

vista das suas necessidades, com a compreensão de que a sua participação nas aulas de música fortalecerá suas aprendizagens.

Sendo assim, é importante estar atento para o potencial criador das crianças sem procurar classificá-las em uma estrutura predeterminada e cheia de expectativas e regras em um sistema que padroniza quem sabe música e quem não sabe. Nesse ambiente musical, é necessário pensar na vida das crianças como ponto de partida e seus diversos conhecimentos sobre os espaços coletivos em que vivem. Além disso, é importante transitar e acolher os conhecimentos profundos que a música toca, para imaginar mundos, sentidos, linguagens, movimento, escuta, gesto, olhares, entre outros.

Nessas considerações, serão abordados os fundamentos da Teoria da Aprendizagem Musical (Gordon, 2000a, 2000b), para embasar todo o contexto teórico, prático e pedagógico para a elaboração do planejamento musical, não excluindo a relação entre a criança e o adulto, a troca de saberes e a potencialidade do brincar.

Para o planejamento das aulas de música, Gordon (2000b, p. 115) considera que a "[...] audiação preparatória é ensinada usando orientação informal estruturada e não estruturada, enquanto a audiação propriamente dita é ensinada recorrendo à educação formal". Para ele, há três teorias de aprendizagem musical que se aplicam de forma prática nas atividades de aprendizagem sequencial: "[...] a sequência de aprendizagem de competências; a sequência de aprendizagem do conteúdo tonal; e a sequência de aprendizagem do conteúdo rítmico. Todas elas combinam o desenvolvimento da competência de audiação com a educação formal" (Gordon, 2000b, p. 115).

As sequências de aprendizagens de competência e a sequência de aprendizagem tonal e rítmica podem ser complementadas nas atividades com as crianças, como nos padrões rítmicos e tonais, nos quais se desenvolvem as competências de discriminações e as competências de inferências, juntamente com as diretrizes da *orientação informal estruturada em música*, em que a educadora convida as crianças para organizar, planejar e especificar tudo o que será construído, não impondo informação nem exigindo competências das crianças, mas apresentando todas as maneiras possíveis de contato com a música e colocando em evidência suas culturas.

Para Gordon (2000a), as crianças aprendem umas com as outras, e não há orientação informal mais adequada do que aquela que é exercida quando há diversas crianças no grupo. Como o autor pondera a intenção e não a tensão, deve-se considerar a participação de todas as crianças na atividade geral. Para que isso se realize, o(a) professor(a) ou educador(a) tem de encorajar as crianças a reagirem espontaneamente e deixá-las livres para responder também

espontaneamente dentro de uma orientação informal. Na orientação formal, o(a) professor(a) ou educador(a) fica esperando pela resposta específica por parte da criança; sobre isso o autor aponta que "[...] as crianças aprendem de ambos os modos, informal e formalmente [...] e os professores devem adaptar-se a esses estilos de aprendizagem" (Gordon, 2000a, p. 316).

Nesse ponto, Gordon (2000b, p. 123) assevera que "[...] as crianças aprendem uma língua, aprendem a ouvir e falar e depois a ler e escrever" no percurso da sua aprendizagem. No aspecto musical, é na audiação preparatória que as crianças constroem sua aculturação musical, por percepções subjetivas das tonalidades e métricas, entretanto, esse processo se conjuga com a exploração dos fonemas ou balbucios linguísticos antes de reconhecer os fonemas da sua língua.

Sendo assim, para que as crianças consigam ter uma experiência musical, é necessário oferecer-lhes oportunidades desde o balbucio musical, como a exploração de sons de diferentes alturas e diversas qualidades de voz, assim como muitos movimentos corporais em tempos e ritmos diferentes, antes de identificar e sistematizar a música que lhes são oferecidas. Além disso, Gordon destaca:

> Se as crianças forem ensinadas só a imitar palavras e não a pensar com palavras, quando começam a falar ficam limitadas na expressão de toda a espécie de pensamento. Do mesmo modo, se forem ensinadas apenas a imitar padrões tonais e rítmicos, em vez de os audiarem, quando começam a cantar, entoar e mover-se ficarão limitadas na criação e improvisação musical, porque é através das suas reações ocasionais e experimentais, cantadas e entoadas, que se estão a preparar para cantar, entoar e mover-se através da audiação, dentro de uma sintaxe de base cultural (Gordon, 2000a, p. 316).

Sendo assim, o autor expressa que o estágio do balbucio musical não deve ser ignorado nem apressado dentro da orientação informal. E que toda condução musical tem de ser apropriada para as crianças nas suas bases culturais como preparação para uma orientação formal. Entretanto, a transição da orientação informal para a orientação formal precisa ser leve, dado que ambas são importantes.

Para desenvolver o planejamento musical com base na audiação preparatória, é atribuído ao professor o papel de referência musical, tornando-se responsável por apresentar toda a atividade musical, como tonalidades maiores e menores, métrica rítmica binária ou ternária para ajudar as crianças a compreenderem as atividades musicais.

Sendo assim, serão analisados alguns fundamentos da Teoria da Aprendizagem Musical (GORDON, 2000a, 2000b). Para estruturar o percurso do encontro com as crianças pequenas,

existem algumas considerações que o autor elenca como relevantes para a orientação tonal informal da música gravada ou ao vivo (Gordon, 2000a):

- As crianças não precisam ouvir gravações especificamente produzidas para crianças, mas as gravações que atribuem grande ênfase às letras são menos adequadas, porque as crianças tendem a escutar o texto e não a música.
- As crianças carecem de escutar música gravada de todos os estilos, tocada em fraca intensidade quando dormem, ou em volume normal quando estão acordadas brincando.
- Precisam escutar música instrumental, porque o texto da música vocal distrai a atenção e pode afastá-las da própria música.
- Tonalidade, extensão, tessitura, harmonia métrica e o tempo da música gravada são irrelevantes, mas se as crianças explorarem múltiplos estilos, melhor para elas.
- A qualidade de som, ao vivo ou gravado, é de extrema importância na seleção da música.
- Não é necessário dar preferência a certa instrumentação musical, mas se deve considerar extrair uma boa qualidade de som, considerando dinâmicas e timbres.
- Quanto mais variadas as dinâmicas, mais forte será a impressão da música sobre a criança.
- Selecionar músicas curtas e agradáveis.
- Nunca forçar a criança a escutar o que está sendo ouvido ou tocado.
- Não parar a música que as crianças estejam escutando; mesmo não dando atenção à música que ouvem, elas estão captando o entorno do seu ambiente.
- Devem ter oportunidades frequentes de ouvir cantar um adulto referência, com uma boa qualidade de som sem ou com acompanhamento, diretamente para elas e não com elas.

O autor acentua que as canções, na sua maioria, se não todas, têm de ser cantadas sem palavras. Quando as canções são executadas sem palavras, devem ser atribuídas as sílabas

sonoras “[...] iá, bá, má e dá – em qualquer ordem e em qualquer ocasião, sendo o conforto do cantor referência o fator determinante da escolha” (Gordon, 2000a, p. 318).

> Para as crianças pequenas, uma canção familiar é como uma história favorita. Isto é, de cada vez querem ouvi-la cantar do mesmo modo. A mesma canção cantada em outra tonalidade pode soar à criança como uma canção diferente, e nesse caso, perderá as características de familiaridade e semelhança (Gordon, 2000a, p. 319).

O conceito de semelhança é trazido para essa interlocução como um fator importante para as crianças, não só porque pode trazer segurança na exploração de territórios pouco conhecidos, mas também como forma de aprender a prestar a atenção na diferença. O autor acrescenta que “[...] só depois de desenvolver um sentido de semelhança numa tonalidade ou métrica de uma canção é que a criança começará a precisar de variações na música para manter interesse” (Gordon, 2000a, p. 319).

Portanto, as crianças pequenas precisam ser encorajadas a participar em atividades de canto, assim que isso seja possível. Porém, o adulto referência precisa respeitar o tempo da voz, porque cada criança se desenvolve de maneira única; e independentemente de a criança cantar bem ou não, o adulto referência não pode interferir nas suas interpretações espontâneas. Gordon (2000a) descreve que o canto espontâneo de uma criança pode ser estimulado, quando “[...] o adulto referência usa frases melódicas curtas, como o modo de orientar as crianças, e quando estes reagem formulando perguntas ou dando respostas durante as atividades do dia a dia” (Gordon, 2000a, p. 319).

Ressalta-se que nenhuma intervenção deve ser feita para tentar corrigir uma criança que não cantou o que o adulto referência esperava, visto que todas as crianças precisam de oportunidades para explorar a música por meio do canto, sem interferência de nenhuma pessoa: “Um adulto referência tem que sempre encorajar e mostrar uma atitude positiva perante os esforços do canto da criança e não deve rir, mostrando que acham algo engraçado, quando uma criança canta desafinada” (Gordon, 2000a, p. 319).

Para Gordon (2000a), as crianças pequenas estão mais concentradas em construir e descrever a música do que consertar seus erros ao executar ou ao se expressarem musicalmente, sendo que a expressão estética não tem importância para elas. Dito isso, se deduz que é importante para as crianças serem capazes de explorar o maior número possível de sons com a sua voz, como preparação para aprender a cantar. A criança pequena tem de ser incentivada a cantar em resposta ao que o adulto referência cantou, de forma inteiramente natural, sem que

esse adulto dê pistas sobre o que deve fazer e como deve fazer, utilizando expressões corporais ou faciais.

Uma percepção importante da orientação informal é a de que quando o adulto referência canta para as crianças ele precisa identificar e adaptar-se ao som de altura individual da voz da criança; também deve atentar-se para que a criança não seja induzida a memorizar uma canção ou aprender a letra que a acompanha.

> As crianças só aprendem a usar a sua voz cantada e a cantar de forma afinada quando se sentem familiarizadas ou suficientemente à vontade com a qualidade e a altura do som para notarem o que é igual e o que é diferente, principalmente por causa das diferenças na qualidade do som das vozes cantadas dos adultos e das crianças. Uma criança, a princípio, acha mais fácil acompanhar a voz de outra criança do que a voz de um adulto ou o som de um instrumento (Gordon, 2000a, p. 320).

É nesse sentido que o adulto referência deve prestar atenção, pois é altamente benéfico para o desenvolvimento da voz cantada das crianças que elas tenham a oportunidade de se imitarem umas às outras. Contudo, não faz diferença se uma criança aprende a imitar uma voz masculina ou feminina adulta, desde que a voz masculina não cante duas oitavas abaixo da voz da criança, pois uma criança pequena só é capaz de aceitar uma oitava de diferença, ou seja, um conjunto de oito notas musicais (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si e dó). Para acompanhar as aprendizagens das crianças existem algumas orientações sobre a rítmica informal, na perspectiva de Gordon (2000a), conforme seguem.

- Incluir canções e cantos rítmicos e muitos tempos e métricas diferentes.
- Qualquer peça de música deve ter um tempo estável e uma métrica sustentada.
- Músicas com métricas que mudam com frequência não são apropriadas.
- Outras métricas consideráveis é o rubato (relaxamento da consistência em uma frase), o acelerando (ritmos acelerados) sem exageros e o ralentado (diminuição do ritmo gradual). Deve-se considerar que essas métricas podem confundir as crianças, sendo assim, as mudanças do tempo e da métrica de uma sessão para outra são aceitáveis, desde que cada sessão tenha uma duração clara e bem definida.
- Deve-se ter cuidado de executar uma canção ou o canto rítmico em um tempo estável e confortável, para que não altere o tempo ou a métrica,
- O canto rítmico deve ser cantado com uma boa qualidade de voz falada.

- Uma mesma canção, ou o mesmo canto rítmico, deve ser inicialmente executada na mesma métrica e com o mesmo tempo.
- Não se deve subestimar o valor da música popular, pois essa tende a ter um batimento forte e estável ao qual as crianças são capazes de responder, além de ajudar os adultos a recuperarem o entusiasmo pela música da sua infância.
- Para ajudar a estabilizar o tempo ou a métrica, o adulto referência deve movimentar-se à vontade, com ou sem a criança, enquanto executa a canção ou o canto rítmico.
- É considerável que o adulto referência utilize um instrumento rítmico, como tambor ou as baquetas do tambor, para manter o tempo estável e uma métrica sustentada.
- Se a criança quiser participar, não se deve impor restrições a isso.
- O adulto referência deve encorajar as crianças a escutarem a música e ajudá-las com as atividades de movimento.
- O movimento desenvolve a coordenação física e é essencial para o movimento continuado e fluido para a preparação do desenvolvimento rítmico.

Com essas considerações, Gordon (2000a) enfatiza que a criança pequena tem tendência de se movimentar de acordo com os microtempos[4], antes de ter a coordenação necessária para se movimentar de acordo com os macrotempos[5].

> Devido ao seu espaçamento em qualquer padrão rítmico, os macrotempos dão ênfase ao tempo, enquanto os microtempos criam um equilíbrio rítmico e contribuem para a noção de espaço da criança. As crianças aprendem a equilibrar-se descobrindo o centro do corpo dentro do espaço, verificando-se que há uma correspondência direta entre a qualidade, a quantidade e a diversidade das atividades espaciais, como galopar, balançar, saltar de um pé e saltar, é que as crianças experimentam, e o nível de desenvolvimento da sua capacidade rítmica, assim como o nível em que a mesma estabiliza (Gordon, 2000a, p. 322).

Conforme essa percepção, as crianças pequenas precisam estabelecer uma boa relação com o balbucio rítmico, para poderem saltar com uma sensação de anacruse (que precede o primeiro tempo), com o fim de se moverem fluidamente com uma sensação de peso e assim construírem seu percurso musical até a orientação rítmica formal.

Nesse processo há uma preocupação maior com o tempo, o espaço, o peso e a fluidez, quando reagem ao ritmo com o movimento; e as crianças, quando reagem ao ritmo, tratam dessa

sequência inversamente, considerando a fluidez, o peso, o espaço e o tempo. Contudo, o adulto referência não deve impor as suas preferências nem tentar conduzir as crianças aos movimentos que deseja, impondo como deve ser.

As crianças devem ficar livres, e suas necessidades precisam ser consideradas, para que os seus movimentos fluam com naturalidade e qualidade na hora de participarem, com respostas corpóreas ou rítmicas, mas é preciso cuidado no sentido de que não seja uma representação por imitação e sim por assimilação. Para Gordon (2000a), qualquer expectativa da parte do adulto sobre tipos precisos de movimento só contribuiria para que as crianças se tornem tímidas, desinteressadas e rígidas, e tal situação pode ser muito prejudicial ao desenvolvimento musical de uma criança.

O autor enfatiza que é importante ter uma qualidade musical nas primeiras experiências de audiação das crianças independentemente da sua idade cronológica. O desenvolvimento das suas competências de audição em relação à sua maturidade física é um fator significativo para o desenvolvimento das suas competências físicas básicas. Sendo assim, as crianças pequenas precisam estar fisicamente ativas e movendo-se à vontade, porque elas consideram a música como primeira expressão.

> As crianças pequenas se movimentam em resposta à música e não como uma forma de marcar o tempo. Por isso, restringir o movimento das crianças, ou repreendê-las por se mexerem, [...] podem limitar o desenvolvimento da noção de ritmo, dado que os seus movimentos se tornam hesitantes, rígidos e desajeitados (Gordon, 2000a, p. 322).

Por conseguinte, o adulto referência tem que sempre encorajar as crianças a se dedicarem na atividade que envolve movimento muscular com música e priorizar os movimentos que exercitam suas condições físicas, como o uso de músculos grandes e pequenos, para que as crianças possam ter força e equilíbrio para se expressarem com qualidade. Isso ajudará as crianças a associarem com naturalidade os movimentos de ginástica e teatro à música, pois o movimento continuado e fluído, atrelado com o bater das palmas ou o tambor, é fundamental para que desenvolvam com qualidade a compreensão do ritmo, dentro de um espaço largo no qual não haja risco nem de tropeçar nem de derrubar algo. Os movimentos devem ser construídos de acordo com o biotipo da criança:

> As crianças pequenas dependem de movimentos desinibidos para aprenderem o significado da métrica e acabarem por ser capazes de audiar no tempo estável.

> Portanto, quando têm liberdade para explorar o movimento, elas desenvolvem uma sensação de descontração quando se movem (Gordon, 2000a, p. 323).

Para criar outras relações rítmicas, podem ser expostos a elas instrumentos de percussão, como tambores, clavas, chocalhos e outros, visando incentivá-las a acompanharem o seu próprio canto e movimento, sendo papel do adulto referência participar da atividade para criar seus movimentos livres por intermédio da imitação ou não, levando em consideração que são as crianças que devem decidir por meio de quais movimentos se expressam ou não ao ouvir a música que lhes é oferecida.

Cada criança tem seu tempo individual e normalmente as crianças pequenas apreciam ritmos mais rápidos do que os ritmos dos adultos. Sendo assim, o instrumento da observação é importante para identificar o tempo individual das crianças e adaptar-se a elas, para acompanhá-las cantando e se movimentando nos tempos que elas dão para a música.

A atitude adulta é muito importante no protagonismo da criança, pois ela possui uma natureza musical singular. A criança, quando canta ou toca, sente em seu corpo toda a onda sonora que se propaga por meio das notas e em seu corpo reverbera toda energia, podendo afetá-la no campo emocional, como felicidade, tristeza, ansiedade e outros. Por isso, é importante que o adulto esteja preparado para mediar as interações da música na educação infantil de forma livre, espontânea e intuitiva.

4 O COCO ALAGOANO

O estudo sobre a cultura Brasileira é um tema constante nos tempos atuais, no entanto, a investigação dessa palavra instaura percursos em busca das origens que foram negadas às populações negras e indígenas. Falar de cultura é falar sobre valorização dos saberes, fazeres, religiosidades e de expressões populares que constituem os grupos étnicos Brasileiros de cada região do país.

Por conseguinte, o que denomina a identidade do indivíduo é o "movimento circular" (Martins, 2021, p. 63), que retorna o tempo para vida, que cria condição, sentimentos, histórias e experiências na constituição do sujeito sócio-histórico, que vive e que constroi uma relação unilateral, bilateral e coletiva em comunidade. Hall (1997, p. 8) afirma que a identidade pessoal é formada culturalmente e que se deve pensar nas identidades sociais construídas no interior da representação por meio da cultura, não fora dela. Para o autor, cultura é o

> [...] resultado de um processo de identificação que permite que nos posicionemos no interior das definições que os discursos culturais (exteriores) fornecem ou que nos subjetivemos (dentro deles). Nossas chamadas subjetividades são, então, produzidas parcialmente de modo discursivo e dialógico. Portanto, é fácil perceber por que nossa compreensão de todo este processo teve que ser completamente reconstruída pelo nosso interesse na cultura; e por que é cada vez mais difícil manter a tradicional distinção entre "interior" e "exterior", entre o social e o psíquico, quando a cultura intervém.

Nessa perspectiva, a cultura engloba os aspectos humanos que são constituídos com base nas vivências culturais e saberes que fazem parte da identidade humana, tais como comportamento, costume, crença, música e um conjunto de formas que são consideradas como estilo particular de um determinado grupo e que são marcadas pela diferença.

Para Woodward (2014), essa marcação da diferença se constroi pela classificação e diferenciação de determinadas culturas que são marcadas por símbolos que podem ser compostos por estereótipo, gênero, raça, construção social e outros. Logo, a sociedade que manifesta a sua cultura constroi sua identidade e se insere no circuito cultural com as suas representações. Desse modo, a autora expõe que "A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito" (Woodward, 2014, p. 17-18), ou seja, são representações que geram os sentidos da existência humana e aquilo no qual podemos nos tornar para dentro do processo cultural. Essa perspectiva remete à afirmação da filósofa Brasileira Katiúscia Ribeiro:

“Nós somos um constructo de razão e sentido. Então, nós temos elementos que compõem o ser humano, que é o elemento que precisa pensar para coexistir, ou então, “sentir para (co)existir” (Ribeiro, 2023)

Esses pensamentos foram percorridos para adentrar no conceito sobre a epistemologia da palavra cultura, que foi explorada em 1871 por Edward Tylor, que redigiu a primeira definição moderna de cultura, como: “Tomado em seu amplo sentido etnográfico é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer capacidade ou hábito adquirido pelo homem como membro de uma sociedade” (Tylor apud Laraia, 1986, p. 25).

De acordo com Laraia (1986), o antropólogo britânico Edward Burnett Tylor reúne em uma única palavra todas as possibilidades de realização humana, além de marcar fortemente o caráter de aprendizado da cultura em oposição à ideia de aquisição inata, transmitida por mecanismo biológico.

Nesse sentido, o conceito de cultura que se usa atualmente coexiste na tradução de Tylor até os momentos atuais, pois o autor reiterou a ideia que vinha crescendo na mente humana em sua época e que é usada até os dias de hoje: que cultura é todo comportamento aprendido, independe de uma transmissão genética.

Já o teórico cultural Stuart Hall (1997) assevera que a cultura é referida para as questões de conhecimento e conceitualização, ou seja, a cultura pode ser protagonizada para transformar a compreensão da pessoa, a explicação e os modelos teóricos do mundo.

Assim, a palavra cultura abrange várias percepções, e um dos termos mais concebidos e compartilhados é que “[...] cultura é conjunto de saberes, comportamentos, crenças e costumes adquiridos e transmitidos por um processo coletivo de aprendizagem” (Zucon; Braga, 2013, p. 12). Desse modo, a perspectiva sobre a cultura está na compreensão de que qualquer indivíduo ou grupo social é antes de tudo um sujeito/grupo cultural, e que as dinâmicas de articulação pessoal vão conduzindo os ritmos de cada manifestação cultural, como a maneira de pensar, fazer e interpretar os conhecimentos sobre o mundo.

4.1 Breve contextualização histórica do coco alagoano

A região Nordeste do Brasil é concebida dentro de uma concepção da antiga geografia Brasileira, partida entre Norte e Sul e fragmentada pelo preconceito quanto à origem do ser nordestino pelo simples fato de ser ou advir de um território menos politizado culturalmente (Albuquerque Júnior, 2011).

Os Hemisférios Norte e Sul representam a invenção do mundo ocidental colonial, do século 15, que transfere os saberes para a Europa central, influenciando outros países, como o Brasil, a compreender que tudo o que está para o Norte é melhor, por esse motivo é que se refere à palavra "norteadora" quando se buscam ideias e pensamentos novos (Santos, 2018).

Com essa percepção, o Nordeste nasce onde se encontram o poder e a linguagem, onde se dá a produção imagética e textual da espacialização das relações de poder (Albuquerque Júnior, 2011). A tradição intelectual do indivíduo aprendeu a compreender os seus costumes culturais como algo não natural pelas visões eurocêntricas, trazendo os povos originários como seres inferiores, dotados de práticas primitivas. Porém, olhar para as nossas antologias ancestrais contempla um fluxo de resistência e libertação das relações coloniais que atravessam nossos caminhos e nosso modo de pensar.

No Estado de Alagoas, as tradições fazem parte da identidade social dos indivíduos, e o "Coco de Alagoas é um dos símbolos mais sugestivos das tradições do Nordeste" (Vilela, 1980, p. 87). As tradições nordestinas fazem parte da musicalidade que nasce nos territórios de trabalho menos valorizados, como a colheita de fumo, o corte de cana e o arado da terra. Nesse processo, os povos nordestinos encontram a autocura ao compor suas brincadeiras cantadas e suas rítmicas, marcando a identidade cultural musical.

Nesse contexto de identidade, várias manifestações de danças e músicas do Nordeste foram influenciadas pelos negros, e o Coco Alagoano possui características dessa diáspora que fez nascer essa rítmica sincopada de expressão corporal sapateada que constitui a identidade ancestral negra e indígena. Nas sabenças e saberes do povo Alagoano, o Coco se constitui um território diverso de ritmos e folguedos, tais como "[...] o pastoril, o guerreiro, a marujada, a chegança, o maracatu, o caboclinho, o fandango, o bumba meu boi, a taieira, a baiana, o samba de matuto, o coco alagoano" (Almeida; 1977; Rocha, 1984).

O Coco Alagoano, dança e musicalidade regional, é tipicamente alagoano. Possui os motivos mais ricos e mais sugestivos, a música e a poesia têm aspectos admiráveis, assim como sua dança, que se destaca nas batidas dos sapateados repercutidos ao chão.

Entre as danças populares do Nordeste Brasileiro, Duarte (2010, p. 43) afirma "[...] que o Coco figura como uma das danças que lograram maior raio de penetração". E verificou-se que, "[...] partindo das Alagoas, donde é originário, chega às divisas do Nordeste oriental na região cearense" (Duarte, 2010, p. 43).

A preciosidade poética e musical do povo nordestino trouxe autenticidade ao Coco, sendo visto em várias regiões geográficas morfoclimáticas, como: zona da mata, agreste, sertão

e litoral[7]. Essa autêntica manifestação cultural se apresenta em duas "[...] sub-regiões de Alagoas na década de 80" (Ross, 2000; Ibge, 1977), chamadas apenas de "Litoral", que dá sentido ao "Coco de praia" (Vilela, 1980) e pelo "Interior" (Duarte, 2010) chamado Coco do Sertão.

> Os Cocos praieiros, ou Coco de Praia, aparecem na área Nordestina (Nordeste oriental), com denominações especiais: Coco de zambê, Bambelô, Tará, ìauí, sendo a expressão mais comum Coco de roda, como acontece em Pernambuco. São encontrados no Rio Grande do Norte e Paraíba com maior constância. Nas Alagoas, a dança é conhecida apenas por Coco. Simplesmente. É o Coco das Alagoas. Antigamente, também por Samba e Pagode. Esta última expressão é mais usada para designar qualquer arrasta-pé. No interior das Alagoas, ainda prevalece a significação antiga (Vilela, 1980, p. 15-18.)

O termo designado por interior por (Duarte, 2010), se estende "[...] às grandes zonas morfoclimáticas úmida, na fachada oriental, semiárida sertaneja, semiúmida do agreste" (Ibge, 1977, p. 4) alagoano. Com isso, o autor aborda essa manifestação como "Coco do Sertão" (DUARTE, 2010) nas fronteiras que abrangem as regiões de Viçosa, Chã Preta, Quebrangulo, Murici, Atalaia, Mar Vermelho, Anadia, Pilar, Capela, Palmeiras dos Índios, São Miguel dos Campos, Flexeiras e Mata Verde, onde são conhecidos os estilos: Coco Solto, Coco com Amarração, Balamentos, Pagode, Pagode de Entrega, Martelo e Coco Falado, citados por Aloísio Vilela (1980).

Na Figura 1 é apresentado o mapa[8] de Alagoas para identificar essas regiões citadas.

[7] A formação da paisagem está fortemente relacionada ao clima e à formação da vegetação. No Nordeste, esses elementos somados a outros são responsáveis por definir a região denominada de "Zona da Mata", caracterizada pelo clima quente e úmido, com duas estações bem definidas, chuvosa e seca, sendo historicamente: o Nordeste da Cana; o "Sertão" quente e seco, ou ainda com períodos de secas extremas que destroem plantações, animais e promovem a migração humana; o "Agreste", identificado com trechos quase tão úmidos quanto a Zona da Mata, sendo o Norte da pequena propriedade e da policultura (Rocha, 2010, p. 142); e por último o litoral, onde há um clima úmido do litoral oriental em contraste com o clima mais seco da parte setentrional, o que influencia tanto na configuração da paisagem local quanto na produção econômica (Rocha, 2010, p. 60).

[8] Para compreender a localidade deste estado, sugerimos o acesso ao Mapa do Brasil para compreender a localização do estado Alagoas: Disponível em: https://atlasescolar.ibge.gov.br/brasil/3032-regionalizacao.html. Acesso em: 5 dez. 2023.

Figura 1 – Mapa de Alagoas

Fonte: IBGE 2018, Malha Municipal; SEPLAG/SUPLAN/SINC/GGEO, 2019.

O Coco tem um ritmo muito variado, que às vezes vai de mestre para mestre, de brincante para brincante, assim, muitas são as formas de tocar e dançar Coco. De acordo com Carneiro (1967), o Coco "[...] nasceu em Alagoas, nos arrabaldes de Bebedouro e depois se espalhou por todo o Nordeste". O sapateado do Coco Alagoano tem características fervorosas, e por ser um intenso jogo rítmico e poético, é conhecido no Brasil como Coco Alagoano, que tem o

> [...] agalopado, sem número certo de pés, o solto antigo, já pouco usado, o de entrega, o topado, o remado. Duas referências que marcaram a dança do Coco Alagoano foram Negro Jacu de Viçosa – AL, com o trupé[9] chamado *tranquiado*, e Manuel Catuaba de Anadia – AL, que criou o trupe dobrado" (Carneiro, 1967, p. 259,).

Nos registros do referido autor, é citado que o poeta, crítico literário e ensaísta Brasileiro Duque Estrada já dizia que "[...] estava o coco tão radicado nas Alagoas que até nas casas de

[9] Nome designado ao conjunto ou a diferentes tipos de passos aferidos ao Coco Alagoano, compreendido também por Nildo Verdelinho.

primeira sociedade de Maceió não raramente se improvisam essas funções populares" (Carneiro, 1967, p. 258).

O Coco de Alagoas (Vilela, 1980) é a nossa famosa dança popular, que figura no folclore nordestino como um de seus motivos mais ricos e mais sugestivos. A sua música e a sua poesia têm aspectos admiráveis, e a sua coreografia típica destaca-se pela originalidade de suas formas impressionantes. Além de tudo, "[...] pelo modo original como é representado entre nós, é uma dança genuinamente alagoana" (Vilela, 1980, p. 15).

A palavra Coco de Roda é difundida em várias regiões do Nordeste Brasileiro, como os "Cocos Praieiros da Paraíba e Rio Grande do Norte, Coco de Zambé no Piauí, o Coco de Tará e de Roda em Pernambuco; o Samba de Aboio e o Samba Coco em Sergipe; os Sambas da Bahia como Corta-Jaca, o Corrido ou de Reza, o Bate-Baú, o de coração e outros" (Vilela, 1980, p. 15).

Mário de Andrade (1984) refere que todas as nossas formas populares de conjunto vivem das Artes do tempo, isto é, cantos orquésticos em que a música, a poesia e a dança são intimamente ligadas, e o Coco anda por aí dando nome para muita coisa distinta. "O Coco é uma palavra vaga, e mais ou menos chega a ser confundida com toadas e modas, isto é, designa um canto de caráter extra-urbano. Os tiradores deste canto são chamados de 'coqueiros'" (Andrade, 1984, p. 346).

As outras variações de Coco de Roda citadas por Vilela (1980) possuem características próprias e são muito diferentes da conhecida dança regional Coco Alagoano, que possui trupés diferentes, como: trupé arrebatido, cavalo manco, gogó do pinto, miudinho, xipapá, xipapá com miudinho, espalhada e outros: "As origens do Coco perdem-se na voragem dos tempos e hoje em dia só poderão ser explicadas através de umas conjecturas mais ou menos razoáveis" (Vilela, 1980. p. 15).

Outro elemento que compõe a manifestação cultural do Coco Alagoano são as casas de pau a pique, também conhecidas como casas de taipa ou casas feitas à mão, muito presentes no cenário nordestino da zona da mata, zona rural e sertão, onde os mestres e os brincantes se reuniam em festa para fazer a tapagem das casas e o assento do chão (piso) na base do trupé. Cavalcanti (2018, p. 67-68) ressalta que:

> Esse contexto da construção de casas irá gerar grande inventividade nas formas de sapatear presentes na dança, fazendo surgir diferentes ritmos e levando a uma organização corporal eficiente e eficaz, para a durabilidade da ação de pisar de forma saudável para o corpo e para a produção sonora – os joelhos flexionam e a coluna se inclina levemente para a frente.

A autora afirma também que há riqueza nas variações rítmicas do sapateado, assim como é grande a riqueza poética do Coco Alagoano, traços que lhe conferem diferenciais em relação aos cocos encontrados nos demais estados do Nordeste (Cavalcanti, 2018).

4.2 No ritmo do pandeiro com o Mestre Verdelinho

"A cultura, para mim, é um consolo que a natureza me deu, para todo instante e a toda hora."
Mestre Verdelinho

Figura 2 – Mestre Verdelinho

Fonte: Acervo da família Verdelinho.

Mestre Verdelinho é um dos ancestrais do Coco Alagoano, registrado no cartório como Mário Francisco de Assis, nascido na fazenda Ligação da Usina Utinga – AL, no dia 24 de fevereiro de 1945, filho de Manoel Francisco de Assis e Otília Maria da Conceição. Desde pequeno andava na feira com o pai tirando rima e cantando para o sustento da família. O menino cresceu, virou cantador de coco e pagode e se mudou para a capital de Alagoas.

> Vindo para Maceió, começou a dançar guerreiro, em 1968, com o mestre Jorge Ferreira, na Chã da Jaqueira, como carregador de maleta e "botador de entremeios". Certa feita, tendo que substituir o mestre Jorge no guerreiro do professor Pedro Teixeira, passou a comandar definitivamente o grupo. Durante muitos anos foi mestre de reisado e guerreiro, em Chã Preta, sempre ao lado do Professor Pedro Teixeira, com quem percorreu quase todo o território nacional, em festivais e encontros de cultura popular (Novaes, 2010, p. 65).

O cantador de coco ou pagode alagoano foi apelidado como Mestre Verdelinho em uma homenagem ao pássaro Verdelinho. Nas décadas passadas, os mestres de coco eram intitulados com nomes de pássaros, como curió, xexéu, canário, beija-flor, serrador, corujão, entre outros. O uso dos nomes dos pássaros está intrinsecamente ligado às melodias e extensões sonoras que cada espécie detém, sendo sempre comparadas positivamente com essas diversas aves. Seu apelido também tem ligação afetiva aos tempos da juventude, em que o mestre cultuava o esporte de pegar passaros na esparrela[10].

Figura 3 – Pássaro Verdelinho

Fonte: Google Imagens.

O Mestre Verdelinho começou a dançar Guerreiro em 1968 na Chã [11]da jaqueira com o Mestre Jorge Ferreira. Ainda jovem, Verdelinho era pago para carregar em todas as apresentações a maleta do personagem Mateus (ou Mateu, como falam os brincantes) do Guerreiro de nome Novinho. Ele também era conhecido como botador de entremeios[12]; esse

[10] Tipo de armadilha de caça.
[11] Palavra indígena que significa lugar plano e alto.
[12] "Os entremeios se desenrolam, não obedecendo a um libreto ou fórmula imutável, mas com variações e mudanças apreciáveis" (Brandão, 2007, p. 83).

nome é conhecido no Guerreiro pela inserção dos personagens da noite de dança, como a burrinha, o boi, o papa-figo, o acalu, o doido e outros entremeios que o Mestre do Guerreiro decidia em que momento entravam e a quantidade de entremeios que fariam parte da brincadeira, vestindo suas respectivas roupas.

Mestre Verdelinho atuou como Mestre do Guerreiro da Chã Preta em Alagoas por muitos anos; com as suas bonitas rimas e o seu gingado no pandeiro destacou-se no cenário da cultura alagoana, sendo mencionado por Ariano Suassuna como "[...] um dos maiores poetas populares que já conheceu" (Novaes, 2010, p. 65). Seu Coco mais expressivo e conhecido é "Grande Poder"[13], uma composição feita de improviso e presenteada[14] para a Professora Telma César Cavalcante cantar. Era comum os cantadores de Coco presentearem seus amigos e familiares com cocos versados ou cantados. A seguir, o registro da letra apresentado pela família Verdelinho:

O nosso Deus corrige o mundo
Pelo seu dominamento
Sei o que a terra gira
Com o seu grande poder
Grande poder, com o seu grande poder

O nosso Deus corrige o mundo
Pelo seu dominamento
Sei o que a terra gira
Com o seu grande poder
Grande poder, com o seu grande poder

A terra deu, a terra dá, a terra cria
Homem a terra cria, a terra deu, a terra há
A terra voga, a terra dá o que tirar
A terra acaba com toda má alegria
A terra acaba com inseto que a terra cria
Nascendo em cima da terra, nessa terra há de viver
Vivendo na terra, que essa terra há de comer
Tudo que vive nessa terra, pra essa terra é alimento
Deus corrige o mundo pelo seu dominamento
A terra gira com o seu grande poder
Grande poder com o seu grande poder

O nosso Deus corrige o mundo pelo seu dominamento
Sei o que a terra gira
Com o seu grande poder
Grande poder, com o seu grande poder
Porque no céu a gente vê uma estrelinha
Aquela estrela nasce e se põe às seis horas
Quando é de manhã, aquela estrela vai embora
Tem uma maior e tem outra mais miudinha
Tem uma acesa e outra mais apagadinha

[13] VERDELINHO, Mestre. Coco grande poder, 2013. 1 vídeo (50 min). Publicado pelo canal Mayte Bellese. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FNiHd9Vim34. Acesso em: 1.º jul. 2023.

[14] Telma César Cavalcanti é professora de dança da Universidade Federal de Alagoas (Ufal), especialista em Coco Alagoano. Informação dada à pesquisadora pela família Verdelinho.

Seis horas da noite é que pega aparecer
Quando é de manhãzinha ela torna a se esconder
Só de noite ela brilha em cima do firmamento
Porque Deus corrige o mundo
Pelo seu dominamento
A terra gira com o seu grande poder
Grande poder com o seu grande poder

O nosso Deus corrige o mundo
Pelo seu dominamento
Sei o que a terra gira com o seu grande poder
Grande poder com o seu grande poder

O homem aplanta um rebolinho de maniva
Aquela maniva com dez dias tá inchada
Começa a nascer aquela folha orvalhada
Ali vai se criando aquela obra positiva
Muito esverdeada muito linda e muito viva
Embaixo cria uma batata que engorda e faz crescer
Aquilo dá farinha pra todo mundo comer
E para toda criatura vai servir de alimento
Deus corrige o mundo pelo seu dominamento
A terra gira com o seu grande poder
Grande poder com o seu grande poder

O nosso Deus corrige o mundo
Pelo seu dominamento
Sei o que a terra gira
Com o seu grande poder
Grande poder, com o seu grande poder

Mestre Verdelinho foi funcionário do Teatro Deodoro de 1980 a 2010. Fez parte do Projeto Índio Peri do Sesc Alagoas, que se destinava ao encontro da cultura erudita com a cultura popular, sendo apresentado em algumas cidades do Sul e do Norte do Brasil. Em 2006, foi contemplado com o Prêmio de Culturas Populares Mestre Duda – 100 anos de Frevo, do Ministério da Cultura. Esse prêmio foi responsável por fomentar a gravação do CD autoral do Mestre Verdelinho das Alagoas – Universando, da Coleção Música Popular Alagoana, Volume II, junto com convidados como seu filho Nildo Verdelinho e Jurandir Bozo. Mestre Verdelinho faleceu no dia 18 de março de 2010 em Maceió-Alagoas, deixando saudades e sua herança cultural.

4.2.1 Um mestre

É usada a palavra “mestre” para intitular os indivíduos que fazem a cultura Brasileira; o uso da palavra remete à sabedoria de vida de cada ancião ou anciã que propaga seus ensinamentos aos mais novos. Essa expressão é resultante de conhecimentos acumulados por

meio da observação – sabedoria de vida que se manifesta no dia a dia e que habita na memória de seres que viveram na comunidade.

Popularmente, os guardiões da nossa cultura são referidos e intitulados como mestres. Para Carvalho (2016), o conceito de mestre representa o leque completo dos especialistas nos saberes tradicionais brasileiros: indígenas, quilombolas, tradições afro-brasileiras, artesanato, saberes da cura, tecnologias, culturas populares, entre tantos outros. A definição sobre o Notório Saber para os mestres tradicionais está contextualizada com base nos seguintes pontos:

> a) os mestres e mestras são aqueles sabedores cuja senioridade é inequívoca, confirmada pela sua biografia, reveladora das evidências de seu reconhecimento, dentro e fora da sua comunidade; b) assumem a missão de ensinar o que sabem e têm discípulos: neófitos, assistentes e seguidores, estes plenamente formados e em condições de assumir futuramente o papel de novos mestres; c) são pesquisadores, na maioria das vezes transdisciplinares, e ampliam constantemente os saberes que dominam, identificados pelas áreas de conhecimento definidas segundo o padrão epistêmico ocidental, como, por exemplo, em ciência, tecnologia, arte ou espiritualidade; d) dada a profundidade do seu saber, os mestres podem ser comparados aos nossos catedráticos ou professores eméritos (Carvalho, 2016, p. 8).

Sendo assim, mestre não é apenas quem domina uma determinada área de conhecimento que para a universidade é definido um professor com doutorado, mas alguém que foi colocado na condição de transmissor do conhecimento que encarna, com uma conotação de singularidade e insubstituibilidade. O mestre detém saberes e conhecimentos relacionados à natureza, astronomia, meteorologia, agronomia, medicina, terapias, curas, arte, música, dança, entre outros.

No Brasil, algumas políticas públicas são desenvolvidas para os mestres cujos saberes são considerados importantes e que são acompanhados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) do Governo Federal e vinculada ao Ministério da Cultura, que é o responsável pela preservação e divulgação do patrimônio cultural material e imaterial.

Tramita na câmara dos deputados uma ação governamental voltada à valorização dos mestres que visa instituir a Política Nacional Griô, para proteção e fomento da transmissão dos saberes e fazeres de tradição oral. A Lei Griô Nacional – Projeto de Lei n.º 1786/2011 – (Brasil, 2011)[15] foi criada mediante uma iniciativa popular e eleita como prioridade na Convenção Nacional da Cultural em 2009. Contudo, foi arquivada em 31 de janeiro de 2015[16] e atualmente

[15] PL 1786/2011 Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=511689. Acesso em: 01 jul. 2023.

[16] No mesmo PL 1786/2011: "31/1/2015 Mesa Diretora (MESA) Arquivado nos termos do Artigo 105 do Regimento Interno da Câmara dos Deputados".

foi solicitado o desarquivamento do Projeto de Lei, tendo em vista a importância de sua aprovação para a sociedade pelo requerimento n.º 43/2023, pedido pela Deputada Jandira Feghali (PCdoB/RJ -Fdr PT-PCdoB-PV), no dia 6 de fevereiro de 2023[17].

Em Alagoas, existe uma premiação desde o ano de 2005 aos mestres do Registro do Patrimônio Vivo de Alagoas. A Secretaria de Cultura de Alagoas (Secult) executa a Lei Estadual n.º 6513/04, alterada pela Lei n.º 7.172, de 30 de junho de 2010, que considera patrimônio vivo a pessoa que detenha os conhecimentos e técnicas necessárias para a preservação dos aspectos da cultura tradicional ou popular de uma comunidade, estabelecida em Alagoas há mais de 20 anos, repassando às novas gerações os saberes relacionados a danças e folguedos, literatura oral e/ou escrita, gastronomia, música, teatro, artesanato, dentre outras práticas da cultura popular que vivenciam.

Para Carvalho (2008, p. 8), o mestre tem a condição de maturidade do saber, o que o coloca no lugar de um patrimônio vivo da sua comunidade e mesmo da nação. E é desse lugar de herança e tesouro vivo que o mestre se torna irrepresentável. Logo, a figura do docente universitário ou outro indivíduo que queira manifestar esses conhecimentos culturais não irá sintetizar aquilo que o mestre tradicional ensina. Dessa forma, o saber trazido pelo mestre é sempre trazido em presença, no aqui e agora da sua relação com as pessoas, sem a mediação de livros, manuais ou réplicas virtuais do seu encontro direto com eles na condição de transmissor de conhecimentos diversos sobre suas culturas.

Cabe acrescentar o projeto "A cultura popular e a criança na educação infantil", criado em 2022 pela Secretaria Municipal de Educação de Maceió. O projeto reverbera sobre os saberes culturais alagoanos e sua importância na formação das crianças, tendo como objetivo evidenciar as linguagens, o pensamento, os saberes, a cultura e o fazer da infância vivenciada nas instituições de educação infantil na Rede Municipal de Ensino de Maceió, mediada por seus docentes, no que concerne à cultura popular alagoana na educação infantil (Maceió, 2022).

O respectivo projeto já realizou duas mostras das culturas infantis, com a pretensão de partilhar as experiências vivenciadas nos espaços de educação infantil com foco na cultura popular alagoana. O projeto visa reforçar e fortalecer a consciência social, ética e de pertencimento, considerando que existe uma sabedoria transmitida nas diversas formas de manifestações coletivas da cultura. Torna-se relevante por pensar em ações no momento presente, na fase da vida de construção da identidade da criança, vislumbrando que no futuro

[17] Ibidem: "6/2/2023 **Plenário (PLEN)** Apresentação do Requerimento n. 43/2023, pela Deputada Jandira Feghali (PCdoB/RJ-Fdr PT-PCdoB-PV), que 'Requer o desarquivamento de Proposições'".

as próximas gerações se sintam não só herdeiras, mas também cuidadoras deste gigantesco e precioso tesouro cultural de nosso estado (Maceió, 2022).

A iniciativa é de extrema relevância, contudo ela ainda não contempla a presença de mestres mediando a cultura de tradição nos contextos de educação infantil.

4.2.2 A ramificação de Mestre Verdelinho

"Bia, a ponta de rama do Mestre Verdelinho."
Nildo Verdelinho

Destaca-se nessa história o cantador, dançador e coquista Nildo Verdelinho, filho do meio, que acompanhava seu pai desde os 5 anos de idade em guerreiro, Coco e/ou pagode alagoano. Na fase da sua adolescência, houve um período de dispersão e afastamento das brincadeiras culturais, mas logo voltou à cena com o seu pai, acompanhando-o em viagens pelo Brasil cantando, dançando, se encantando e brincando de Coco.

Figura 4– Nildo Verdelinho

Fonte: Acervo da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

O legado de um ancestral que cultivou o Coco Alagoano como missão de vida, transforma não só internamente o indivíduo, mas externamente toda uma sociedade que brinca

e dança Coco. Mestre Verdelinho deixa uma herança cultural para os seus filhos, netos e a sua linhagem que, de forma espontânea, vivem brincando, dançando e compondo Coco e pagode alagoano na sua essência e raiz ancestral deixada pelo seu pai.

Figura 5 – Os Verdelinhos (Meire, Geninho, Beatriz, Íris e Nildo)

Fonte: Acervo da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

O Coco ou pagode alagoano possui variações rítmicas e musicalidades típicas de Alagoas. Para Nildo Verdelinho, o que diferencia o Coco ou pagode alagoano do coco de roda de outras regiões são as variações dos trupés. Essas variações são criadas dentro de comemorações típicas dessa manifestação chamada de pagode, que é uma festa dada em comemoração à construção da casa de taipa, em que o dono organiza uma festa e chama os cantadores e convidados com a finalidade de fazer a música, arrematar o piso com os trupés, comer um cardápio típico do Nordeste, como panelada (feijão com tudo dentro), bucho do boi aos miúdos (dobradinha) e feijoada do sertanejo (com todas as verduras) e se divertir ao mesmo tempo.

Do Coco ao bailado, do xipapá ao chiado, seus filhos Nildo, Meire, Geninho, Íris e Beatriz (na foto, com 6 anos de idade) continuam enraizando os cocos, os trupés, os saberes e fazeres pela cidade de Maceió nos bairros do Tabuleiro, Chã da jaqueira, Jaraguá entre outros, dançando e cantando Coco com o grupo “Os Verdelinhos”, em homenagem ao seu pai e dando continuidade ao legado do grupo Xetá, que foi criado e deixado pelo Mestre Verdelinho nos anos 2000.

Para conhecer e compreender a vivência dessa história é possível acessar o documentário produzido pelo Canal Futura e disponível no *YouTube* em agosto de 2015, intitulado "Danças Brasileiras - Coco Alagoano[18]". Nele, o apresentador e pesquisador Antônio Nóbrega e sua esposa Rosane Almeida viajam até Maceió para conhecer os coquistas da Chã de Bebedouro, dentre eles o Mestre Verdelinho, que compartilha suas experiências com o coco em um diálogo envolvente com seus filhos, Nildo e Geninho.

[18] Para compreender os artefatos da musicalidade do coco alagoano, pode ser visto no documentário, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jUnQehtrtbY.

5 MAREANDO O PERCURSO METODOLÓGICO

O percurso metodológico adotado com o intuito de apresentar o tipo de pesquisa, o contexto e os trajetos percorridos, constitui uma pesquisa qualitativa (Creswell, 2010; 2014) do tipo intervenção pedagógica (Damiani *et al*. 2014), que busca introduzir práticas musicais com elementos do Coco Alagoano em uma turma de crianças de 3 anos de idade que frequentam um Centro de Educação Infantil do Município de Maceió, AL, com base nas contribuições da teoria de aprendizagem musical de Edwin Gordon (2000a; 2000b).

Para refletir sobre a pesquisa de campo e as vivências que foram construídas com as crianças, é usada palavra "marear" (Lima; Sacco, 2020), que significa navegar; aqui é utilizada como uma licença poética para produzir efetivamente o fazer político, pedagógico e estético em relação aos caminhos que este trabalho percorreu.

5.1 Objetivos

Para realizar a pesquisa foi concebido o seguinte objetivo geral: investigar os processos e as ideias musicais com as crianças pequenas em contexto da educação infantil, principiando das musicalidades e brincadeiras do Coco Alagoano.

Para alcançar o objetivo geral, foram propostos os seguintes objetivos específicos:

a) analisar a presença da manifestação da música de tradição cultural alagoana no espaço de educação infantil com base na implementação do projeto da Semed a "Cultura popular e a criança na educação infantil";

b) introduzir práticas musicais com elementos do Coco Alagoano em uma turma de crianças de 3 anos que frequentam a Educação Infantil, orientando-se por um roteiro baseado em Gordon; e

c) analisar os processos de audiação do Coco Alagoano com sua repercussão nas expressões artísticas e relações da criança no contexto da educação infantil.

5.2 *Lócus* e sujeitos da pesquisa

A pesquisa foi realizada em um Centro Municipal de Educação Infantil anexo a uma escola de Ensino Fundamental situado no Bairro Duro, parte alta da cidade de Maceió. Constitui um espaço público de educação infantil para atender às crianças do entorno e de outras

comunidades circunvizinhas advindas dos bairros de Ouro Preto, Feitosa, Novo Mundo, Serraria e São Jorge, entre outros.

A equipe é assim constituída: 11 professoras distribuídas no turno matutino e vespertino; uma coordenadora pedagógica, que acompanha os dois períodos; uma diretora-geral, que acompanha a Escola de Fundamental e o CMEI; a vice-diretora; e a equipe de apoio (professora do Atendimento Educacional Especializado, merendeiras, auxiliares e assistente).

A instituição oferece vagas para as turmas do Maternal I, Maternal II, 1.º período e 2.º período, distribuídas da seguinte forma: 16 vagas em cada turno para as crianças com idade de 2 e 3 anos; e 20 vagas em cada turno para crianças com idade de 4 e 5 anos.

Participaram da pesquisa 16 crianças de 3 anos de idade, da turma do Maternal II, período matutino. A maioria das famílias das crianças é evangélica protestante e reside em comunidades periféricas, onde a situação socioeconômica é heterogênea. Os pais e responsáveis trabalham como domésticas, faxineiras, trabalhadores da construção civil, comerciantes, autônomos, entre outras profissões.

Durante a pesquisa, elas participaram de oficinas pedagógicas musicais com o mestre do Coco Alagoano e a pesquisadora. As duas professoras da turma do Maternal II acompanharam as crianças nas oficinas e participaram de todo processo de geração de dados, sendo também entrevistadas com o objetivo de entender os diversos contextos das crianças na unidade.

A pesquisa também contou com a colaboração da coordenadora pedagógica, que mediou todas as etapas do estudo e também foi entrevistada.

5.3 Abordagem e tipo de pesquisa

Para conceber o percurso metodológico desta pesquisa, a pesquisa qualitativa se baseou no referencial teórico de John W. Creswell (2010; 2014), segundo o qual na abordagem de investigação qualitativa é possível empregar diferentes concepções filosóficas, estratégias de investigação, método de coleta de dados e análise de interpretação dos dados. O autor também contribuiu para a organização da abordagem em relação à pesquisa de campo, em que se considerou o lócus – o centro de educação infantil – como um ambiente natural para que que a pesquisadora vivenciasse as questões e os problemas no campo por meio da conversa direta com os envolvidos (crianças, professoras, coordenadora e famílias) e a observação de como elas e eles se comportam e agem dentro do seu contexto.

Para marear todo esse percurso, foi estudado e colocado em prática o tipo de pesquisa intervenção pedagógica proposto por Damiani *et al*. (2014, p. 62), que buscou introduzir práticas musicais com elementos do Coco Alagoano em uma turma de crianças de 3 anos que frequentam um Centro de Educação Infantil do Município de Maceió-AL, com base nas contribuições da teoria de aprendizagem musical de Edwin Gordon (2000a; 2000b) apresentada na seção teórica desta pesquisa.

A intervenção pedagógica se deu por meio da implementação da Teoria da Audiação musical de Gordon (2000a, 2000b), por um processo de inovação pedagógica no contexto pesquisado e da relação com os participantes. A escolha do tipo de pesquisa citado se justifica por envolver o planejamento e a implementação de uma interferência e a avaliação de seus efeitos, o que fundamentou o percurso da pesquisa. Esses dois movimentos compõem o método do tipo de intervenção pedagógica proposto por Damiani *et al*. (2014, p. 62): o "método da intervenção" e o "método da avaliação da intervenção". O primeiro consiste na discriminação do embasamento teórico e a descrição do método de ensino aplicado, "justificando a adoção das diferentes práticas específicas planejadas", focando somente a atuação do pesquisador como agente da intervenção. O segundo tem o objetivo de "descrever os instrumentos de coleta e análise de dados utilizados para capturar os efeitos da intervenção", apresentando seu uso partindo das ideias provenientes da teoria adotada.

Posto isso, será apresentado a seguir o primeiro componente da pesquisa pelo método de intervenção, em que serão expostas as etapas da pesquisa com embasamento no referencial teórico abordado.

5.3.1 Método de intervenção

Para efeito de planejamento e intervenção, a pesquisa de campo foi construída em três etapas: 1) familiarização ao contexto; 2) preparação para a pesquisa de campo; e 3) implementação da inovação pedagógica.

A primeira etapa, a familiarização do contexto, previa: a) uma visita ao contexto da investigação, com o objetivo de observar a turma de crianças de 3 anos da sala escolhida e suas rotinas; b) entrevista semiestruturada com a coordenadora pedagógica e as professoras que atuam com as crianças, com o objetivo de conhecer um pouco das características dos sujeitos participantes e a familiaridade com o tema da pesquisa; c) conversa com as crianças sobre o que ouvem e que instrumentos musicais elas conhecem de tradição cultural alagoana por meio da veiculação de vídeos, *playlists* de músicas da cultura midiática do cancioneiro infantil e da

manifestação cultural Coco Alagoano; e d) oficina com as professoras e a equipe de apoio sobre o Coco Alagoano.

A segunda etapa previa: a) conversa – apresentação dos elementos do Coco Alagoano, tais como apreciação dos instrumentos musicais, história e elementos estéticos; e b) organização de uma área de expressão musical Coco Alagoano envolvendo a delimitação de um espaço com os participantes, inserindo artefatos culturais que o representam, por exemplo: instrumentos musicais, como pandeiro, tambores e chocalhos; objetos sonoros/sensoriais, como guizos embutidos; aparatos estéticos, como tecidos de chita, arupembas, chapéu de palha.

A terceira etapa foi construída baseada na teoria da audiação preparatória e a introdução dos elementos musicais do Coco Alagoano, como instrumentos musicais, ritmo, melodia, harmonia, coco-canção e brincadeiras. Nessa etapa, estavam previstos dois tipos de intervenções pedagógicas de forma intercalada. O primeiro, nomeada "oficina pedagógica musical", correspondeu a dois encontros musicais com duração de 50 minutos, com roteiro elaborado por Freire e Freire (2008, p. 160), baseado na teoria de aprendizagem musical de Gordon (2000a, 2000b), o qual pressupõe os seguintes passos: "[...] aquecimento e concentração, movimento, elaboração, avaliação individual, brincadeiras, avaliação coletiva e despedida". O segundo tipo de intervenção, nomeado de "encontro cultural Coco Alagoano", seria desenvolvido com a participação do cantador e dançador do Coco Alagoano e herdeiro do legado do Mestre Verdelinho, para falar e vivenciar o Coco por meio de uma apresentação geral. A seguir pode-se observar o marear que as sessões tomaram em relação a cada etapa da pesquisa descrita e suas intervenções.

A pesquisa foi submetida para a avaliação do Comitê de Ética da Ufal, no dia 9 de março de 2023. A entrada em campo iniciou-se com anúncio do Parecer Consubstanciado emitido no dia 27 de julho de 2023 como aprovado. A pesquisadora entrou em contato com a coordenadora pedagógica do CMEI, lócus da pesquisa, e iniciou todo o processo de entrada em campo. No dia 10 de julho de 2023, foi apresentado o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) para os pais, que o assinaram e receberam a cópia nesse respectivo dia, totalizando 16 assinaturas.

A submissão ao Comitê de Ética e Pesquisa (CEP) é de extrema importância para os participantes, pois se responsabiliza pela avaliação e acompanhamento dos aspectos éticos das pesquisas envolvendo todos os participantes, sendo respaldado pelas diretrizes éticas Brasileiras pela Resolução do Conselho Nacional de Saúde (CNS 466/12, 510/2016 e demais componentes).

O Termo de Assentimento Livre e Esclarecido (TALE) foi elaborado pela pesquisadora para que as crianças pudessem expressar-se se queriam ou não participar do projeto de pesquisa. O documento foi concebido fundamentado no projeto de pesquisa e escrito com uma linguagem simples para as crianças com idade de 3 anos, com o propósito de informá-las sobre a pesquisa. Contudo, foi adotado o modelo de conversa e interação lúdica, partindo da música e das brincadeiras para conduzir a ação.

Depois da aprovação e da execução do TCLE e do TALE, deu-se início a pesquisa de campo, seguindo um cronograma de ação construído em comum acordo com a professora e a coordenadora pedagógica, conforme aponta o Quadro 3, mais à frente.

A seguir, será descrito o percurso percorrido, destacando as alterações do plano inicial.

Na primeira etapa e primeira sessão, foi realizada a visita ao contexto de investigação no dia 6 de julho de 2023. A pesquisadora partiu ao campo da pesquisa para observar o cotidiano das crianças na instituição e a composição das suas atividades, para embasar as ações pedagógicas em meio aos objetivos da pesquisa de campo.

Em conversa com a coordenadora pedagógica foi possível compreender algumas organizações da vida das crianças, tais como: a entrada na instituição às 7h30min, momento de chegada e acolhida das crianças que se caracteriza por autonomia dos pais, familiares, perueiros de levarem as crianças para as salas e se encontrarem com as respectivas professoras; o café da manhã no refeitório, quando comem uma fruta às 7h40min; brincadeira coletiva no pátio externo, a partir das 8h, momento em que as crianças de 2, 3, 4 e 5 anos brincam juntas; atividades em sala às 9h, quando as crianças são convidadas pelas professoras para irem para suas salas de referências, momento destinado aos conhecimentos pedagógicos que a turma está desenvolvendo. No caso do Maternal II, as crianças pequenas estavam investigando sobre os peixes do aquário da sala. Foi possível presenciar a professora sentada em roda com as crianças, conversando sobre o contexto investigado e fazendo também a chamada e os combinados. Depois desse momento, às 10h, as crianças seguiram para o refeitório, para o almoço, e ao terminarem, voltaram para as salas para se prepararem para sair às 11h. Novamente, os pais e responsáveis são vistos indo até as salas para pegar as crianças, e algumas delas ficavam na sala da coordenação esperando o perueiro chegar. Nesse dia, havia uma criança que estava em processo de adaptação, e sua mãe permaneceu o período todo na área externa do CMEI.

Dando seguimento à familiarização com o contexto do campo de pesquisa, foi possível conversar com professoras de variadas turmas, momento em que nos foi perguntado se daria para estendermos a proposta de pesquisa para as salas das crianças de 4 e 5 anos, com a justificativa de que elas aproveitariam mais do que as crianças de 3 anos. Uma das professoras

chegou a mencionar, inclusive, que as crianças do Maternal II pouco sabem, que as crianças de 4 anos são mais espertas e já sabem dançar.

Essa fala da professora, que revela um desconhecimento por parte da profissional sobre o potencial de desenvolvimento e aprendizagem das crianças desde bebês, sensibilizou a pesquisadora para a necessidade da ampliação da formação sobre a oficina de Coco Alagoano também para as educadoras que não fariam parte da pesquisa. Considerou-se que havia, subjacente a essa fala, um interesse em participar da pesquisa, pois, ainda em conversa com a profissional, ao ver as roupas, a esteira de palha e todos os objetos que fariam parte da área de expressão musical de Coco Alagoano e foram levados no primeiro dia da visita, ela disse: *"Ali poderia ser com as minhas crianças".* Dessa forma, a intenção da pesquisadora passou a ser a de compartilhar um pouco da pesquisa com todas as professoras e também com as profissionais consideradas "de apoio" (merendeiras, profissionais de serviços gerais e auxiliares de sala), para que pudessem compreender como seria realizada a pesquisa.

Ainda nesse primeiro momento de familiarização com o campo, as professoras do Maternal II do período da manhã chegaram para conhecer a pesquisadora. Relatamos que inicialmente a preferência seria dada a uma docente que tivesse aproximações com as manifestações culturais alagoanas, porém, foi necessário construir a pesquisa ajustando-a às condições e necessidades. A condição inegociável com que nos deparamos foi com o anúncio de que o brincante só poderia participar da pesquisa no período da manhã; e na apresentação e escuta das professoras referências da turma do Maternal II do período da manhã, foi apresentada uma necessidade das professoras, que era dar continuidade a um combinado de trabalho pedagógico e de apoio que elas já tinham na instituição. Esse combinado consistia na união da turma do Maternal I (crianças de 2 anos) e Maternal II (crianças de 3 anos), justificando que seus processos colaborativos são construídos pela parceria das duas professoras, que pediram para realizar a pesquisa com as duas turmas. Como pesquisadora, me coloquei em processo de investigação diante das necessidades, firmando um plano de possibilidades com as respectivas professoras para a execução da pesquisa com as turmas.

Dando continuidade ao campo, no dia 7 de julho de 2023 foi realizada a segunda sessão, que consistiu em uma observação com foco no brincar das crianças, para conhecer um pouco da rotina do grupo. Pôde-se observar que, em diversos momentos, a turma do Maternal 2 (crianças de 3 anos) era convidada pelas crianças maiores das outras turmas, e nesses convites foi contemplado um momento de cuidado das crianças maiores com as menores, como pegar na mão, ajudar a sentar no carro do pátio, convidar para fazer bolo de barro e de balançar no

balanço. Foi possível perceber que pelo brincar livre as crianças são capturadas para o mundo da imaginação, exploração e criação, expressando-se com autonomia.

Figura 6 – Crianças brincando no pátio externo

Fonte: Acervo da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

Figura 7 – Área externa da unidade onde as crianças brincam livremente

Fonte: Acervo da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

Neste dia também foi possível realizar a entrevista semiestruturada com a coordenadora pedagógica e as duas professoras que atuam com as crianças do Maternal II para saber sobre as vivências culturais que as crianças experienciam no contexto pedagógico. Nessa sessão foi usado um roteiro com as seguintes perguntas: 1) Qual é o seu papel no Centro Municipal de Educação Infantil? 2) Quais manifestações culturais você conhece? 3) Em que momento as manifestações culturais têm protagonismo no CMEI? 4) Como as crianças manifestaram os seus saberes ao vivenciarem o coco alagoano? 5) Como as famílias das crianças reagiram ao saber das vivências culturais pelas raízes de Alagoas?

Uma terceira sessão não prevista foi acrescentada a essa etapa, realizada em 8 de julho, quando foi realizada uma formação docente com a demanda gerada pelas outras professoras da instituição, que tiveram o desejo de conhecer a pesquisa e fazer a oficina Coco Alagoano com o mestre Nildo Verdelinho e sua esposa Íris Verdelinho. Esse desejo foi acolhido pelo conhecimento de que existe pouca oferta formativa nesse campo para as profissionais da educação infantil envolvidas. Também cabe ressaltar que essa interlocução com as professoras reafirmou um interesse e curiosidade de conhecer abordagens que falem da cultura de Alagoas no contexto da educação infantil e proporcionou momento de visibilidade, afeto e respeito para com a pesquisa, nesse diálogo.

Na quarta sessão, realizada no dia 10 de julho, foram compostas três intervenções. Essa etapa foi dividida em dois momentos, sendo o primeiro às 7h30min, quando foram reunidos na secretaria do CMEI os responsáveis pelas crianças em uma roda, para apresentar a pesquisa e o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE). Os responsáveis tomaram nota de cada tópico como fonte de esclarecimento sobre a participação dos seus filhos e logo depois assinaram o respectivo documento. No segundo momento, foi organizado um espaço de acolhimento com tapetes e dois cestos com coco seco e quengos de coco para receber as 16 crianças presentes, duas professoras e duas auxiliares na sala de referência.

Figura 8 – Espaço organizado para receber as crianças para a conversa sobre o Coco

Fonte: Acervo da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

A segunda etapa, a partir das 9h, contou com a participação das crianças; o objetivo consistiu em apresentar os elementos do Coco Alagoano e estruturar o ambiente de intervenção da pesquisa. Ao entrar na sala das crianças, pôde-se observar que as áreas de interesse tinham sido afastadas para as paredes, para dar espaço para as oficinas. A intenção não era desconfigurar o ambiente, mas a nova configuração permaneceu para todas as oficinas. Iniciou-se o encontro convidando as crianças para se sentarem em roda, para que se relembrasse o nome de cada um, pesquisadora e crianças. Nesse dia estava presente uma criança nova (Joaquim), demos-lhe boas vindas, explicamos o que aconteceu na sala na oficina anterior e perguntamos se ele gostaria de participar, o qual acenou positivamente. Começamos a cantar e a dançar junto com as outras crianças, dando continuidade à vivência.

Ressalta-se que as oficinas seriam de dois tipos inicialmente: um, chamado de oficina pedagógica musical; e outro, de encontro cultural Coco Alagoano, em que as crianças do Maternal II se apresentariam para as demais turmas do período matutino. No entanto, essa proposta exigia uma logística que poderia comprometer o tempo das oficinas. Por este motivo, optamos em seguir com as cinco oficinas pedagógicas musicais e um encontro cultural Coco Alagoano no final da pesquisa.

Em seguida, foram apresentados Nildo Verdelinho e sua esposa Íris Verdelinho, que se ofereceu para participar da pesquisa. Ambos os brincantes estavam vestidos com o figurino do

Coco e lhes foram apresentadas todas as crianças presentes na sala. Logo, a pesquisadora anunciou para as crianças que seria feita uma pesquisa com cinco encontros, que seriam gravados, e que elas receberiam a presença da cenografista, da pesquisadora e do brincante. Posteriormente, falou-se sobre a brincadeira do Coco, os materiais que elas iriam conhecer e foi solicitado para as crianças que observassem as roupas dos brincantes, como cor e tipo de roupa. As crianças foram convidadas a conhecer os objetos da "Área de expressão musical Coco Alagoano", que oferecia os seguintes objetos: tapete de palha, peneiras, tecido de chita, manta vermelha de algodão cru tingido, cesto, chapéu, saia, colete e as bizungas.

Figura 9 – Área de expressão musical Coco Alagoano

Fonte: Acervo da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

A terceira etapa foi uma conversa com crianças, quando se falou sobre o Termo de Assentimento Livre e Esclarecido (TALE), que foi dirigido no aspecto da brincadeira musical. A pesquisadora estava usando o violão para sensibilizar e ter a atenção das crianças, para falar que durante cinco dias faríamos juntos música, brincadeira e dança. Sobre se teriam desejo em participar foi feita a seguinte pergunta a elas: "você quer participar da pesquisa?" Essa frase foi destinada para as crianças com o intuito de capturar as suas falas na videogravação. Nesse dia, 16 crianças participaram do encontro, 15 delas disseram de forma espontânea que sim, e 1 (uma) criança, de forma pensativa, disse que não. Vale ressaltar que em todas as oficinas as crianças eram convidadas para participar sempre lembrando de seu direito em participar.

Nesse dia também foi possível iniciarmos a terceira etapa da pesquisa e sessão cinco, que consistiu em conversas com as crianças sobre o coco fruta. Nessa sessão, participaram as crianças do Maternal I e II, conforme a solicitação das professoras na primeira etapa da pesquisa. No entanto, ponderando sobre a dificuldade de acompanhar e avaliar o processo de aprendizagem musical de uma turma grande de crianças, a decisão foi por retomar a proposta original da pesquisa, de envolver apenas as crianças do Maternal II. Na sessão seis, realizada no dia 12 de julho, foi organizada a área de expressão musical Coco Alagoano para apresentar os artefatos e elementos musicais que o compõem. As sessões sete e oito, realizadas nos dias 14 e 17 de julho, tiveram os mesmos objetivos: introduzir os elementos musicais do Coco Alagoano, tais como instrumentos, ritmo, melodia, harmonia, coco-canção e brincadeiras, na proposta de oficina pedagógica musical e encontro cultural Coco Alagoano. A última sessão, realizada no dia 19 de julho, além da vivência com o Coco Alagoano, houve o encontro cultural Coco Alagoano para todas as crianças da instituição.

Todas as sessões foram realizadas na sala de referência do Maternal II, no horário das 9h às 10h, com duração total de 60 minutos cada. À exceção da primeira sessão, todas as demais contaram com a participação do mestre Nildo Verdelinho, sendo que as sessões 6 e 7 contaram também com a presença de sua esposa Íris Verdelinho. Na próxima página, apresentamos o quadro 3 com o cronograma das atividades de campo realizadas.

Quadro 3 – Cronograma das atividades de campo

Etapa	Sessão	Data	Dia	Atividade	Objetivo
PRIMEIRA	1	6/7	Quinta-feira	Visita ao contexto da investigação	Observar as atividades das crianças.
	2	7/7	Sexta-feira	Entrevista semiestruturada com a coordenadora pedagógica e as professoras	Conhecer os processos pedagógicos e as atividades das crianças.
	3	8/7	Sábado	Oficina com as professoras e a equipe de apoio	Promover o conhecimento sobre o Coco Alagoano, sua história e suas características

SEGUNDA	4	10/7	Segunda-feira	TCLE – TALE	Assinatura do termo e assentimento das crianças.
TERCIRA	5	10/7	Segunda-feira	Primeira oficina pedagógica musical: conversa com as crianças sobre o Coco	Conversar sobre o Coco com as crianças.
	6	12/07	Quarta-feira	Segunda oficina pedagógica musical: organização de uma área de expressão musical Coco Alagoano	Estruturar o ambiente de intervenção da pesquisa. Apresentar os elementos do Coco Alagoano.
	7	14/7	Sexta-feira	Terceira oficina pedagógica musical	Introduzir os elementos musicais do Coco Alagoano, como instrumentos musicais, ritmo, melodia, harmonia, coco-canção e brincadeiras.
	8	17/7	Segunda-feira	Quarta oficina pedagógica musical	Introduzir os elementos musicais do coco alagoano como instrumentos musicais, ritmo, melodia, harmonia, coco-canção e brincadeiras.
	9	19/7	Quarta-feira	Quinta oficina pedagógica musical Encontro cultural Coco Alagoano	Vivenciar o Coco, com a participação do cantador e dançador do Coco Alagoano Nildo Verdelinho.

Fonte: Organizado pela pesquisadora Elaine Maria da Silva.

5.3.2 Método de análise dos dados

A metodologia de análise dos dados do tipo intervenção pedagógica foi baseada na Teoria de aprendizagem musical de Edwin Gordon (2000a; 2000b), que se fundamenta na Audição Preparatória dos tipos elencados a seguir.

Aculturação, que ocorre partindo-se das experiências em que as crianças são postas em contato com a música da cultura por meio das fontes gravadas e ao vivo, possibilitando às crianças a se basearem nos sons, como o do balbucio musical, os movimentos dos sons musicais que ouvem no ambiente, o que foi analisado no *estágios da absorção*, quando a criança ouve e coleciona auditivamente os sons da música ambiente; no *estágio da resposta aleatória* quando as crianças se movimentam e balbuciam em resposta aos sons da música ambiente, mas sem

estabelecer relação com esses; e o *estágio da resposta intencional*, que é quando a criança tenta relacionar movimento e balbucio com os sons da música ambiente.

Imitação, que é a transição da aculturação para a imitação, ou seja, quando a criança começa a participar conscientemente apesar de ainda se concentrar essencialmente no meio que a rodeia, fase analisada como *estágio do abandono do egocentrismo*, momento em que a criança reconhece que o movimento e o balbucio não condizem com os sons da música ambiente; e o *estágio da decifragem do código*, em que a criança imita com alguma precisão os sons da música ambiente, especificamente padrões tonais e rítmicos.

Os instrumentos de coleta e análise de dados utilizados para capturar os efeitos da intervenção estão relacionados a seguir.

1) *Observação do tipo participante* – na qual o papel da pesquisadora é conhecido, tendo a vantagem de poder registrar informações, caso ocorram.

2) *Entrevista semiestruturada* – para coletar informações com a coordenadora e as professoras seguindo um roteiro com questões do tipo: a) Qual é o seu papel no Centro Municipal de Educação Infantil? b) Quais manifestações culturais você conhece? c) Em que momentos as manifestações culturais têm protagonismo no CEMEI? d) Quais foram os efeitos nas crianças, resultantes da vivência de expressões da cultura de tradição alagoana? e) Como as famílias das crianças reagiram ao saber das vivências culturais pelas raízes de Alagoas?

3) *Vídeogravação* **–** das oficinas e dos encontros culturais, com a finalidade de captar episódios e acontecimentos, o que possibilita a interpretação e a análise mais aprofundadas da realidade observada na sala das crianças.

4) *Oficina pedagógica* musical – para introduzir elementos do Coco Alagoano a partir de um roteiro baseado em Gordon (FREIRE *et al*., 2008).

5) E*ncontro cultural Coco Alagoano* – com a mediação de um brincante herdeiro do Coco alagoano.

6 A CONSTRUÇÃO DE UM REPERTÓRIO DO COCO ALAGOANO NA EDUCAÇÃO INFANTIL

O repertório do Coco Alagoano é diverso, e as opções que existem em sua maioria são restritas para uma apreciação adulta, pois muitas vezes os versos estão voltados para o contexto da vida diária dos adultos.

Ao conceber que existe um cenário cultural para crianças e para adultos no repertório, foi necessário fazer uma análise do repertório que demandou uma atenção maior aos gestos, às melodias, aos ritmos e às letras dos Cocos.

Ao adentrar nos gestos, aferem-se os movimentos motores livres que a dança pode contribuir para a expressividade da criança, intercalada com o ritmo, pois a musicalidade do Coco é intensa, ou seja, com ritmos marcantes e acelerados. Sendo assim, é preciso estar atento aos sinais motores da criança, tais como deslocamento dos pés, pular, rodar e outros, para a escolha do Coco. Na melodia, foi criteriosa a escolha de Cocos que pudessem fazer parte da prática melódica e rítmica, com a junção da brincadeira. Com o conhecimento de que a criança se envolve com o mundo a partir do desejo, foram cuidadosamente selecionadas músicas com refrão que as convidasse para a brincadeira cantada e tocada.

No primeiro momento, foi solicitado ao Mestre Nildo se haveria alguns Cocos apropriados para crianças (letra e ritmos simples); ele respondeu que havia alguns que compunham trupes e ritmos medianos, com os quais as crianças poderiam brincar.

Sendo assim, foram escolhidos apenas três Cocos intitulados como "pisa mulé" de autoria de Íris Verdelinho, que convidou as crianças para brincar o trupé arrebatido, essa batida tem um tempo forte marcante, e as crianças podem experimentar percutindo os pés no chão; o coco "dona mariquinha", que é bem conhecido entre os coqueiros[19], de autoria do Mestre Verdelinho, e a sua dança consiste em exercitar passos em deslocamento e passos curtos; e "ô moreninha ô morená", de autoria do Mestre Nildo, é um Coco que convida as crianças a rodarem as saias.

O adulto designado para escolher o repertório musical das crianças precisa ter cuidado e atenção para as letras, pois algumas músicas, mesmo sendo para crianças, contêm cunho racista e preconceituoso, como a cantiga infantil cuja letra afirma: "*Plantei uma cebolinha no meu quintal. Nasceu uma negrinha de avental. Dança, negrinha, não sei dançar. Pega o chicote que ela dança já*".

[19] Nome das pessoas que cantam Coco de roda.

As nossas culturas musicais também estão relacionadas ao processo social de vida, e há nelas muitos preconceitos implícitos. Sendo assim, a letra da música mencionada acima demarca que a pele negra é sempre alvo de permissão para a violência. Nesse sentido, a classe musical precisa compreender que existe o racismo entre a população negra que perpassa de gerações a gerações; e as crianças negras sofrem com os impactos do racismo, da desigualdade e da hostilidade nos ambientes escolares. No contexto da educação infantil, é preciso criar um ambiente musical para a compreensão da necessidade de práticas antirracistas na educação musical.

Sendo assim, a composição prática do repertorio desta pesquisa consiste nos fundamentos da Lei n.º 10.639/2003 (Brasil, 2003), que altera a Lei de Diretrizes e Bases n.º 9.394/1996 (Brasil, 1996) e inclui no currículo oficial a obrigatoriedade do ensino da História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, em todos os componentes curriculares e níveis de escolarização, inclusão que representa uma conquista histórica do movimento social negro Brasileiro. Nessa perspectiva, essa construção didática é um instrumento complementar para a pesquisa, que teve o objetivo de investigar os processos e as ideias musicais com as crianças pequenas em contexto da educação infantil, uma vez que o embasamento do estudo foi o percurso musical desta pesquisadora, analisando as brincadeiras do Coco Alagoano e as musicalidades que dele poderiam surgir.

Sendo uma pesquisadora de raízes afro-indígenas Brasileiras de Alagoas, falar sobre as próprias culturas na educação infantil consiste em construir um caminho de valorização e construção de um processo musical inclusivo, democrático e antirracista. Por isso, a opção pelo estilo musical Coco Alagoano e a escolha do mestre referendam uma prática lembrando que antes de mim outros vieram. Sendo assim, falar da cultura musical é compreender que existe "princípio, meio e princípio" (Santos, 2019, p. 16), ou seja, os mestres vieram antes, e eles são herdeiros de um processo de construção histórica, formada por interlocuções humanas que são responsáveis pela história cultural de Alagoas.

Assim, o objetivo proposto foi delineado com uma constituição didática complementar e com base em nosso percurso musical adentrando a cultura do Coco, sendo guiado por um mestre que brinca, canta e toca Coco com uma pesquisadora que é artista educadora e musicista.

6.1 A escolha do brincante e a artista educadora

Se consideramos que existe um princípio e um começo nas interlocuções, esta pesquisadora continua sendo o princípio, constituída por aqueles que vieram antes. Então, essa

história se inicia com o Coco Alagoano e os mestres que continuam cantando os Cocos e construindo suas militâncias culturais. A militância de um mestre é ter espaço para cantar e compartilhar seus saberes com outras gerações que poderão dar-lhes continuidade.

Mestre Verdelinho chamava os seus herdeiros culturais de ponta de rama, era um jeito poético de se referir aos mais novos que poderiam cantar e dançar Coco como ele. Uma dessas pontas de rama é o Mestre Nildo Verdelinho, o broto coquista que nasceu do ventre de uma dançadeira de guerreiro e que cresceu cantando e dançando Coco com seu pai. Assim como as abelhas levam o pólen para polinizar, os mestres cantadores de Coco sentem o mesmo ao partilhar seus saberes, pois estão polinizando as futuras gerações que conhecerão suas histórias e lutarão pela continuidade de uma vida que anseia por cultura.

Nesse anseio cultural que adentra o olhar das políticas públicas em um contexto educacional, estamos "*sankofando*" (Nascimento; Gá, 2022),[20] passando e apanhando o que ficou para trás, pois nunca é tarde para voltar e reconstruir a nossa história. Sendo assim, a escolha do mestre constitui uma história cultural, que emergiu muito tempo atrás dos saberes para o conhecimento – o qual hoje é construído como um sistema de informação (Han, 2022) – , e aqui o que se pretende é reconstruir vínculos, afetividade e humanidade. Então, voltar aos saberes por alguém que aprendeu na sabença de uma pessoa mais velha é um ganho da riqueza imaginativa cultural; e a reconstrução cultural é um assunto que emerge com a experiência de vida que comunga com os nossos ancestrais, partindo do herdeiro Nildo Verdelinho.

Mais uma vez recorrendo à ilustração pessoal da pesquisa, afirmo que entre o princípio e o meio, estou construindo os meus saberes com as informações do mundo que chega na dinâmica do princípio que ouve, reflete e escuta – e nessa escolha eu me intitulo como artista educadora de música. O meu processo é construído por meio da improvisação, da criação e da poética da linguagem musical que está em conversa com todas as outras áreas do conhecimento, da cultura e da natureza em forma de experiência.

Tornei-me artista educadora em 2014, quando entrei no Programa Piá, e nesse mesmo ano decidi exercer a "educação popular" (Freire, 2005), tendo como repertório a música de tradição cultural que valoriza os saberes do humano na condição de conhecimento suleador na construção de conhecimentos que estão vinculados ao contexto territorial e em interlocução com a construção do repertório de ensino e aprendizagem (Freire, 2005).

Ser artista é ter a oportunidade de fluir nas necessidades do outro que dialoga com o educador que está cuidando e educando no tempo construído para o outro e com o outro. Nesse

[20] *Sankofa* é o símbolo *Adinkra* da sabedoria de aprender com o passado para construir o futuro (Nascimento; Gá, 2022).

sentido, Ostetto (2011, p. 4) traz a concepção de que o artista consiste em uma inspiração, pois os artistas: "[...] veem o mundo com olhar de espanto, buscam o novo, admitem o estranho, entregam-se à vertigem do desconhecido; colocam-se em posição de escuta, de atenção às coisas, aos objetos, aos outros, cultivando o abismo da dúvida, da ambiguidade".

Assim, de modo geral estou sempre me arriscando ao novo e construindo com outras pessoas a arte de fazer música para crianças e com crianças. Nessa fluidez artística, encontrei nesse percurso o Mestre Nildo Verdelinho, que foi convidado para participar da pesquisa. Nildo não tinha experienciado o Coco com crianças tão pequenas, especificamente com idade de 3 anos, e logo aceitou marear esse caminho com as crianças e com a pesquisa.

Nessa construção, o meu papel na pesquisa ficou como educadora, que organizava todo o acervo da pesquisa, executava as sessões e conversava com as crianças sobre os conceitos voltados para a Teoria da Aprendizagem Musical (Gordon, 2000a, 2000b) e abria os caminhos para o artista do Coco Alagoano entrar na roda com as crianças na partilha dos seus cocos, trupes, danças, toques e brincadeiras. A parceria com o mestre foi muito afetuosa, ambos estávamos com o desejo de conhecer e aprender mais sobre as crianças e com as crianças.

6.2 Brincando com o coco alagoano

"No pé do ouvido ele diz sussurrando: Você! Você!!!! Vai tocar pra mim!"

Enzo, 3 anos

O Coco Alagoano é uma brincadeira dançada com movimento rítmico que convida as crianças a dançarem os trupés em roda, em pares ou sozinhas. Esse movimento brincante tem o poder de instaurar a cultura infantil e desenvolver as relações sociais.

Para pensar na brincadeira, será iniciada uma reflexão sobre a constituição da roda na educação infantil, período em que quase sempre as crianças aprendem, ou são convidadas a se organizarem em roda desde pequenas.

Partindo-se do brincar em roda ou em círculo, podem ser criados espaços sociais e representativos para pensar no grupo e nos indivíduos, pois a roda evoca equilíbrio, totalidade, diferenças, interdependência e ritmo, além da relação entre as crianças lado a lado, possibilitados pelo desenho que não tem ângulo, e sim visão circular do todo. Nessa forma de circular, é fotografada a imagem de um coletivo composto por diversas culturas, etnias e diferenças que não desaparecem da visão do grupo e se vive um movimento circular. Para

pensar na hora da roda na educação infantil, houve um diálogo com Luciana Ostetto, que descreveu em seus relatórios como professora o seguinte:

> A "hora da roda" era para mim um momento especial da prática pedagógica em que o grupo ganhava visibilidade. Era um ritual de encontro, troca, afirmação de pertencimento, identidade de um grupo de crianças e professora. Encontrando-se no espaço circular, todos "apareciam", podiam dizer suas palavras, podiam compor sua cena. Exercício de alteridade, na aventura de estar com o outro sem controle do conteúdo. Para as crianças, podiam ver e reconhecer umas às outras; para mim, professora, podia vê-las, reconhecê-las e ver-me, reconhecer-me. O que emergir do círculo era um mundo de conhecimentos e autoconhecimentos (Ostetto, 2014, 95-96).

Nessa perspectiva, pode-se observar o movimento da roda como um elo de ligação para a igualdade social principiando da visão circular e sua forma de brincar. Esse pensamento levou a pesquisadora a questionar o Pajé Pawanã Crody, indígena do Povo Kariri Xocó, sobre o que era roda na sua cultura, e ele respondeu:

> Dançar em roda para nós, Kariri Xocó, é uma reverência ao mundo, pois entendemos que ele é uma grande maracá, pois a maracá se mostra como uma bola. Se você observar os quatros elementos da natureza, ele está em forma de círculo, desde quando ele nasceu. Dançar em círculos é uma forma de que o mundo todo dança com nós. Então uma palavra-chave é "dançar em roda", pois é o infinito, é o começo o meio e o fim.[21]

A roda se deriva da sua forma geométrica, do pensamento de união ao cosmo, a natureza e a essência da vida humana na terra. Construir uma roda não é só uma forma de organização, mas de inclusão de diferentes saberes que remetem à tradição filosófica africana Ubuntu "Eu sou porque nós somos" (Jimica, 2016, p. 13), integrando o cuidado de si com o cuidado do outro e celebrando a possibilidade de ser o que somos na diferença e na subjetividade.

Esse conhecimento sobre a roda se torna relevante e mediador para a escolha do repertório e o tipo de brincadeira que pode ser vivenciado com as crianças. Logo, reflete-se sobre alguns disparadores visíveis do encontro, como: gestos, movimentos, músicas ou coco, danças, objetos e adereços que podem fazer parte do contexto de aprendizagens das crianças e do planejamento pedagógico da respectiva pesquisa, que consiste na hipótese de que, com base nas musicalidades e brincadeiras do Coco Alagoano, as crianças pequenas em contexto de Educação Infantil revelam processos e ideias musicais que podem ser acessados e analisados.

[21] Conversa registrada por aplicativo de mensagens entre a pesquisadora e o Pajé Pawanã Crody, em julho de 2023.

Nessa suposição, adentrou-se de forma particular no levantamento de possibilidades para se pensar a respeito da ação pedagógica no campo conforme o objetivo desta pesquisa.

6.2.1 O repertório musical

Em primeiro lugar, foram escolhidos o repertório do Coco Alagoano para as crianças de 3 anos de idade e os tipos de trupés que poderiam ser vivenciados por elas. Nesse repertório foram cuidadosamente selecionados Cocos Alagoanos que atendessem ao contexto de aprendizagem exploratória, cognitiva e motora das crianças e que fossem de composição ou do Mestre Verdelinho ou do grupo "Os Verdelinhos". Isso posto, optou-se por três Cocos Alagoanos de nome e trupés diferentes, levando em consideração a facilidade em cantar o Coco e a movimentação corporal individual e coletiva.

O Quadro 4 apresenta os três cocos que compuseram o repertório da pesquisa.

Quadro 4 - – Repertório do Coco

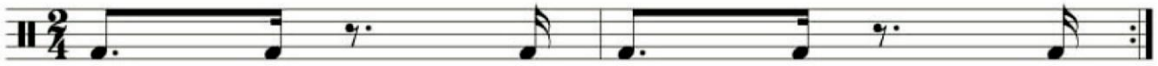
Coco Alagoano	**Trupé ou Pisada**
Dona Mariquinha (Mestre Verdelinho)	Miudinho
Pisa Mulé (Íris Verdelinho)	Quarenta arrebatido
Ô moreninha ô morená (Nildo Verdelinho)	Trupé arrebatido

Fonte: Organizado pela pesquisadora Elaine Maria da Silva.

Feita a escolha do repertório, se fez necessária uma análise musical prévia sobre a letra, melodia, harmonia e ritmo, para entender as nuances musicais que poderiam ser elaboradas na proposta pedagógica musical para o apoio e estudo da pesquisadora. Dessa forma, foi organizado um repertório com a descrição das letras e elaborada a partitura melódica com harmonia e o ritmo dos trupes de cada Coco. Esse processo também visou apoiar futuros pesquisadores ou leitores a tocarem e cantarem os Cocos Alagoanos.

Veja-se, a seguir, o estudo desse repertório da pesquisadora, que iniciou pela compreensão da batida principal, base ou levada do Coco Alagoano cuja marcação dos pés na levada principal ensinada pelo Mestre Nildo Verdelinho pode ser observada na Figura 10.

Figura 10 – Partitura Rítmica – Levada dos pés do Coco Alagoano ensinado por Mestre Nildo Verdelinho



Fonte: Registro da pesquisadora Elaine Maria da Silva, editado a partir da levada musical do trupé.

Música 1 – Coco Dona Mariquinha[22]
Compositor: Mestre Verdelinho
Boa noite, boa noite
Foi agora que eu cheguei
Fui chegando e fui cantando
Se é do seu gosto eu não sei

Dona Mariquinha da feição miudinha
Seu Manoel da fulô do limão
Dona Mariquinha da feição miudinha
Seu Manoel da fulô do limão

Eu queria que chovesse
Uma chuva bem fininha
Pra molhar a sua cama
E você dormir na minha (ai)

Dona Mariquinha da feição miudinha
Seu Manoel da fulô do limão

Dona Mariquinha da feição miudinha
Seu Manoel da fulô do limão

Seca, seca, Zumburana
Intertece os alecrim
Você está de amor novo
Nem se lembra mais de mim

Dona Mariquinha da feição miudinha
Seu Manoel da fulô do limão
Dona Mariquinha da feição miudinha
Seu Manoel da fulô do limão

Oi, pisa miudinho
Miudinho, miudinho
Miudinho, miudinho
Miudinho

1 pisada
2 pisada
3 pisada, limão

Oi, pisa, miudinho
Miudinho, miudinho
Miudinho, miudinho
Miudinho

1 pisada

[22] VERDELINHO, Mestre. Dona Mariquinha, 2010. 1 vídeo (50 s). Publicado pelo canal Mestre Verdelinho e a Barca. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CoaqqC0xSoI. Acesso em: 1.º jul. 2023.

2 pisada
3 pisada, limão

Dona Mariquinha da feição miudinha
Seu Manoel da fulô do limão

Dona Mariquinha da feição miudinha
Seu Manoel da fulô do limão

Dona Mariquinha da feição miudinha
Seu Manoel da fulô do limão

Dona Mariquinha da feição miudinha
Seu Manoel da fulô do limão

Eu joguei a prata n'água
A prata mudou de cor
Eu também quero mudar
Meu sistema de amor

Lá na fonte das pedrinhas
Fui fazer as minhas queixas
Uma das pedras me disse
Que amor firme não se deixa

Dona Mariquinha da feição miudinha
Seu Manoel da fulô do limão
Dona Mariquinha da feição miudinha
Seu Manoel da fulô do limão

Quem quiser pega-la moça
Bote um laço na janela
Ainda ontem eu peguei uma
Morena cor de canela

Dona Mariquinha da feição miudinha
Seu Manoel da fulô do limão
Dona Mariquinha da feição miudinha
Seu Manoel da fulô do limão

Oi, pisa miudinho
Miudinho, miudinho
Miudinho, miudinho
Miudinho

1 pisada
2 pisada
3 pisada limão

Oi, pisa miudinho
Miudinho, miudinho
Miudinho, miudinho
Miudinho

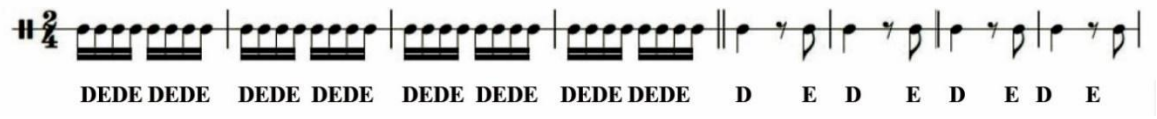
1 pisada
2 pisada
3 uma pisada, limão

Ao escolher a música *"*Dona Mariquinha*"*, composição do Mestre Verdelinho, optou-se pelos dois refrões da música, ou rojões, como são chamados no Coco Alagoano, pois suas estrofes se assemelham a trechos de poema da forma cordel[23], com a inserção de palavras rebuscadas e de métrica irregular. Posto isso, a musicalidade foi desenvolvida pelos seguintes rojões:

> *Dona mariquinha da feição miudinha, seu Manoel da fulô do limão* (2x)
> *Oi, pisa miudinho, miudinho, miudinho, miudinho, miudinho, miudinho*
> *Uma pisada, duas pisadas, três pisadas, limão* (2x)

Na constituição desse Coco Alagoano observa-se a movimentação dos pés, que é específica dessa linguagem e nomeada como "trupé miudinho". Na marcação dos pés em trupé miudinho há uma troca rápida dos pés direito e esquerdo em cima do ritmo, como descreve a Figura 11.

Figura 11 – Partitura Rítmica do Trupé Miudinho



Fonte: Registro da pesquisadora Elaine Maria da Silva, editado a partir da levada musical do trupé.

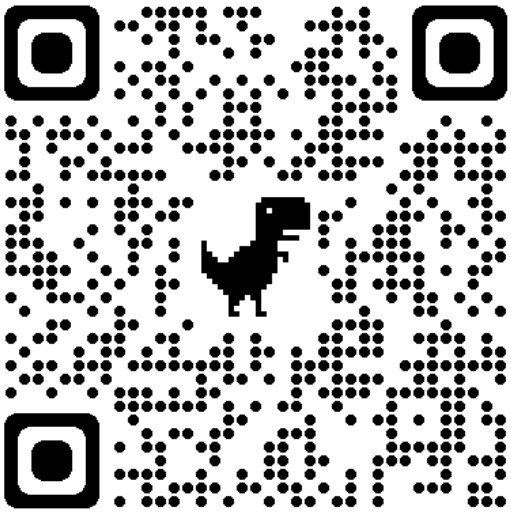
O trupé do miudinho é conhecido por ter pisadas curtas e ritmadas e também era usado para pregar peças nos participantes como ato de diversão, como cantar por mais tempo à parte (miudinho, miudinho, miudinho, miudinho…) e parar em outro tempo fora do combinado.

Ao apontar a câmera do celular para o *QR Code*[24], abaixo, é possível ver essa contextualização e a apreciação do Coco Dona Mariquinha pelo Mestre Nildo.

[23] "A literatura de cordel é um gênero poético que resultou da conexão entre as tradições orais e escritas presentes na formação social brasileira e carrega vínculos com as culturas africana, indígena e europeia e árabe." Dossiê apresentado ao Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional para a avaliação da pertinência do registro da Literatura de Cordel como Patrimônio Cultural Brasileiro. Brasília, DF, 2018, p. 16. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Descritivo(1).pdf. Acesso em: 1.º jul. 2023.

[24] Sigla do inglês *Quick Response*, "resposta rápida" em português, o *QR Code* é um código de barras, ou barramétrico, bidimensional, que pode ser facilmente escaneado usando a maioria dos telefones celulares equipados com câmera.

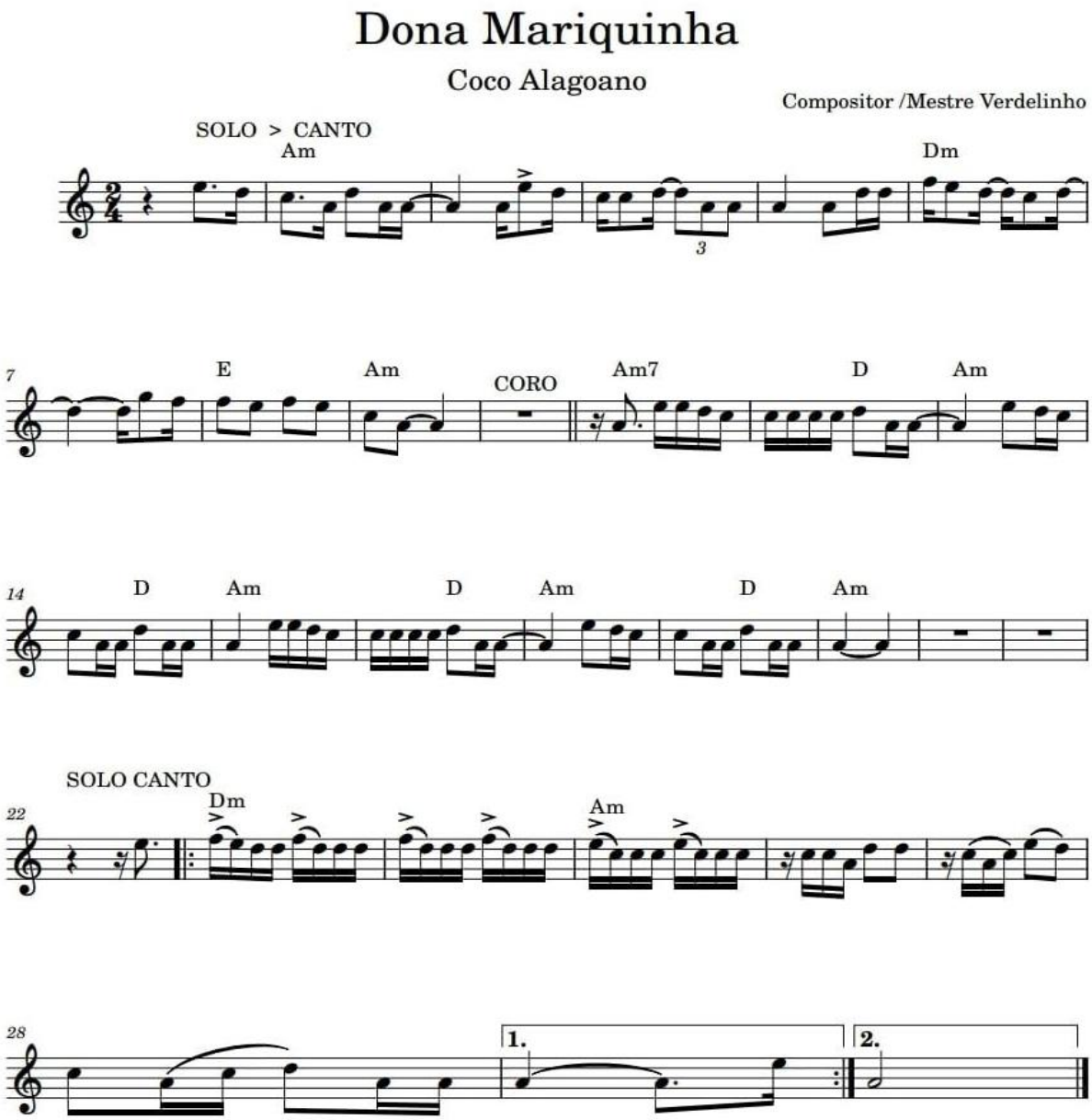
Figura 12 – QR Code – Rítmica do Trupé
Miudinho por Nildo Verdelinho



Fonte: Registro da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

Na partitura abaixo, deixamos a melodia das estrofes dos trechos de cordel para apoiar o estudo sobre esse Coco, assim como a harmonia.

Figura 13 – Partitura Musical – Dona Mariquinha (Mestre Verdelinho)



Fonte: Registro da pesquisadora Elaine Maria da Silva, editado a partir do coco Dona Mariquinha do Mestre Vedelinho.

.

Música 2 – Coco Pisa Mulé[25]
Compositora: Íris Verdelinho

Pisa mulé
Bem bonitinho
Pisa esse Coco mulé
Vem no miudinho

Pisa mulé
Chega pra cá
Pisa esse Coco, mulé
Vem no chipapa

Pisa mulé
Venha chegando de mansinho
Pisa mulé
Venha dançar com verdelinhos

Pisa mulé
Venha chegando, vem pra cá
Pisa mulé
Venha dançando o chipapa

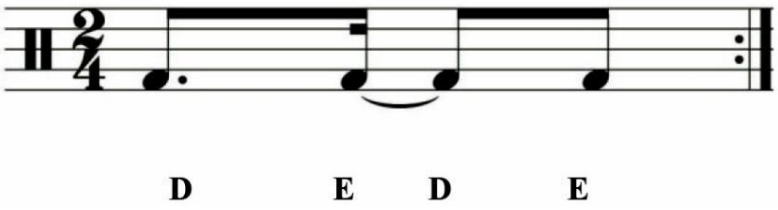
Pisa mulé
Pisa mulé
Pisa mulé

O coco "Pisa Mulé*"* é de composição de Íris Verdelinho. Sua escolha se deu pela manifestação da pisada induzida pela própria melodia e com a possibilidade de dançar o Coco em dupla no ritmo do trupé "quarenta arrebatido". Para isso há uma variação muito grande de trupés, e o mais conhecido é o trupé de marcação do nosso pagode, o "quarenta arrebatido". Esse nome se deve a uma comida típica do Nordeste bem comum chamada quarenta, que é feita de cuscuz de milho e se assemelha aos ninhos subterrâneos das casas de formiga que deixam as copas para fora, que se assemelham ao cuscuz. É desse barro mexido pelas formigas que sai a melhor matéria-prima para apilarar a casa, por isso esse nome.

A marcação dos pés do trupe quarenta arrebatido pode ser vista na figura a seguir.

[25] VERDELINHO, Íris. Pisa mulé, 2023. 1 vídeo (1min40s). Composição de Íris Verdelinho. Publicado por Elaine Silva. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oZdL20HTVYg. Acesso em: 1.º jul. 2023.

Figura 14 – Partitura Rítmica da primeira variação do Trupé Quarenta Arrebatido



Fonte: Registro da pesquisadora Elaine Maria da Silva, editado a partir da levada musical do trupé.

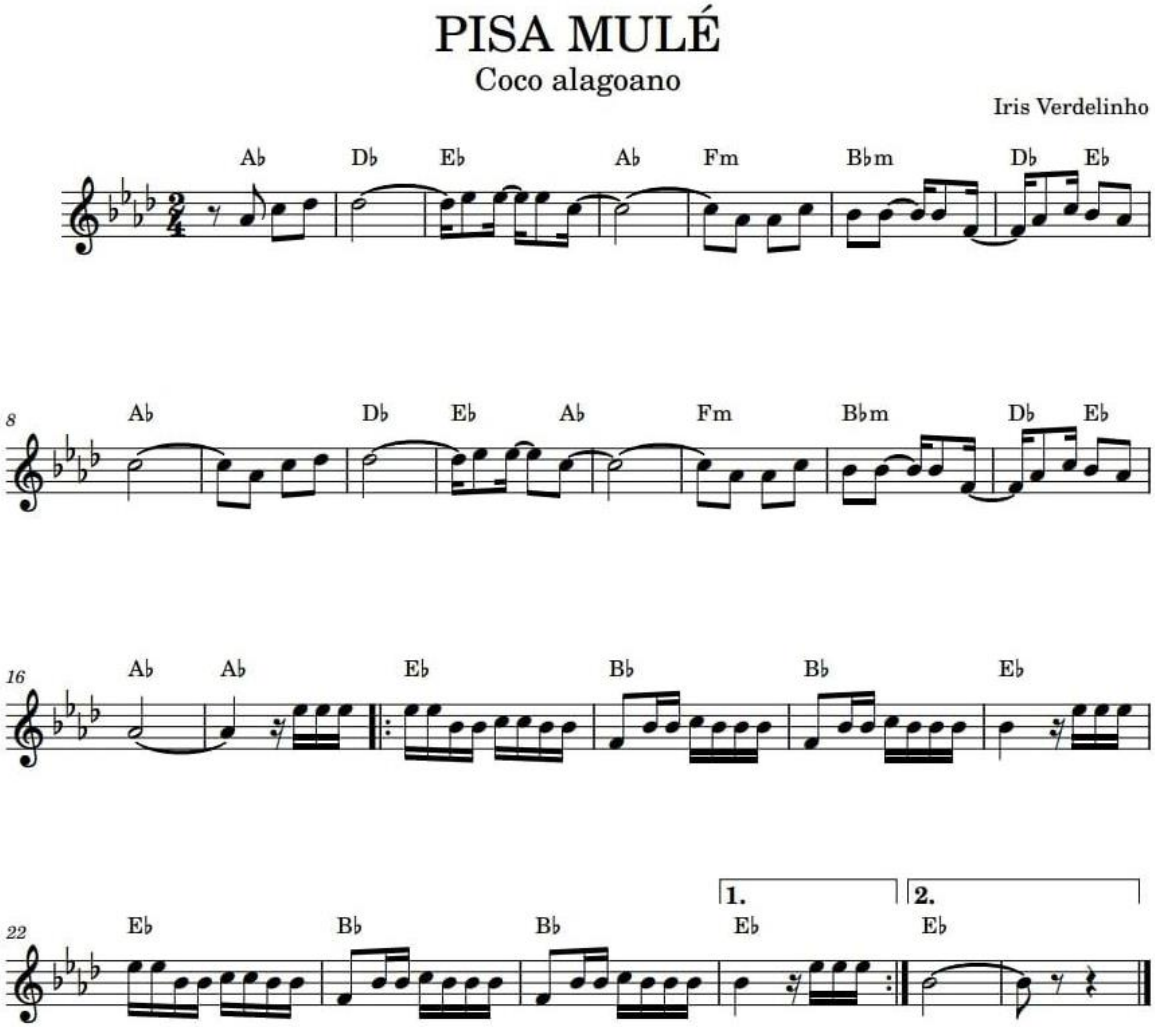
Para melhor compreensão e apreciação musical do trupé quarenta arrebatido, o vídeo foi disponibilizado no *QR Code* abaixo.

Figura 15 – QR Code – Trupé Quarenta arrebatido por Nildo Verdelinho

Fonte: Registro da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

A partitura para uma análise musical de sua estrutura melódica e harmônica está apresentada na Figura 16.

Figura 16 – Partitura Musical – Pisa Mulé (Íris Verdelinho)



Fonte: Registro da pesquisadora Elaine Maria da Silva, editado pelo áudio com gravação caseira da Iris Verdelinho.

Música 3 – Coco Ô Moreninha ô morená[26]
Composição: Nildo Verdelinho

Ô moreninha, ô morena (bis)
Comigo eu guardei o lenço
Ô moreninha, ô morena
Que caiu da sua mão
Ô moreninha, ô morena
Tinha o meu nome bordado
Ô moreninha, ô morena
Dentro de um coração
Ô moreninha, ô morena

Pisa bonito, roda saia no salão
Que o terreiro foi barrido
Com bassora de Butão
Pisa bonito, quero ver como me que é o terreiro tá guado bate na sola do pé
Ô moreninha, ô morenaaa

Por você enfrento o sol
Ô moreninha, ô morena
Enfrento a chuva e o vento
Ô moreninha, ô morena
Só vai me faltar coragem
Ô moreninha, ô morena
Se falar em casamento
Ô moreninha, ô morena (bis)

Pisa bonito, roda saia no salão
Que o terreiro foi barrido
Com bassora de Butão
Pisa bonito, quero ver como que é o terreiro tá guado bate na sola do pé
Ô moreninha, ô morena (bis)

Mandei fazer uma ponte
Ô moreninha, ô morena
De madeira bem novinha
Ô moreninha, ô morena
Só pra encurtar o caminho
Ô moreninha, ô morena
Da tua casa pra minha
Ô moreninha, ô morena

Refrão: ***Pisa bonito***

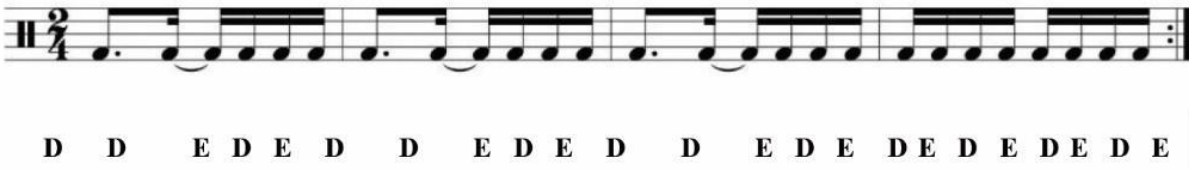
Nesse Coco, optou-se por vivenciar apenas o rojão, por ter uma melodia de fácil apreciação e que convida as crianças que vestem saias a rodá-lo:

Pisa bonito, roda saia no salão
Que o terreiro foi barrido
Com bassora de Butão
Pisa bonito, quero ver como me que é o terreiro tá guado bate na sola do pé
Ô moreninha, ô morenaaa

[26] VERDELINHO, Íris; VERDELINHO, Nildo. Ô Moreninha Ô Morená, 2023. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Comunidade Azul. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=koKljBBSLp8. Acesso em: 1.º jul. 2023.

Uma segunda variação da marcação dos pés do Trupé Arrebatido pode ser vista na Figura 17.

Figura 17 – Partitura Rítmica da segunda variação do Trupé Arrebatido



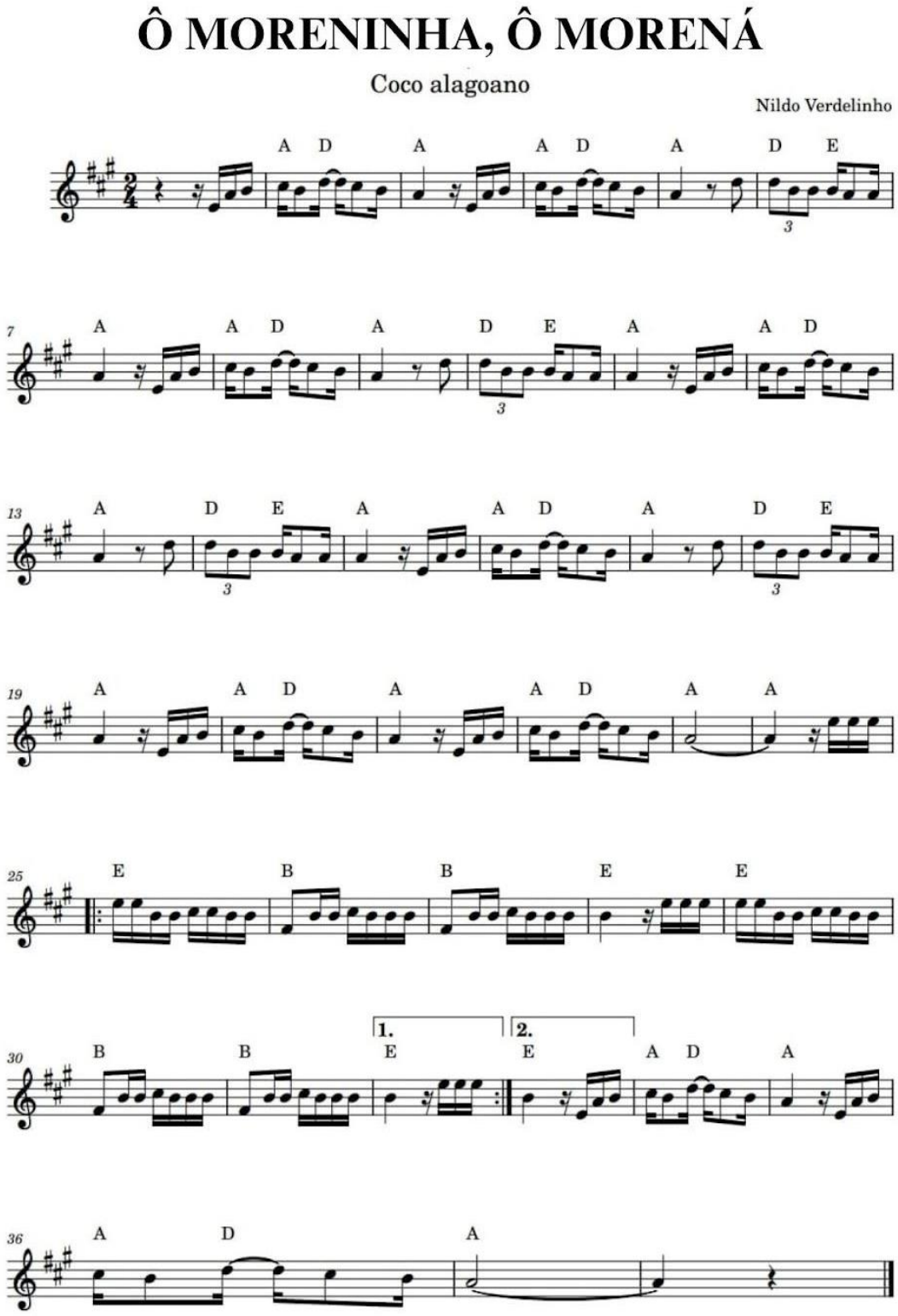
Fonte: Registro da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

Figura 18 – QR Code – Trupé Arrebatido, por Nildo Verdelinho

Fonte: Registro da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

Segue o modelo de partitura para a análise musical e apoio do estudo.

Figura 19 – Partitura Musical – Ô moreninha, ô morena (Nildo Verdelinho)



Fonte: Registro da pesquisadora Elaine Maria da Silva, editado a partir do áudio com gravação caseira de Nildo Verdelinho.

Essa organização do repertório foi essencial para sustentar a prática no campo, que consiste principalmente na brincadeira que envolve as vivências musicais no contexto da educação infantil, no fundamento da cultura como linguagem de afirmação das diferentes maneiras de ser e de estar no mundo.

6.2.2 Os objetos da área de expressão musical coco alagoano

Foi traçado um percurso que respeita o protagonismo e a escolha autônoma da criança que envolve um mundo de saberes e linguagens. Um mundo que se constitui partindo do pleno desejo de brincar que convida a criança a investigar os gestos, a corporalidade, a teatralidade, a musicalidade, o movimento, a materialidade e outros aspectos no seu entorno, para enriquecer e desenvolver suas ações brincantes. O autor Gandhy Piorski (2016, p. 105) em seu livro *Brinquedos do chão: a natureza, o imaginário e o brincar* pontua que "É dado ao brincar e à sua corporeidade aprender o gesto do mundo laborioso do adulto, utilizar suas ferramentas, que tem a capacidade de gerar sonhos. A paisagem, o entorno, os materiais adquirem uma função e imprimem um estado de espírito para a ação".

O brincar com autonomia permite que as crianças tenham liberdade em todo o seu processo de criação e, com isso, possam desenvolver relações brincantes entre elas ou em seu grupo quando compartilham materiais, materialidades e musicalidades na construção de significados que abranjam a cultura de pares, pois as crianças criam conhecimentos quando partilham os materiais entre elas.

As crianças se apropriam criativamente do mundo do adulto para conceber suas próprias culturas de pares. Essa reinterpretação dos conteúdos culturais constitui-se no processo de desenvolvimento da criança, concebido como a construção de uma visão cultural coletiva, em que as crianças participam espontaneamente como membros ativos das culturas da infância e do adulto; essa é uma visão da sociologia da infância por Willian Corsaro. Subsequente, a tese principal de *reprodução interpretativa* seria a capacidade de reinterpretar e transformar as heranças culturais transmitidas por aqueles que vieram antes, ou seja, nossas gerações antecedentes (Corsaro, 2011).

Corsaro (2011) diz que as crianças produzem uma série de culturas locais que se integram e contribuem para a cultura mais ampla de outras crianças e adultos a cujo contextos estão integradas. Pensando na importância central das culturas de pares na reprodução interpretativa, o foco está no lugar e na participação das crianças na produção e reprodução

cultural, em vez de estar na internalização privada de habilidade e conhecimentos adultos pelas crianças.

Para compreender o processo de apropriação criativa como reprodução interpretativa, o autor propõe três tipos de ações coletivas: “[...] apropriação criativa de informações e conhecimentos do mundo do adulto pelas crianças; produção e participação de crianças em uma série de culturas de pares; e a contribuição infantil para a reprodução e a extensão da cultura adulta (Corsaro, 2011, p. 54)

Essas atividades não seguem uma certa progressão; a apropriação permite a produção cultural, que contribui para a reprodução e a mudança; as atividades, no entanto, não são historicamente particionadas. Ou seja, as crianças não agem em um período específico em que se apropriam de todas as informações necessárias para produzir uma cultura de pares, e só então contribuem para a reprodução e mudança na cultura adulta.

As crianças se esforçam para interpretar ou compreender sua cultura e para participar dela. Buscando sempre compreender o mundo dos adultos, as crianças vêm a produzir seus próprios mundos e culturas de pares: “Crianças pequenas não experimentam individualmente as informações do mundo adulto; em vez disso, elas participam das rotinas culturais nas quais a informação é primeiro mediada por adultos” (Corsaro, 2011, p. 130).

Desta forma, as crianças internalizam iniciando pelo mundo externo dos adultos, mas na interação com outras crianças elas se tornam parte da cultura adulta. E vão ao longo de suas experiências adquirindo conhecimento e competências necessárias para participarem dos movimentos do mundo.

Assim, para viver esses mundos, pôde-se observar a necessidade de criar um espaço lúdico e criativo com objetos que representassem a cultura do Nordeste para a construção do conhecimento sobre nossas origens e a valorização do nosso patrimônio que constitui a riqueza e a herança da cultura de Alagoas.

Esses objetos foram pesquisados no Mercado do Artesanato de Maceió, espaço que possui uma diversidade de produtos artesanais, confecções típicas e olarias que representam a identidade cultural buscada. A seguir, são apresentadas as imagens desse espaço.

Figura 20 – Mercado do Artesanato de Maceió – espaço interno

Fonte: Acervo da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

Figura 21 – Mercado do Artesanato de Maceió – objetos de barro e palha

Fonte: Acervo da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

Nesse lugar foi possível adquirir os objetos para constituir a área que nomeada de expressão musical Coco Alagoano. O respectivo nome foi adotado para que em propostas futuras sejam trabalhadas outras manifestações, como pastoril, guerreiro, fandango e outros.

A princípio, foram escolhidos elementos naturais para o espaço que dialogassem com a imagética do Coco Alagoano. A palavra imagética utilizada aqui se refere às condições simples e naturais com as quais o povo nordestino representa as suas identidades no uso de objetos confeccionados de barro (caneca, filtro, prato), palha (peneira, abano, cesto), roupas (feitas em

tecido de chita), comida (o fruto coco seco e coco verde) e outros. Partindo desses apontamentos, são descritos a seguir os objetos que fizeram parte da área de expressão musical Coco Alagoano, em categorias.

6.2.2.1 Fantasias[27]

Na concepção das fantasias, optou-se por um tecido popular conhecido como chita – que se caracteriza como materialidade que representa a cultura como tecido, pelo apreço às estampas florais que nele predominam e suas cores destoantes, para compor a pesquisa. A chita foi escolhida para modelar as saias, coletes e forros, seguindo a tradição de Coco de roda tradicional, em que as vestimentas são compostas dessa mesma materialidade.

A visualidade da chita também remete à constituição cultural nordestina, e o objetivo foi constituir uma área que tivesse elementos significativos das nossas raízes. Essas fantasias foram produzidas por uma moradora e costureira do bairro da Chã da Jaqueira.

No primeiro momento, a costureira fez um modelo de saia godê, sendo necessário refazer as saias para o modelo mais rodado. Com essa mudança, foi preciso adquirir mais tecido; e com o término da costura algumas crianças do bairro foram convidadas para provar a roupa antes de levá-la para o campo.

Figura 22 – Saias de chita

Fonte: Acervo da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

[27] A palavra “fantasia” foi nomeada por uma criança da turma do Maternal II.

Figura 23 – Coletes de chita

Fonte: Acervo da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

Figura 24 – Chapéu de palha

Fonte: Acervo da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

Os objetos confeccionados em palha foram adquiridos na loja do comerciante maceioense Luciano[28], que trabalha no artesanato desde 1996 e continuou o legado da sua mãe, Maria Lourdes, que era artesã e comerciante.

Figura 25 – Luciano, comerciante do Mercado do Artesanato de Maceió

Fonte: Acervo da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

Figura 26 – Luciano e a Professora Lenira Haddad – Mercado do Artesanato de Maceió

Fonte: Acervo da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

[28] Imagem autorizada por Luciano.

6.2.2.2 materiais de palha

As cestarias, chapéus, arupembas[29] e outros objetos são facilmente encontrados no Mercado de Artesanato de Maceió. Esses artigos são provenientes das comunidades ribeirinhas do interior do estado e também de comunidades indígenas de regiões adjacentes. Os artefatos trançados de fibras vegetais, geralmente chamados de cestarias, fazem parte da cultura material das diversas comunidades indígenas de Alagoas.

Figura 27 – Esteira de Caboclo

Fonte: Acervo da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

Figura 28 – Arupemba pequena

Fonte: Acervo da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

[29] Arupemba ou urupema é um tipo de peneira feita de palha trançada ou fibra, muito utilizada na Região Nordeste do Brasil.

Figura 29 – Arupemba grande

Fonte: Acervo da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

Figura 30 – Cesto trançado com coco e o quengo do coco

Fonte: Acervo da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

6.2.2.3 Alimento

O coco, fruto da palmeira do coqueiro, pode ser colhido verde, maduro ou seco (Silva; Mulder, 2023) [30]. Apesar de o coco não ser uma espécie Brasileira, ela está bem adaptada às condições edafoclimáticas [31] do nosso país.

[30]

[31] Edafoclimáticas são as características do meio ambiente, como: clima, relevo, litologia, temperatura, umidade do ar, radiação, tipo de solo, vento, composição atmosférica e precipitação pluvial. OLIVAPEDIA. **Edafoclimática**, 4 fev. 2020. Disponível em: https://olivapedia.com/glossary/edafoclimaticas/. Acesso em: 1.º jul. 2023.

Figura 31 – Coco verde

Fonte: Acervo da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

Figura 32 – Coco seco

Fonte: Acervo da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

6.2.3 A confecção da bizunga do coco alagoano para crianças

A bizunga, ou peneira, é um instrumento e objeto musical utilizado no Coco ou pagode alagoano e usado pelo Mestre Verdelinho; é considerado representante da percussão afro-Brasileira, e sua estrutura se assemelha ao caxixi [32], mas a diferença está na sua forma de tocar, pois se utilizam as duas mãos para extrair som do instrumento quando o brincante o percute e

[32] Chocalho de cesto originário da região africana do Congo-Angola, na qual era utilizado em funções rituais e cerimoniais, e que adquiriu outros usos e funções no Brasil, ligados a práticas musicais populares como a capoeira (GALLO, 2013).

o chocalha. Ou seja, é um instrumento cujo som é obtido pela vibração de todo o corpo do objeto, que soa por si mediante percussão, que pode ser tocado, percutido, agitado e raspado. Em música, sua estrutura organológica é categorizada como um idiofone.

Figura 33 – Bizunga

Fonte: Acervo da pesquisadora Elaine Maria da Silva

Para Jeandot (1993), o estudo da organologia dos instrumentos musicais parte da classificação e sistematização dos instrumentos por categorias criadas em 1914 pelo etnomusicólogo austríaco Erich von Hornbostel e o musicólogo alemão Curt Sachs. Os dois desenvolveram um novo sistema de classificação de instrumentos musicais que ficou para a história da música como o sistema Hornbostel-Sachs (ou Sachs-Hornbostel [33]) e pode ser utilizado em qualquer cultura. A organologia é um estudo que trata da descrição e da classificação de qualquer instrumento ou objeto musical, com base no material que é usado, sua forma, sua qualidade sonora, o timbre, o modo de execução, entre outros. A organologia também procura classificar os instrumentos de acordo com suas semelhanças de forma física, articulação do som e timbre em "famílias" instrumentais. A classificação dos instrumentos é conhecida pelos termos:

> *Idiofones:* a natureza do vibrador é a própria massa do instrumento, ou seja, são instrumentos cujo som é obtido pela vibração de todo o corpo instrumental. O corpo soa por si, mediante percussão. Desta família faz parte uma grande variedade de instrumentos que podem ser tocados de várias formas: percutidos, agitados e raspados. São idiofones as pedras, os gongos, as castanholas, os reco-recos, os xilofones, triângulos etc. A forma mais primitiva de produzir um som idiofônico é bater no corpo

[33] INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO. **Instrumentos Musicais**. Departamento do Património Móvel do IMC, IP, 2011. (Normas de Inventário. Arte). Disponível em: https://www.ibermuseos.org/wp-content/uploads/2020/05/ni-arte-instrumentos-musicais.pdf Acesso em: 1.º jul. 2023.

> com as próprias mãos, bater os pés contra o chão ou golpear a água com um pedaço de pau. [...] São exemplos de idiofones: congo, metalofone, pratos, caxixi, agogô, castanhola e outros.
>
> *Membranófonos:* o vibrador é uma pele ou membrana esticada sobre um ressonador. Seu tamanho, sua forma e o material de que é constituído variam bastante. Os mais antigos teriam sido construídos com uma pele esticada cobrindo um tubo, uma cabaça ou troncos de árvores. O mais antigo membranofone de que se tem notícia data de aproximadamente 4000 a.C. e foi confeccionado em cerâmica. São exemplos de instrumentos membranófonos: pandeiros, alfaia, tímpanos e outros.
>
> *Aerófonos*: o som é produzido principalmente pela vibração do ar ou pela sua passagem através de arestas ou palhetas. O instrumento, por si só, não vibra, nem há membranas ou cordas vibrantes. E são categorizados como aerofones livres que são instrumentos em que o ar que vibra não é contido pelo próprio instrumento, como, por exemplo, alguns tipos de apito, o rombo ou uma vara agitada no ar. Outra categoria são os instrumentos de sopro – onde a coluna de ar em vibração é contida pelo próprio instrumento, em seu corpo ou em tubos. Este grupo inclui a maior parte dos instrumentos normalmente chamados instrumentos de sopro, como os diversos tipos de flautas, uma trompa ou um clarinete, entre outros.
>
> *Cordófonos:* o som é produzido principalmente pela vibração de uma ou mais cordas tensionadas. Este grupo inclui todos os instrumentos normalmente chamados de instrumentos de cordas, bem como alguns instrumentos de teclados, como os pianos e cravos. Um dos primeiros materiais usados para a fabricação de cordas foram as tripas de certos animais, retorcidas em espessuras diversas. No século XVI, começaram a ser empregadas cordas de ferro, de aço, de fio de seda e de linho. Hoje em dia, as cordas de náilon são muito utilizadas. São cordofones a harpa, o violão, o violino, o koto, o cavaquinho, entre outros.
>
> *Eletr*ó*fonos:* são instrumentos elétricos e/ou eletrônicos, cuja vibração é produzida por uma corrente elétrica, convertida em ondas sonoras com o auxílio de um amplificador. São exemplos de eletrofones: guitarra elétrica, teclado elétricos, baixo elétrico, sintetizadores e outros instrumentos eletrônicos (Jeandot, 1993, p. 30-36) [34].

Consequentemente, a bizunga se inclui na categoria de instrumento idiofônico, pois a natureza sonora é a própria matéria. Sendo assim, o seu corpo soa por si só, pois internamente são utilizadas sementes de piriquiti [35], que fazem atrito quando se toca no bojo da cabaça [36]e no seu corpo de cipó de junco trançado. Esses materiais orgânicos são retirados do bioma da Mata Atlântica e organizados para fins musicais. As imagens abaixo expõem os materiais que foram utilizados para constituir a bizunga:

---

[34] Aula de Lourdinha Lima Medeiros, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte – IFRN Campus Natal Cidade Alta, com base em Jeandot (1993) disponível em: https://docentes.ifrn.edu.br/lourdeslima/disciplinas/Classificacao%20dos%20instrumetosHornbostel%202%20.pdf Acesso em: 1.º jul. 2023.

[35] "Adenanthera pavonina L. é uma árvore semidecídua da família Fabaceae, subfamília Mimosoideae, de qualidades ornamentais, madeireiras, ecológicas e medicinais. Originária da África e Ásia. Possui vários nomes populares, entre eles; olho-de-dragão, falso pau-brasil, carolina-tento e segawê" (Araújo *et al*., 2021, p. 119). Disponível em: https://downloads.editoracientifica.org/articles/201202451.pdf Acesso em: 1.º jul. 2023.

[36] "A cabaça é um fruto natural, de origem vegetal, com bulbos de formas redondas, ovais ou compridas, grandes ou pequenas, em formato de garrafa ou moringa, de bola, de ovo, de serpente, entre tantos outros" (Bastos, 2010, p. 32). Disponível em: https://repositorio.unesp.br/items/79e99e9a-7c47-4d41-b70c-e735293b27bb Acesso em: 31 jul. 2023.

Figura 34 – Semente de piriquiti

Figura 35 – Cabaça

Figura 36 – Miolo de junco

Figura 37 – Palha de junco ou cipó da Amazônia

Fonte: Acervo da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

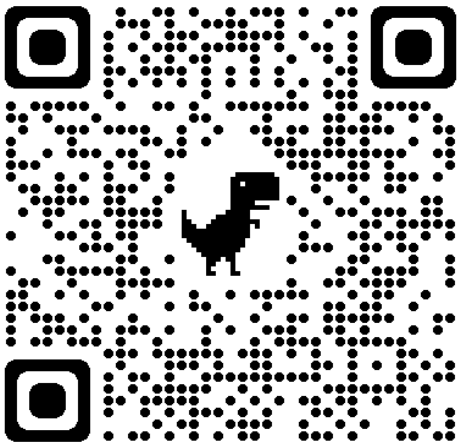
A escolha em produzir esse objeto foi porque fazia parte dos instrumentos de uso do Coco ou pagode alagoano cantado pelo Mestre Verdelinho. Segundo Nildo Verdelinho, a bizunga, ou peneira, era um instrumento muito presente na sua infância, e era criada pelo seu Avô Manuel, que produzia bolsas de cipó de titara e com essa expertise também fabricava a bizunga para o seu filho Verdelinho tocar. O nome bizunga ou peneira é derivado da ave gavião-peneira, que é apresentada como referência na forma de tocar o instrumento que também se assemelha a batidas das asas dessa ave.

Figura 38 – Tocando a Bizunga – Nildo Verdelinho

Fonte: Acervo da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

No contexto histórico, há indício de que esse seja um dos primeiros instrumentos utilizados no Coco Alagoano, ao considerar a sua matéria prima e fabricação, mas não há referencial até aqui que comprove essa afirmação. Para entender o manuseio do instrumento e ouvir a sonoridade, compartilha-se um vídeo que pode ser acessado pelo *QR Code* da Figura 39.

Figura 39 – QR Code – O som da bizunga



Fonte: Acervo da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

Esse instrumento foi fabricado depois de um processo de pesquisa conjunto que envolveu Nildo Verdelinho e a pesquisadora. Nildo tem a posse de uma bizunga, mas ele gostaria de aprimorar a sonoridade do instrumento e sua organologia. Com isso, foram indagados alguns artesãos de Maceió que poderiam fabricá-lo, mas a dificuldade recaía na matéria-prima e na quantidade de instrumentos a serem fabricados, inicialmente foram previstas 40 unidades. Percebendo as necessidades, a pesquisadora procurou os mestres que fabricam instrumentos musicais em São Paulo e foi possível constituir a proposta de fabricação com o mestre Tijolo[37], que é mestre de capoeira, músico, artesão e educador de artes relacionadas à capoeira e à cultura popular, como, maculelê, samba de roda, puxada de rede, coco de roda e pinturas artesanais na cidade de Taboão da Serra, SP. Esse mestre aceitou a proposta e também se comoveu com a proposta de resgate do instrumento em um contexto escolar de educação infantil. Também foi acordado que o instrumento não seria comercializado, pois o seu processo foi constituído dentro de uma pesquisa mútua entre o Mestre Nildo e o Mestre Tijolo.

Durante os meses abril e maio de 2023, passou-se a um processo de reestruturação da bizunga para crianças, em que foram pesquisados o tamanho e o peso do instrumento para as crianças com idade de 3 anos. Para esta pesquisa foi produzida a quantidade de 20 unidades de bizungas para crianças e 12 para adultos, pelo Mestre Tijolo. A aquisição dos instrumentos foi custeada pela própria pesquisadora.

[37] INSTAGRAM. **Tijoloangola**. Disponível em: https://www.instagram.com/tijoloangola/?hl=pt-br.

Figura 40 – Bizungas

Fonte: Acervo da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

6.3 O repertório cultural da Instituição

É no espaço educacional que a criança constrói suas relações, interações, brincadeiras e outras experiências. Ela vive uma parte da sua vida compartilhando saberes, aprendizagens e culturas com adultos e outras crianças, e nesse espaço é possível construir práticas educativas que favoreçam a cultura e suas manifestações artísticas, cerâmica, artesanato, música, teatro, cordel, histórias, danças, brincos[38], parlendas e outros.

A unidade disponibiliza um espaço brincante para as crianças, e pôde-se perceber que suas manifestações e linguagens são expressadas e vividas por meio do brincar. |Essas manifestações brincantes puderam ser vistas na hora que as crianças brincam na área externa com autonomia. Observamos que os adultos ficam atentos às diversas brincadeiras, e só fazem intervenção quando são convidados. Foi possível notar que o corpo de cada criança está produzindo ações constantes como: correr, cantar, brincar de roda, pular na água, entre outras.

Para compreender a visão da unidade sobre a cultura e a criança, foi necessário conhecer o Plano Político-Pedagógico (PPP), que tem como título “CMEI XXX: da ideia inicial à consolidação de um espaço sociopolítico e pedagógico para atender crianças de 2 a 5 anos de idade” (Maceió, 2021).

[38] Segundo Brito (2003), são músicas cantadas por um adulto (pai, mãe e/ou responsável) para a criança, envolvendo o movimento corporal.

O PPP foi citado pela coordenadora pedagógica na entrevista para contextualizar a presença das vivências culturais no âmbito da educação infantil principiando de uma dimensão que formaliza o diálogo para esse campo de conhecimento que é citado como “Dimensões macro estruturantes do planejamento e da jornada das crianças”.

Posteriormente, em análise ao documento apontado identificou-se que as dimensões outrora citadas pela profissional da instituição aparecem como orientadoras das ações, planejamentos e replanejamentos na instituição. E direciona para as atividades do brincar e suas interações, pois a instituição considera o brincar como a linguagem principal da criança, que visa resgatar e valorizar as brincadeiras tradicionais da infância, as quais são referidas no PPP como:

> Brincadeiras de livre escolha das crianças com materiais estruturados e não estruturados nos espaços internos e externos do CMEI;
>
> Resgate, valorização, apropriação do modo como se brincam as brincadeiras tradicionais da infância por meio de experiências brincantes livres e orientadas pelos adultos;
>
> Brincadeiras livres com elementos da natureza; água, fogo, ar, terra, lama, pedras, gravetos, folhas secas, flores secas, sementes diversas, dentre outros (Maceió, 2021, p. 17).

A proposta do Projeto Político Pedagógico da instituição pesquisada também contempla temas, como: “criança, infância e suas experiências e vivências com e na natureza”, que traz a relação de (re)conexão entre a criança, suas infâncias na e com a natureza, um dos eixos centrais da proposta pedagógica; “imersão das crianças no universo da cultura literária e suas singularidades”, que ocorre quando existe uma imersão da criança na cultura mediada por sujeitos falantes, escritores, narradores que é o que a torna sujeitos de desejo, de fantasia, de imaginação, de criatividade, curiosidade e vontade de descobrir o mundo, de se personificar a cada segundo em busca de sentidos para sua existência neste mundo; e “culturas, adultos, crianças e suas expressões rítmicas, sonoras, melódicas e estéticas”, dimensão que se relaciona ao objeto desta pesquisa, que visa dialogar com as seguintes manifestações de tradição cultural e conhecimentos:

> Guerreiro, Pastoril, Quadrilha, Forró, Reisado, Xote, Ciranda, Xodó;
> Estética que constitui essas expressões, como roupas, chapéus, adereços, maquiagem e outros elementos que enriquecem a cultura popular;
> Expressão plástica livre e orientada com diferentes suportes e materiais;
> Contação oral de histórias e dramatizações por crianças e adultos;
> Crianças, corpo, embalo, movimento, ritmo e melodia (Maceió, 2021, p. 20).

Destaca-se que a unidade de educação infantil pesquisada tem um compromisso com as memórias culturais, conforme explicitado abaixo:

> [...] resgate e valorização das expressões da cultura popular nacional, regional e local por meio da expressão do resgate dos enredos, do colorido dos chapéus, das vestes e adereços, dos passos sincronizados do pastoril, guerreiro, reisado, maracatu, ciranda, coco de roda, maculelê, quadrilha, xote, baião, forró, dentre outros. Objetivamos com essa dimensão da proposta pedagógica do Centro Municipal de Educação Infantil resgatar, vivenciar e experimentar por meio da expressão das crianças e adultos no espaço, eternizar em seus corpos a nossa cultura, nossos ritmos, sons, melodias e assim ampliar o repertório sociocultural das crianças (Maceió, 2021, p. 21).

Na perspectiva da cultura, vivenciar as manifestações pode proporcionar experiências ancestrais para a vida da criança dentro das suas condições – condições essas que podem mover o sistema educacional para olhar a criança como ser integral, que precisa de cultura para compreender suas raízes e ancestralidades na composição da sua história. Para religar essa composição, seguindo esse pensamento, apresenta-se a entrevista com a coordenadora pedagógica Ana. Falando sobre suas raízes culturais, ela expressa:

> [...] minha imersão no mundo da cultura, mediada pelo meu pai, num ambiente propício, né, que também tem isso, tem o desejo do adulto de ampliar as possibilidades de imersão de uma criança nem sempre consciente, mas tem um lugar, tem um ambiente e tem as ofertas do ambiente. Acho que isso faz uma diferença muito grande na pessoa que eu sou hoje e na minha relação com essa dimensão de valorização do que nos constitui sujeitos dessa terra. E um tempo na rede, quando técnica do departamento de educação infantil, eu intencionei transformar isso num projeto de política pública, de modo que a rede compreendesse que esse saber, nós pedagogos então que os outros licenciados daquela universidade ...daquela instância também. Mesmo um profissional do teatro, da música, da arte, educação, ele não consegue dar conta desse saber. É um saber muito específico, que ele é ancestral, ele é passado de geração para geração pelo viver, pelo experienciar, pelo experimentar. Não é um saber que alguém disse e que você aprende, não é um saber que se ensina e você aprende. É um Saber, é um conhecimento que só se apreende e aprende vivendo, emergindo nele. E essa minha preocupação, ela vem se dando de um lugar de quem esteve imerso nesse universo, mas foi impedida de experimentar. Porque do contexto da ditadura, nasci em 1969, então eu nasci, eu era cria da ditadura né, em projeção. E não teve como, aquele movimento opressor, castrador, não intervir na forma de criação dos pais para com suas crianças. A repressão, a contenção, a proibição. E hoje eu olho para trás e me vejo como aquela criança que foi impedida de experimentar. Não foi uma proibição assim tão incisiva, mas ficava nas entrelinhas. Que estar se expressando poderia interferir no outro ideal de criação que as famílias tinham naquele momento. Mas ao longo da minha vida de aluna e da minha vida de profissional, eu fui observando que pouca coisa mudou hoje, para o que se fazia com as crianças naquela época, no que diz respeito às expressões, e o respeito ao corpo por inteiro, a totalidade e a inteireza dos corpos. Porque se a gente respeita o sujeito como sujeito inteiro e que busca compreender esse mundo na sua inteireza, ter primeiro o seu corpo respeitado na sua inteireza, nós teríamos e viveríamos cotidianamente, de lá até agora, esses momentos de experienciar e de vivenciar a nossa própria cultura. E a gente percebe que a nossa cultura identitária, ela é marginalizada pelas instituições que deveriam

> estar mediando esse processo, mas ela nunca fez. Ela nunca fez efetivamente e quando fez, ela fazia porque tinha um propósito: dançar, para prestar conta à sociedade ou subutilizar. Aquele momento da ditadura era tão efervescente lá em Viçosa, porque era uma forma de contestação também, porque onde há movimento cultural, onde há expressões culturais, também há um sujeito que fala: que fala pela dança, que fala pelos repentes, que fala pelas emboladas, que fala pela viola. [...] E eu me perguntei: o que é educação infantil em um espaço vazio? Se eu entendo que a educação infantil é o sujeito, na primeira etapa da vida, está imerso no mundo, explorando esse mundo, experimentando esse mundo nas suas mais infinitas possibilidades, daí como um desejo do projeto daqui, eu ensaiei com as minhas colegas a gente iniciar um processo muito elementar do ponto de vista do que nós poderíamos fazer se tivéssemos os mestres aqui, bem elementar mesmo: aproximar as crianças dessas expressões por meio do que se tem registrado, as vozes dos mestres, os repertórios, as melodias, os ritmos. Então nosso trabalho é um trabalho no sentido de aproximar e ampliar esses repertórios rítmicos para além do que as crianças escutam hoje. Não é dizer que o que elas escutam não é o correto, porque não é papel da instituição fazer isto. Mas é papel da instituição trazer repertórios. Eu falo trazer porque é desconhecido né, porque na verdade não é trazer, os repertórios são nossos, mas permitir que possam se expressar embalados por esses ritmos. É esse o trabalho que a gente vem fazendo aqui, com o guerreiro, com o pastoril, com o maculelê, o coco de roda, é uma das centralidades daqui. A gente tem um grupo de coco de roda ainda nesses moldes à tarde, né, porque o ideal seria se nós tivéssemos um mestre aproximando as crianças desse, desses símbolos constitutivos, dessa dança, dessa expressão típica alagoana para além do coco, que é uma das centralidades, nós temos quadrilha, nós temos também ciranda. Então as crianças dançam o ano todo, escutam música o ano todo, que embalam os seus corpos, no sentido de aproximá-las disso que é delas, mas que as nossas instituições, os nossos gestores têm distanciado o máximo que podem as nossas experiências de sermos sujeitos dessa cultura. Eu acho que é por aí que o CMEI empreende esse projeto de cultura popular (Entrevista com a coordenadora pedagógica).

A visão a que a coordenadora pedagógica se refere quando afirma “valorização do que nos constitui sujeitos dessa terra” está alinhada com os pensamentos da “circularidade” (Martins, 2021; Bispo, 2019) que adentram nos princípios da natureza e da existência. Para os povos africanos, a vida é gerada por uma retroalimentação na perspectiva da contemplação de si e do outro e por meio do outro (Ferreira, 2021). Nesse pensamento, viver a cultura é re(existir) ao ciclo de aprendizagens daqueles que vieram antes, os que são chamados de mestre na nossa origem, griô para os africanos e pajé para os indígenas.

Percebe-se que o projeto, o PPP e a pesquisa transversaliza e evidencia os saberes culturais como processos indissociáveis da vida humana e da educação, perspectivando os saberes como lugar que ocupa o corpo da criança que vive em uma sociedade que luta pelos seus direitos, mas essa “luta é para uma vida inteira” (Vaz, 2020, p. 15).

6.4 A introdução das oficinas musicais

"Eu não quero comer, quero ficar tocando."

João, 3 anos

As oficinas musicais e o encontro cultural Coco Alagoano foram desenvolvidos tendo como base um repertório musical que convidasse as crianças para brincar de forma lúdica, pois o brincar é essencial para a atividade de criação musical, e dessa forma elas aprenderem a dança e os ritmos do Coco Alagoano como elementos particulares da brincadeira.

Foi trazido o conceito de oficina por caracterizar um processo de trocas de aprendizagens que possibilita o diálogo com outras áreas artísticas que conversam com essa pesquisa, como a dança. Nesse sentido, Moita e Andrade (2006, p. 11) dizem que as oficinas pedagógicas são situações de ensino e aprendizagem por natureza abertas e dinâmicas, o que se revela essencial em instituições de ensino público, pois acolhem os indivíduos fundamentando-se nos meios populares cuja cultura precisa ser valorizada, para que se entabulem as necessárias articulações entre os saberes populares e os saberes científicos ensinados.

Portanto, foi na oficina que se encontrou uma gama de estimulação de saberes e contatos com os materiais de forma espontânea na relação com as crianças. E os estudos sobre a oficina também se referenciam como:

> [...] uma estratégia do fazer pedagógico onde o espaço de construção e reconstrução do conhecimento são as principais ênfases. É lugar de pensar, descobrir, reinventar, criar e recriar, favorecido pela forma horizontal na qual a relação humana se dá. Pode-se lançar mão de músicas, textos, observações diretas, vídeos, pesquisas de campo, experiências práticas, enfim vivenciar ideias, sentimentos, experiências, num movimento de reconstrução individual e coletiva (Anastasiou; Alves, 2004, p. 95).

O modelo de oficina adotado na presente pesquisa foi organizado e inspirado nos estudos de Freire e Freire (2008, p. 158) no que tange à construção do planejamento, que em suas perspectivas pode ser visto como uma "[...] forma sistêmica e deve levar em conta as diversas dimensões de acordo com as particularidades da realidade para a qual é concebido". Diante desse pensamento, foi sistematizado um planejamento baseado na teoria de aprendizagem musical (Gordon, 2000a, 2000b) guiado pelos conteúdos provenientes do Coco Alagoano.

O planejamento necessitou de recursos materiais e organizacionais para a criação das intencionalidades teóricas e práticas, e foram levados em consideração o desenvolvimento da criança, o desenvolvimento do processo e o desenvolvimento final.

Freire e Freire (2008, p. 158) postulam que cada segmento desenvolvimental requer objetivos e dinâmicas específicos, coerentes e integrados, e descrevem três dimensões que são conhecidas como a dimensão macro, a dimensão intermediária e a dimensão micro. Afirmam que todo o planejamento pedagógico se fundamenta em pressupostos de aprendizagem e desenvolvimento que têm que ser levados em consideração para que os objetivos sejam alcançados.

> A dimensão macro corresponde aos objetivos de longo alcance, ou seja, está direcionada para o desenvolvimento final da criança ao término de um período específico. [...] A dimensão intermediária ou *mesmo* corresponde aos objetivos de médio alcance, que contemplam os aspectos do desenvolvimento em processos essenciais para que as crianças consigam chegar ao objetivo final proposto. [...] Por fim, há a dimensão micro, que corresponde à experiência de ensino-aprendizagem vivenciada pela criança em desenvolvimento (Freire; Freire, 2008, p. 158).

Principiando dessa exposição sobre as dimensões, foi tomada como eixo, na construção do planejamento-guia, a dimensão de planejamento *micro*, que prevê ser realizado "[...] em um encontro com objetivo imediato e dimensão de avaliação diagnóstica", tornando-se necessário adotar a avaliação de aprendizagem que visa "[...] permitir, acessar, monitorar e prover um feedback não só da aprendizagem ocorrida, mas também da pertinência da abordagem, objetivos e estratégias propostas pelo planejamento" (Freire; Freire, 2008, p. 158).

Diante das reflexões sobre o planejamento e a avaliação, destaca-se o procedimento de organização do planejamento que divide o roteiro da oficina e do encontro em sete campos nos estudos, segundo Freire e Freire (2008, p. 160):

> 1) aquecimento e concentração: conhecer as crianças e o outro;
> 2) movimento: conhecer as partes dos corpos, tipos de animais, tipos frutas ou sons;
> 3) elaboração: conhecer as parlendas, letras, números, formas e outros conhecimentos;
> 4) avaliação individual: interagir individualmente;
> 5) brincadeira: inserir brincadeiras de roda, cantadas, faladas e outras;
> 6) avaliação coletiva: conduzir ao resumo do encontro com afetividade e carinho;
> 7) despedida: despedir com uma breve música de tchau.

Os campos de estudos foram desenvolvidos por Freire e Freire (2008), mas a sua elaboração se origina do livro *Manual de Criatividade* (1998), de Paulo Dourado e Maria

Eugênia Millet, que explicita uma forma de encontro com o trabalho de artes cênicas seguindo "quatro etapas sequenciadas: 1) aquecimento; 2) relaxamento-concentração; 3) elaboração; e 4) avaliação" (Dourado; Millet, 1998, p. 30 apud Freire; Freire, 2008, p. 159).

Esses conceitos estudados por Freire e Freire (2008, p. 159) foram conduzidos nesta pesquisa como eixo suleador[39] e adaptados aos objetivos de cada oficina aplicada, no intuito de organizar o processo. Assim, teve-se o cuidado de preservar cada ação autônoma das crianças em cada encontro.

Com o intuito de desenvolver uma experiência musical com fundamento na escuta, na teoria da aprendizagem e nos conhecimentos do Coco Alagoano, como no campo de aprendizagem da infância em contexto de educação infantil nesse modelo de oficina pedagógica instaurado por Freire e Freire (2008) e que foi realizado nos cinco encontros com as crianças.

6.4.1 As oficinas pedagógicas musicais em ação[40]

Os dados foram obtidos em cinco oficinas pedagógicas musicais que foram suleadas pelo planejamento inspirado em Freire e Freire (2008) para se conhecer o Coco Alagoano. Sendo assim, foram considerados os seguintes campos de atuação da prática: 1) *acolhimento*: entrada em sala, montagem da área de expressão musical e vestimentas das indumentárias e saudações a todas as crianças em roda; 2) *aquecimento*: saudações a todas as crianças e uma música para se constituir a roda; 3) *prática corporal*: movimentar o corpo e dançar os trupés do coco; 4) *prática melódica*: cantar os cocos; 5) *prática rítmica*: tocar os instrumentos de percussão; 6) *brincadeiras*: jogos livres, roda e outros; 7) *despedida*: execução final de um coco. Os campos de atuação foram desenvolvidos e elaborados em cada oficina pedagógica musical seguindo o repertório do Coco Alagoano mencionado no item 6.2.1 deste trabalho

Os dados gerados nas oficinas foram capturados nos cinco encontros, por meio de videogravação pela cenografista Roberta Brito[41], que é atriz, fotógrafa, e acompanhou todo o

[39] Suleador é o processo de trazer o foco das necessidades locais com potencialidade de emancipação social, reconhecer e honrar os conhecimentos dos povos originários, que tanto nos ensinaram, e assim realizar a justiça restaurativa de forma condizente com as demandas da nossa população e coerente com os princípios e valores restaurativos. Baseiam-se em Paulo Freire, Boaventura de Souza Santos, Marcio Campos e tantos outros teóricos o referencial suleador da prática (Orth; Bourguignon; GRAF, 2020, p. 20).

[40] Os responsáveis autorizaram o uso da imagem da criança, do som da sua voz e do seu nome durante a pesquisa pelo TCLE (Apêndice E). Depois de concluída a pesquisa, os dados finais foram apresentados novamente aos responsáveis, no mês de outubro de 2023, e mais uma vez foi solicitada sua autorização, a fim de informar o resultado dos dados analisados para a comunidade acadêmica e a outros interessados (Apêndice G).

[41] Graduanda em Teatro Licenciatura pela Universidade Federal de Alagoas (Ufal), Pesquisadora do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic-Ufal). Pesquisadora no grupo de pesquisa Brincantuar: artífices cênicos CNPq-Ufal, nas linhas de pesquisas: Teatro, Feminino, Fotografia documental e Fotografia cênica.

processo. A orientadora ajudou a captar as imagens nas sessões 8 e 9, filmando as interações das crianças com os objetos e o espaço. No total, somam-se 92,12 Gbytes de dados, equivalente a 28 horas de gravação, que foram assistidas, tratadas, editadas e catalogadas, para serem devidamente analisadas.

A seguir, é apresentada uma descrição da realização de cada oficina pedagógica musical partindo dos campos de atuação da prática propostos por Freire e Freire (2008).

<table>
<tr><th colspan="2">Oficina Pedagógica Musical 1</th></tr>
<tr><td>Data: 10/7/2023</td><td>Duração: 60 minutos</td></tr>
<tr><td colspan="2">Presentes: 16 crianças, Lara Sofia, Levi, Louise, Luiza, Raissa, Sophia Gabrielly, Allyce, do Maternal I; e Eloisa, Emile, Enzo, Gabriel Henrique, Gabriel Santos, João e Lara, do Maternal II; e cinco adultos</td></tr>
<tr><td colspan="2">Tema: O que é coco?</td></tr>
<tr><td colspan="2">Objetivo: Conversar sobre o coco com as crianças e introduzir as primeiras rítmicas musicais com os objetos em brincadeira.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Descrição

Acolhimento. Quando as crianças chegaram, todas e todos foram convidados para se sentarem em roda; a pesquisadora se apresentou dizendo seu nome e perguntou para as crianças se elas já sabiam o que seria feito ali. Uma criança respondeu: “vamos cantar”. Foi pela conversa sobre o coco (fruto) que se iniciou o diálogo.

Pesquisadora: O que é coco?
Crianças: O coco é cavalo-marinho; o coco é para tomar; o coco fica em cima da ilha; o coco fica caído; o coco cai da árvore.
Pesquisadora: O coco tem que formato? Ele é quadrado?
Crianças: O coco é um círculo; o coco é verde; que já viu um coco verde na árvore e o coco é de comer.
Pesquisadora: O que tem dentro do coco?
Crianças: Água de coco.
Pesquisadora: A água do coco é para lavar as mãos ou para beber?
Crianças respondem: É para beber!

Aquecimento. Depois dessa escuta atenta sobre o coco, a pesquisadora pergunta para as crianças qual é o instrumento que ela tem em suas mãos, e as crianças respondem: “um violão!!!”, e logo continuamos o encontro com uma música para saudar as crianças com um</td></tr>
</table>

"bom-dia!", com o objetivo de conhecer o nome de cada uma por meio de uma melodia tocada ao som do violão e cantada pela pesquisadora de forma acolhedora.

Ao finalizar a música, voltamos para o coco, agora concebendo um terceiro momento desse encontro que consistia em conhecer o coco e ver o fruto sendo quebrado. Destaca-se nessa sessão que a professora da sala referência teve a iniciativa de ir até o pé do coqueiro que fica em frente à unidade e retirar um cacho de coco para mostrar o coco verde para as crianças. Essa atitude nos pegou de surpresa e gerou processos enriquecedores, como observar a estrutura interna e externa do coco verde e o coco seco, e também perceber suas texturas, peso, formas, ver a polpa e a água do coco. A professora da sala de referência quebrou o coco com a faca, tirou a água e o ralou no marisco, na frente das crianças, que observaram e vivenciaram todo o processo.

No quarto momento, a pesquisadora convidou as crianças a voltarem para a roda, para continuar falando sobre o coco e fez as seguintes perguntas para elas:

> Pesquisadora*: O coco é mole ou duro?*
> Crianças: *"Duro!!!"*
> Pesquisadora: *O coco nasce onde?*
> Crianças: *Na árvore!*
> Pesquisadora: *E como se chama a árvore do coco?*
> A professora respondeu antes das crianças: *Co-quei-ro.*
> Crianças repetem: *Coqueiro.*

Depois de realizado todo o manuseio do coco, foi possível falar sobre o fruto, quebrar o coco, ralar o coco, degustá-lo em duas texturas (ralado e em pedaço) , sendo que algumas crianças escolheram comê-lo ainda no quengo.

Prática Rítmica. No quinto momento, as crianças foram convidadas para conhecer o quengo do coco e sua nova textura depois de ter sido tirado todo o seu revestimento. Iniciou-se o momento musical partindo da descoberta sonora do objeto junto com o som do pandeiro. A pesquisadora tocou o pandeiro e fez uma brincadeira com o som e o silêncio intercalados com o ritmo rápido e lento. Nesse momento, eles ficaram curiosos com o pandeiro, e logo quiseram tocar. A pesquisadora iniciou o coco "Dona Mariquinha" e logo as crianças a acompanharam por imitação. Em seguida, foi criada uma regra para a brincadeira: a pesquisadora toca e depois as crianças repetem o ritmo. Elas realizaram a brincadeira com atenção e diversão.

Despedida. No sétimo e último momento, convidamos as crianças para fazerem uma roda e cantamos a música “abre a roda”; giramos, pulamos, nos abraçamos e nos despedimos com um tchau e um até o próximo encontro.

Nessa oficina não foi possível falar sobre as músicas que as crianças ouvem e que instrumentos musicais elas conhecem da tradição cultural alagoana veiculando vídeos, *playlists* de músicas da cultura midiática do cancioneiro infantil e da manifestação cultural Coco Alagoano, conforme planejado, pois percebemos que essa proposta demandaria mais tempo e optamos por falar sobre os saberes do coco

Oficina Pedagógica Musical 2	
Data: 12/7/2023	**Duração:** 60 minutos
Presentes: 12 crianças do Maternal II: Lara Sophia, Gabriel Henrique, Levi, Lara Luiza, Enzo, João, Gabriel Santos, Raissa, Louise, Heloísa, Luiza e Emile	
Tema: A bizunga e a área de expressão musical Coco Alagoano	
Objetivo: Estruturar o ambiente de intervenção da pesquisa e apresentar os elementos musicais da bizunga do Coco Alagoano.	

Descrição

Acolhimento. Nos reunimos em roda com as crianças para saudá-las e apresentar-lhes o mestre Nildo e sua esposa Íris. O casal estava vestido com figurinos do Coco, e logo ouvimos as crianças nomeando que as roupas dos mestres e brincante era uma fantasia, assim, as roupas das crianças também foram chamadas de fantasias por elas mesmas.

As crianças participaram da arrumação da área de expressão musical coco Alagoano, ajudando a colocar os objetos no espaço já determinado pela professora de referência. Primeiro, colocaram a esteira; depois, os tecidos e os cestos. Nesse momento, as crianças viram os quengos do coco no cesto e logo os pegaram. Observamos que o objeto do coco foi percutido um no outro e também usado como chapéu. Algumas meninas continuaram na área organizando os tecidos, outra estava interessada na camisa brilhosa de cor verde do mestre Nildo (passava a mão e sentia a textura). Os meninos tiveram interesse em pegar os chapéus de palha. Meninos e meninas começaram a colocar os quengos do coco na arupemba e foram

convidados a vestir as fantasias. Anunciamos que havia saias e coletes disponíveis, e as crianças escolheram as suas cores. Uma criança estava na frente da câmera mostrando o chapéu e encenando; outras pediam ajuda à pesquisadora, à auxiliar de sala, à professora e aos brincantes. Depois de vestir as roupas, algumas crianças foram até a câmera mostrá-las, ficando paradas por alguns segundos; se olharam e trocaram risos tímidos entre elas. Observou-se que as meninas usaram chapéu, saia e colete, e os meninos, chapéu e colete. Um menino, no primeiro momento, não queria colocar o colete rosa, e o brincante que estava do lado dele, convidou mais uma vez para usar, logo, o menino aceitou vestir o colete rosa, porque o mestre também estava vestido com um colete. Uma menina preferiu tirar toda a roupa e ficar só com o figurino. Depois de já vestidas com as roupas (fantasias), algumas ações brincantes das crianças foram percebidas, como: tirar e colocar o chapéu na cabeça entre elas; colocar o chapéu no adulto e nelas; colocar o chapéu no rosto; criar movimentos circulares como uma dança; abanar o cesto pequeno; jogar o cesto pequeno no chão; colocar o cesto pequeno no rosto; equilibrar o cesto pequeno no rosto e equilibrar o cesto pequeno na cabeça. Destaca-se, nessa observação, a brincadeira de pegar e rodar a saia, que foi iniciada pela Íris e depois reproduzida pelas meninas e dois meninos. Destaco um pequeno diálogo da pesquisadora sobre a roupa:

> Pesquisadora: *Gostaram da fantasia?*
> Crianças: *Gostei!*
> Pesquisadora: *Estamos iguais a eles* (brincantes)*?*
> Crianças: *Sim!*
> Brincante: *Tá todo mundo bonito?*
> Crianças: *Sim!*
> Pesquisadora: *Quem quer brincar e dançar coco?*
> Crianças: *Eu!! Eu!! Eu!!*

Finalizado o diálogo, a pesquisadora apresentou às crianças o mestre Nildo do Coco, que é cantador e dançador de Coco, e Íris, que é sua esposa, e dança e canta Coco. Nesse momento, as crianças foram convidadas a brincar de Coco com os brincantes.

O mestre Nildo pediu para que dessem as mãos. Nesse momento inicial, uma criança possuía em suas mãos o quengo do coco, e a professora de referência pediu para colocar na área de expressão musical. O mestre enfatizou: *Vamos brincar de coco de roda!*

Aquecimento. Foi iniciado o acolhimento pegando na mão e convidando as crianças para fazerem o movimento circular da roda. O mestre Nildo dizia: "*Estamos rodando e brincando de roda; agora vamos dançar de coco e dar início à prática corporal"*, convidando as crianças a bater o pé direito, o esquerdo e depois os dois pés juntos.

Prática Corporal. O mestre afirmava: *"Estamos dançando o Coco"*. As crianças giravam e exercitavam bater os pés em roda e com mãos dadas.

Prática melódica. Depois, o mestre introduziu o canto com o Coco "Dona Mariquinha", primeiro com o refrão do miudinho. **Nesse momento, algumas crianças perceberam que o barulho do sapateado só saía com os pés calçados. A criança, ao perceber isso, tomou a iniciativa de ir até a professora de referência e pediu ajuda para calçar os pés (sapatos e sandálias)**.

Brincadeira. Uma criança fez a intervenção convidando o mestre para fazer uma minhoca; logo, o condutor relacionava o abrir a roda e soltar as mãos ao movimento da minhoca na própria roda. Depois, as crianças foram convidadas a andar em roda como um trenzinho. O mestre anunciou que ia tocar um instrumento, e, ao som do pandeiro, vimos as crianças baterem os pés, sem o adulto convidá-las.

Prática Rítmica. As crianças foram convidadas para conhecer a bizunga ou a peneira, e Nildo afirmou: *"Só vai tocar se ficarem na roda"*. Mostrou como se pega a bizunga e fez o gesto do passarinho com as mãos e depois com a bizunga. As crianças imitaram o movimento das mãos; Íris ajudou as crianças a reproduzirem o movimento junto com a professora de referência, que sempre estava incentivando as crianças. Se as crianças fizessem o movimento, poderiam escolher uma bizunga. A primeira criança que a recebeu foi João, que, ao pegá-la, manifestou uma expressão de satisfação, e logo apresentou um sorriso, demostrando sua felicidade. Continuamos convidando as crianças a fazerem o movimento do passarinho com as mãos, e fomos oferecendo a elas individualmente as bizungas na ordem que a professora referência chamava cada uma: Gabriel Henrique, Levi, Louise, Emile, Lara, Luiza, Raissa, Heloísa, Enzo e Gabriel Santos.

A professora ficava sempre chamando a atenção das crianças para que observassem o movimento do mestre com a bizunga, enquanto elas estavam tentando descobrir a forma de pegar, tirar o som e bater os pés alternados, ao mesmo tempo. Algumas crianças falavam *"Parou? Parou? Parou?"* A professora estava com a bizunga na mão para mostrar o movimento para as crianças; algumas delas pediram ajuda à Íris para encaixar a mão na bizunga; outras crianças mostravam na câmera que já estavam conseguindo tirar o som. Nesse momento, o mestre enfatizou também o movimento ao som que a bizunga reproduz.

Louise direcionou o olhar para dentro da bizunga e perguntou: *"É uma semente, é?"* Íris respondeu: *"É uma sementinha vermelha".*

As crianças foram convidadas a tocar a bizunga com som e pausa quando o mestre cantou: "*Dona mariquinha da feição miudinha, seu Manoel da fulô de limão*"; e no refrão "*oi, pisa miudinho, miudinho, miudinho; uma pisada, duas pisadas, três pisadas, limão*" elas pararam de tocar a bizunga e fizeram o ritmo com os pés. O mesmo Coco foi cantado mais duas vezes com a mesma proposta e terminou-se a sessão chocalhando as bizungas.

O mestre convidou outra vez as crianças para tocarem a bizunga com o movimento contínuo das duas mãos sem parar. Algumas crianças não conseguiram e a chocalhavam no ar; chocalhavam batendo na palma da mão esquerda, e outras a percutiam como o movimento do passarinho.

Ao fazer o movimento para tirar o som da bizunga, elas cantavam o Coco "Dona Mariquinha", e faziam o mesmo movimento de dança e combinado, já mencionados. Algumas crianças cantavam os refrãos nesse momento.

Despedida. Foi cantado o Coco "Dona Mariquinha", finalizando com o chocalho da bizunga, tocado em longa duração pelas crianças.

Oficina Pedagógica Musical 3	
Data: 14/7/2023	**Duração:** 60 minutos
Presentes: Dez crianças do Maternal II: Levi, Sara, Enzo, João, Gabriel Santos, Raissa, Heloísa, Luiza, Emile e Joaquim; e cinco adultos	
Tema: A interação das crianças com o som da bizunga: jogo corporal e diálogos	
Objetivo: Introduzir os elementos musicais do Coco Alagoano como instrumentos musicais, ritmo, melodia, harmonia, coco-canção e brincadeiras.	
Descrição *Acolhimento.* As crianças foram convidadas para recompor a área de expressão musical Coco Alagoano, e a pesquisadora indagou: "*Quem lembra como é?"* O primeiro objeto a ser introduzido com a ajuda das crianças foi a esteira de palha. A pesquisadora perguntou: "*Quais objetos tinham aqui?"* Uma criança respondeu: "*Pano".* As crianças logo se dirigiram ao cesto para pegar os panos. Uma colocou a manta de algodão cru tingida de	

vermelho na área, e a outra cobriu o seu corpo e o seu rosto com o pano de chita. Continuamos a montagem da área colocando as fantasias que estavam na arupemba. A pesquisadora perguntou: "*Para que são essas roupas?"* As crianças responderam: "*Pra fazer a roda!"* Logo se viam as crianças escolhendo suas fantasias e as cores de sua preferência. As meninas vestiram saias e preferiram os tons de chita rosa. **Nesse momento, via-se um menino com um sorriso tentando vestir uma saia de chita na cor verde. Uma menina ao vê-lo diz: *"É de menina"*. Ao ouvir que a saia era de menina, ele a tirou a saia imediatamente e jogou no chão. Outro menino respondeu baixinho para ele: *"É de menina!"*** A menina não deu ouvidos ao menino (ao fundo ainda se ouvia "é de menino") e tentou vestir o colete sozinha. Não conseguiu e dirigiu um olhar para a pesquisadora como se fosse pedir ajuda. A pesquisadora perguntou: "*Quer ajuda? Posso te ajudar!*" A menina respondeu com a cabeça que sim. Ela vestiu o colete e depois buscou o chapéu no cesto. Um menino ofereceu um chapéu para a pesquisadora. Levamos o cesto para área com ajuda das crianças; algumas delas pediram ajuda para vestir as fantasias. Em geral, demonstraram muita apreciação pelas roupas.

Aquecimento. Foi começado com algumas interações e movimentos livres para dar início ao Coco "Dona Mariquinha". As crianças estavam em roda e iniciou-se o aquecimento com o jogo corporal com todos sentados ao chão. *"Levanta a mão pra cima, a mão para baixo, a mão para o meio e percute a mão no chão… bem baixinho…*" As crianças faziam os movimentos e, então, foi introduzida a música "Dona Mariquinha", batendo as mãos no chão e se transformando no movimento do passarinho. Continuamos cantando, a pesquisadora começou a assobiar e as crianças começaram a rir.

Uma criança pediu para a pesquisadora cair para trás; a pesquisadora fez o movimento sugerido pela criança, e voltamos a fazer o movimento do passarinho e a cantar a música com a voz de cabeça.

Prática corporal. Brincadeira do corpo: Subiu a mão pra cima, desceu e percutiu as mãos na perna. Subiu, desceu, pro meio, pra trás, pra cima, pra baixo e percutiu a mão no chão.

Prática Rítmica. As crianças escolheram suas bizungas e começaram a fazer o movimento de tocar com o instrumento e a cantarolar o som do pássaro, ao mesmo tempo que tocavam. Começamos a cantar "Dona mariquinha", as crianças acompanhavam cantando o Coco. Elas foram convidadas a tocar em bizunga individualmente, enquanto cantávamos

o Coco. Elas tocavam com atenção e tentavam associar o movimento das mãos com o cantarolar o Coco; outras crianças ainda estavam pesquisando o som da bizunga com o movimento das mãos. Depois de pesquisarmos o som da bizunga e seu movimento, convidamos as crianças sentadas em roda para tocar a bizunga e cantar o coco, todos juntos. Uma criança se levantou e começou a fazer o movimento da dança quando iniciamos *"uma pisada, duas pisadas, três pisadas"*.

Brincadeira. Uma criança percebeu que o chapéu tem algumas cores e logo perguntou: "*Qual a cor do seu chapéu?"* Paramos a roda e voltamos a atenção para as cores. Depois percebemos que suas interações se voltavam para a troca de chapéu da cabeça delas, tornando-se uma brincadeira.

As crianças dançavam em roda. Destacou-se uma criança (Luiza), que se agachava na roda e começava a organizar as bizungas no chão, no desenho de meia-lua. Ela estava concentrada na sua ação, e outra criança se aproximou para observar e interagir, mas logo saiu. Luiza continuou explorando a bizunga, colocou-as emparelhadas em linha semirreta e tentou empilhá-las, mas percebeu que o arco da bizunga não dá estabilidade. Nesse momento, o mestre cantou o refrão *"uma pisada, duas pisadas, três pisadas"* e Luiza batia – com os braços abertos e direcionando as duas mãos para as bizungas que estavam à sua frente – o tempo forte do pandeiro. Luiza pegou todas as bizungas que estavam à sua frente e prendeu-as nas suas duas mãos (mão esquerda, três; e mão direita, quatro). Fazia movimentos circulares com o corpo, chocalhava todas as bizungas à frente do seu rosto e quando cantava *"uma pisada, duas pisadas, três pisadas",* ela fazia rítmica no chão, com as bizungas nas mãos. Depois as soltava para bater os pés quando o mestre cantava o mesmo refrão citado. Em seguida, Luiza recolheu todas as bizungas em suas mãos (mão esquerda, seis; e na mão direita, três) e guardou-as na área.

Despedida. Foi cantado o Coco "Dona Mariquinha", finalizando-se tocando a bizunga e cantando Coco.

Oficina Pedagógica Musical 4	
Data: 17/7/2023	**Duração: 60 minutos**
Presentes: Cinco crianças: João, Luiza, Heloísa, Levi e Emile e quatro adultos	

Tema: O Trupé arrebatido e o pandeiro

Objetivo: Introduzir os elementos musicais do Coco Alagoano, tais como instrumentos musicais, ritmo, melodia, harmonia, coco-canção e brincadeiras.

Descrição

Acolhimento e Aquecimento. O encontro foi iniciado nesse dia convidando as crianças para a montagem da área de expressão musical Coco Alagoano, junto com a pesquisadora. Na inserção dos objetos que compõem a área viam-se duas crianças tirando as peneiras e os chapéus de dentro do cesto.

Prática Rítmica e Melódica. As crianças foram convidadas para tocar a bizunga e cantar o Coco "Dona Mariquinha", mas ao escolher a bizungas elas foram seletivas e apresentaram seus gostos; por exemplo, Luiza escolheu a bizunga de adulto. No mesmo momento, retomou-se o foco para a bizunga. Ao serem convidadas para tocar a bizunga, observou-se que já manipulavam o instrumento com conhecimento sobre a forma de tocá-lo. A pesquisadora cantou o Coco "Dona Mariquinha" e fez o toque na bizunga de apenas três pulsações ou três colcheias. As crianças tocaram, mas não cantaram. No primeiro momento, João observou atentamente e tentou reproduzir o ritmo com a parada. Luiza chocalhava e cantava bizunga no tempo. Levi chocalhava a bizunga no tempo. Emile observava o movimento das crianças citadas e da pesquisadora. Voltamos a repetir o coco. No primeiro refrão as crianças tocaram a bizunga. João ficou atento para parar no momento certo, e percebemos que ele fixava os olhos no movimento que a pesquisadora fazia.

No segundo refrão do *"miudinho",* João tocou a bizunga com as duas mãos, em um movimento rápido igual ao feito pela pesquisadora. Luiza chocalhava a bizunga; Levi começava a bater os dois pés e achocalhar a bizunga quando ouvia o refrão. Emile vendo Levi, repetia o movimento batendo os dois pés.

Na segunda repetição do *"miudinho",* João tocava chacoalhando a bizunga com o som forte e depois percutia com as duas mãos. Luiza chocalhava a bizunga no tempo da música, Levi batia os dois pés e tocava a bizunga chacoalhando no tempo. Emile batia os dois pés no tempo da música e tentava acompanhar com a bizunga. Todas as crianças executavam o tempo da parada simultaneamente: João e Luiza com a bizunga; Emile com os pés e a bizunga, mas depois ajeitava a sua roupa; e Levi com os pés.

Brincadeira. As crianças foram orientadas a prestar atenção no tempo que tinha o som e o silêncio, e depois ficamos em pé para dançar Coco.

Prática corporal. As crianças foram convidadas para dançar o Coco "Dona Mariquinha". Nesse momento, elas apresentaram familiaridade com o trupé, o ritmo e a sua pausa. Quando começamos a cantar "dona mariquinha da feição miudinha", elas já começaram a bater os pés no chão.

João se esforçava para manter o equilíbrio e bater as duas pulsações em cada pé (direito e esquerdo).

Levi aparentava ter mais equilíbrio, e batia os dois pés em tempos diferentes.

Luiza intercalava com pausas os seus dois pés.

Emile batia apenas um pé (direito) enquanto segurava a mão da pesquisadora e colocava a mão na boca.

Quando se começava a cantar o "miudinho", as crianças já manifestavam seus conhecimentos batendo rapidamente os dois pés ao chão.

João e Levi faziam o trupé com os dois pés.

Luiza levava a mão até o pandeiro para tocar com o mestre.

Emile ficava esperando Luiza e pegava na sua mão.

Quando o Coco pedia para dar as pisadas, todas as crianças reproduziam no tempo.

Prática melódica. Foi inserido nesta sessão o Coco "Ô moreninha ô morená". Quando começamos a cantar esse coco, chamamos a atenção das crianças para as batidas dos pés (trupé). Logo, Levi percebeu que não saía o som dos pés ao bater no chão, e dirigiu-se à professora da sua sala para ajudá-lo a calçar seus tênis. Emile também colocou sua sandália e pediu ajuda à auxiliar. A professora da sala perguntou às crianças: *Por que vocês colocam o sapato?* João respondeu: *pra fazer zuada!* Ao ouvir a resposta, Levi bateu o pé no chão com o sapato.

Prática Rítmica. As crianças foram convidadas a fazer o trupé arrebatido; reproduziam o movimento que o mestre fazia. O mestre dizia: v*amos fazer zuada?* E as crianças batiam os pés no chão. Emile e Luiza nesse momento ficaram de mãos dadas e dançaram juntas. João observava que o trupé mudou, mas continuava marcando um tempo em cada pé. As crianças pegaram a bizunga e Levi disse para o mestre: "*Bizunga!*"; João,

Emile e Levi mostraram como se toca a bizunga. O mestre mostrou um novo toque do trupé arrebatido e perguntou: *quem sabe fazer assim?* João respondeu: *eu não!*

As crianças vivenciaram o refrão do Coco "Ô moreninha ô morená"*: "pisa bonito, roda saia no salão, que o terreiro foi barrido, com bassora de Butão, pisa bonito, quero ver como me que é o terreiro tá guado, bate na sola do pé, ô moreninha, ô morenaaa"*, dançando o trupé com novos passos e tocando a bizunga.

Continuando com a prática rítmica, o mestre tocou o pandeiro, João pegou a bizunga para acompanhá-lo direcionando a ele um olhar atento. João se levantou e pegou o pandeiro que estava sobre uma mesa e tocou. O mestre o acompanhou tocando "Dona mariquinha", Luiza também participou tocando o pandeiro, e depois Levi chegou para tocar. João ficava atento ao movimento que o mestre fazia ao pandeiro. O mestre explorava o som do pandeiro com Levi, Luiza e João, tocando na pandeirola e arrastando os dedos na tela do pandeiro.

As crianças tocavam enquanto Nildo cantava o Coco, depois Emile chegou para tocar um pouco. João se interessou pelo pandeiro e começou a tocar sozinho com o mestre. O mestre passou a tocar o ritmo referente a "uma pisada, duas, três pisadas, limão" que são três batidas contínuas com pausa. João reproduzia a mesma célula rítmica com atenção.

O mestre cantava "Dona Mariquinha", e João tocava com a mesma intensidade do trupé, fazendo o ritmo moderado, rápido e com pausas. João ficou feliz por executar sua performance no pandeiro e bateu um soquinho na mão do mestre. Para finalizar, o mestre repetiu o Coco mais duas vezes, e João o acompanhou, demonstrando mais atenção, intensidade e marcação rítmica.

Depois o mestre tocou o refrão miudinho. João demonstrou ter interiorizado o ritmo, pois tocava o pandeiro como se estivesse dançando, ou seja, na mesma condução da dança. O mestre repetiu o miudinho mais uma vez. João continuou interessado no pandeiro e sozinho percutiu o instrumento do seu jeito. A pesquisadora o convidou para cantar o Coco "Dona mariquinha" e fez o combinado com as outras crianças, que logo se achegaram.

> Pesquisadora*: Vamos um de cada vez? Primeiro o João, depois a Emile e depois a Luiza.* E confirma com as crianças. *Tá?* As crianças balançam a cabeça que sim!

João começou a tocar e direcionou o seu olhar atento para a pesquisadora, conseguindo reproduzir o mesmo movimento rítmico que fez com o mestre.

Emile pediu para tocar, mas logo passou para Luiza, antes de terminar.

Luiza tocou o pandeiro, explorou as suas platinelas e fez a marcação das pausas.

Luiza voltou para o pandeiro e fez a marcação das pausas com as duas mãos e com a atenção sustentada na pesquisadora.

Levi foi convidado a tocar o pandeiro. Faz as marcações com atenção e reproduziu o tempo das pausas.

Emile e Luiza disseram que iam almoçar.

João voltou a tocar o pandeiro e continuou fazendo as marcações com mais confiança.

Luiza tocou todo o Coco no pandeiro.

João, ao ver Emile tocar, a acompanha cantando o Coco com a voz baixinha. E fez o movimento das pausas com a cabeça.

João voltou a pedir para tocar pela nona vez. Mas a pesquisadora modificou o ritmo do Coco, trazendo os andamentos rápido e lento intercalados com o silêncio e o som contínuo.

Pesquisadora*: Canta miudinho por mais tempo e uma pisada.*
João*: Responde ritmicamente sustentando a pulsação e pausa.*
Pesquisadora*: Fica em silêncio olhando para o João.*
João*: Com olhar fixado na pesquisadora canta e toca o pandeiro* (duas pisadas)
Pesquisadora*: Olha para João, espera.*
João*: Espera o tempo da pesquisadora.*
Pesquisadora*: Canta três pisadas.*
João*: Toca o pandeiro.*

Cantou-se o miudinho outra vez, e João repetiu as células rítmicas com atenção e concentração.

Pesquisadora*: Balança o pandeiro finalizando.*
João*: Quero ir de novo*
Pesquisadora*: De novo?*
Emile*: Chega para tocar o pandeiro.*
João*: Olhando para Emile, diz: quem falou primeiro?*
Pesquisadora*: Olha para Emile, Levi e João e diz, qual o nome desse instrumento?* (apontando para o pandeiro)
Emile*: Bizunga.*
Pesquisadora*: Esse instrumento é bizunga?*
João*: É outra coisa.*
Nildo*: Pan?*
João*: Pandeiro?!*

Levi, que estava em outro local da sala, ao ouvir o diálogo, respondeu: *Pandeiro*. Dirigiu-se à área de expressão musical, pegou a bizunga, mostrou para Nildo e disse: *bizunga*, mostrando o instrumento na frente de Nildo, que repetiu: *bizunga*! Levi comparou a bizunga dele com a de Nildo. Levi tocou a bizunga na frente de Nildo enquanto a pesquisadora tocava o Coco para Emile.

Emile*: Toca o pandeiro no ritmo com as duas mãos e convida João para tocar junto.*
João*: Observa* Emile *tocar e diz, quando ela termina de tocar eu toco o pandeiro.*
Pesquisadora*: Fala para* Emile *que quando ela acabar de tocar, João vai tocar.*
Emile*: Olha, e continua tocando*
Pesquisadora*: Canta para* Emile *o Coco.*
Emile*: Toca com atenção e lembra que há dois pandeiros.*
Pesquisadora*: Dois, o quê?*
Emile*: Aponta para o pandeiro.*
Pesquisadora*: Hoje eu não trouxe, eu esqueci.*
Emile*: Abre a mão em formato de cinco.*
João*: Tem um bocado?*
Pesquisadora*: Sorri para João e canta o Coco.*
Emile*: Ouve o Coco, começa a raspar o pandeiro com as unhas no ritmo e dialoga sobre outras coisas do seu entorno.*

João: *Aguarda a sua vez de tocar.*
Emile*: Finaliza sua vez com as pausas do Coco.*
Pesquisadora: *Fala para* Emile*: agora é só o João.*
Pesquisadora*: Pergunta a João se ele quer "miudinho ou mariquinha".*
João*: Miudinho.*
Pesquisadora*: Canta o Coco.*
João*: Toca com atenção.*
Luiza*: Toca o pandeiro.*
Emile*: Eu quero escolher.*
Pesquisadora*: Qual?*
Emile*: "Maquinha".*
Pesquisadora*: Canta o Coco.*
Emile*: Toca e termina antes.*
Pesquisadora*: Sugere que João cante.*
João*: Não, você canta e eu toco.*
Pesquisadora*: Ri e muda o ritmo do Coco com andamento rápido e lento.*
João: *Toca com atenção sustentada a todos os andamentos.*
Levi: *Bate no pandeiro forte e diz: almoçar!*
João*: Vai quebrar* (referindo-se ao pandeiro que Levi tocou forte).
João*: Não quero almoçar, quero tocar pandeiro.*
Pesquisadora*: Vamos almoçar! Vamos almoçar, Levi? Na próxima a gente toca mais. E trago o outro pandeiro pra você* (João) *tocar junto com o Nildo. Combinado?*
Nildo*: Combinado?*
João*: Sim! (mas com o olhar pensativo) Quando?*
Pesquisadora*: Na quarta! Depois de amanhã.*
João*: Depois de amanhã?*
Pesquisadora*: Só venho depois de amanhã, quarta.*
Levi*: Fala sobre sua mãe.*
João*: Fala que é aniversário da mãe.*
Levi*: Observa a pesquisadora e João conversando.*
João*: Fica pensativo, olhando para o lado…*
Pesquisadora*: Tá bom? Vamos almoçar agora?*

João*: Balança a cabeça com um sim. E diz, e tem dois desses, é?* (com voz entusiasmada).
Pesquisadora*: Combinado?*
João*: Dançar ou tocar?*
Pesquisadora*: Dançar, brincar e tocar.*

A oficina musical foi finalizada com todos tocando pandeiro.

Esse encontro foi bem atípico, porque uma das crianças, o João, se interessou em tocar o pandeiro, algo que não estava no nosso planejamento. Ele demonstrou não apenas vontade, mas conhecimento musical. Ele teve assertividade musical ao expressar as células rítmicas no tempo do Coco.

Oficina Pedagógica Musical 5	
Data: 19/7/2023	**Duração: 60 minutos**
Presentes: Sete crianças do Maternal II – João, Levi, Gabriel Santos, Gabriel Henrique, Heloísa, Emile e Lara; e quatro adultos	
Tema: Encontro cultural Coco Alagoano	
Objetivo: Vivenciar o Coco, com a participação do cantador e dançador de Coco Alagoano Nildo Verdelinho.	
Proposta: Retomar a prática do Coco. Cantar o Coco "pisa mulé" e rodar a saia. Vivenciar práticas individuais no pandeiro e realizar a apresentação final para todo o CMEI, na sala de referência das crianças.	

Descrição

Acolhimento e Aquecimento. Foram iniciados com o Coco "Dona mariquinha", as crianças já pegaram as bizungas espontaneamente e começaram a tocar chacoalhando e percutindo na hora do Coco.

Prática Rítmica, Melódica e Corporal. Nesse momento, foi inserido o pandeiro como instrumento acompanhador e tocado por elas individualmente, pois só havia duas unidades disponíveis. As outras continuavam com suas bizungas nas mãos.

Pandeiro 1 – Fica fixo

O pandeiro 1 ficou com João (no fim da sessão 4, combinamos que João iria tocar o pandeiro na quarta-feira; ele já efetivou o combinado dizendo que o instrumento era para ele).

Pandeiro 2 – As outras crianças pegam o pandeiro em rodízio

Para que todas as crianças fossem contempladas, combinamos de cantar o Coco com cada uma nessa dinâmica.

> Lara Luiza*: Toca o pandeiro, mas não percebe as pausas.* (Ela faltou duas vezes)
> Mestre*: Chama a atenção para a parada e as crianças prestam atenção. E convida Lara Luzia para tocar novamente.*
> Lara Luiza*: Toca outra vez o pandeiro, mas presta atenção no comando.*
> Emile*: Toca o pandeiro prestando atenção e faz o movimento com os pés quando toca o trupé miudinho.*
> Gabriel Henrique*: Pega o pandeiro e acompanha o mestre, mas no refrão do miudinho ele não percebe a pausa.*
> Levi*: Pega o pandeiro e toca com atenção focalizada no mestre. Percebe o tempo da pausa e a emite no pandeiro. Ao terminar, oferece o pandeiro a Gabriel Santos.*
> Gabriel Santos*: Também toca o pandeiro, mas sua atenção está dividida entre as crianças e o mestre. Com isso, não percebe as paradas. Na hora do miudinho, ele toca o pandeiro e faz o trupé com os pés (alternados) ao mesmo tempo.*
> Joaquim*: Segura o pandeiro com a mão direita e toca com a esquerda. Nesse momento ele foca sua atenção em segurar o objeto e observar João. E quando canta o miudinho, ele toca rapidamente, coloca o pandeiro debaixo do braço e começa a dançar fazendo o trupé.*
>
> Mestre*: Convida Joaquim para finalizar o miudinho.*
> Joaquim*: Volta a sua atenção para o toque do seu jeito.* (Joaquim faltou a dois encontros)

O encontro foi finalizado com as crianças, mas os adultos ficaram na sala. João ficava observando todos no recinto e procurava o mestre para tocar o pandeiro com ele individualmente. Ele tocou com atenção sustentada todos os ritmos associados ao Coco, em um andamento rápido e moderado.

> Mestre*: Fica feliz por ele ter tocado e bate na mão de João, deduzindo que finalizou.*
> João*: Pede para tocar outra vez.*
> Mestre*: "Bora"!*
> João*: Continua tocando com atenção sustentada em todos os movimentos rítmicos* (rápido e moderado).
> Mestre*: Toca o pandeiro baixinho, como um rufo.*
> João*: Percebeu que terminou.*

Foi concluído esse encontro para o preparo da apresentação.

Apresentação. Foram recebidas as crianças das outras turmas do CMEI na sala de referência do Maternal II. Os adultos dispuseram as crianças em uma grande roda. As

crianças participantes da pesquisa observavam as crianças entrarem na sua sala para fazer a apresentação e vestiram novamente as fantasias.

A pesquisadora chamou as crianças que não vestiram a roupa e convidou-as pelo nome, para que fizessem uma roda no centro da sala, e comunicou às crianças novamente que iriam fazer uma apresentação para todos que estavam ali. As crianças João, Levi, Gabriel Santos, Gabriel Henrique, Heloísa, Emile e Lara participaram do encontro cultural Coco Alagoano. A pesquisadora iniciou avisando as crianças que iriam começar; cada uma se apresentou falando seu nome e logo depois se ouviu o Coco tocar, por Mestre Nildo.

O primeiro Coco foi "ô moreninha, ô morena"; as crianças começaram a fazer o trupé ao ritmo do pandeiro. As meninas que estavam de saias foram convidadas a rodar. O Coco continuou. Luiza convidou a pesquisadora para entrar na roda, dando-lhe a mão. Foi cantado o Coco tradicional "Candeeiro", para fazer a roda. Depois foi entoado o Coco "Pisa mulé". Nesse momento, as crianças intencionaram a batida dos pés no chão fazendo o trupé arrebatido. Foi cantado o Coco "Dona Mariquinha", e elas interagiam fazendo a dança e o trupé nos andamentos rápido e moderado. A sala aplaudiu. As crianças agradeceram.

Para que se possa compreender o macropercurso das oficinas com as crianças, é apresentado no Quadro 5 um panorama do que foi desenvolvido em cada encontro.

Quadro 5 – Roteiro da oficina

Percurso da Oficina	**10/7**	**12/7**	**14/7**	**17/7**	**19/7**
1. **Acolhimento** – Entrada em sala, montagem da área de expressão musical e vestimentas das indumentárias e saudações a todas as crianças em roda	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**
2. **Aquecimento** – Saudações a todas as crianças e a constituição da roda	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**
3. **Prática corporal** – Movimentar o corpo e dançar os trupés do Coco		**X**	**X**	**X**	**X**
4. **Prática Melódica** – Cantar os Cocos					
Dona Mariquinha		**X**	**X**	**X**	**X**
Ô moreninha ô morená				**X**	**X**
Pisa mulé				**X**	**X**

5. **Prática Rítmica** – Tocar os instrumentos de percussão					
Bizunga	**x**	**X**	**X**	**X**	**X**
Pandeiro				**X**	**X**
6. ***Brincadeiras*** – Jogos livres, em roda e outros	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**
7. **Despedida** – Última dança ou uma música de finalização	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**
8. **Apresentação para o público**					**X**

Fonte: Organizado pela pesquisadora Elaine Maria da Silva.

7 ANÁLISE CATEGORIAL

A análise dos dados foi organizada com base nos tipos de audiação preparatória de Gordon (2000a; 2000b), que foram transformados em categorias para observar a aprendizagem e as ideias musicais das crianças. Essas categorias foram criadas depois de analisado o material empírico, que consistiu na apreciação das sessões videogravadas, transcrição das cenas relacionadas ao objeto da pesquisa e edição de episódios específicos. Em seguida, os tipos de audiação preparatória foram adaptados ao contexto do Coco Alagoano proposto para as crianças de 3 anos.

1) Aculturação. Neste tipo foi observado como as crianças pequenas vivenciaram a aculturação, a musicalidade e a linguagem do Coco Alagoano. Foram considerados os estágios: *da absorção*, em que a criança ouve e coleciona auditivamente os sons do Coco Alagoano; *da resposta aleatória*, que é a forma como as crianças se movimentam e reproduzem as respostas do Coco Alagoano; e *da resposta intencional*, que é a maneira como as crianças tentam repetir livremente os movimentos e os sons do Coco Alagoano.

2) Imitação. Neste tipo analisou-se como as crianças fazem a transição da aculturação para a imitação, partindo de um processo intencional no qual repetem sons e padrões rítmicos. Foi considerado apenas o estágio da *decifragem do código*, momento em que a criança imita de forma igual ao modelo, ou com variáveis, os sons do Coco Alagoano, especificamente os padrões melódicos e rítmicos.

3) Assimilação. Tipo no qual se observou como as crianças tomam consciência da forma que usam os movimentos do corpo para expressar suas musicalidades ao cantar ou tocar. Foram considerados dois estágios: da *introspecção*, quando as crianças reconhecem a falta de coordenação entre o canto, a entoação, a respiração e o movimento; e da *coordenação*, quando a criança coordena o canto e a entoação com a respiração e o movimento.

Uma vez definidas as categorias, o material empírico foi revisto no contexto das cinco oficinas pedagógicas musicais que as crianças vivenciaram, e selecionadas as cenas de acordo com as categorias, sendo recortadas cinco: uma de aculturação; uma de imitação; e três de assimilação. Todas receberam uma edição própria com QR Code para acesso e serão descritas a seguir.

7.1 Movimentos sonoros das crianças por aculturação

Observou-se como as crianças pequenas aculturaram a musicalidade e a linguagem do Coco Alagoano na primeira oficina pedagógica musical que foi realizada no dia 10 de julho de 2023.

Nessa oficina, as crianças presentes já manifestaram um estágio de *absorção* quando respondiam corporalmente de forma explícita e imediata aos estímulos auditivos que elas experienciaram ao ouvir as primeiras aproximações do Coco Alagoano. Essa observação teve início quando as crianças foram convidadas a brincar e acolheram o convite, aproximando-se da pesquisadora. Esse acolhimento revelou uma disponibilidade e um desejo de vivenciar e descobrir a brincadeira. Logo, as crianças que acessaram o quengo do coco começaram uma exploração livre, batendo o coco um no outro e experimentando a produção sonora.

A produção sonora era bastante livre e as crianças revelaram grande curiosidade ao percutir o objeto pela força resultante do seu gesto que, aos poucos, observou-se que se criava uma sintonia entre a pesquisadora, que tocava o pandeiro, e as crianças, que tocavam o quengo do coco no momento que iam respondendo a essa sonoridade. Essas sonoridades surgiam por meio da *absorção* da escuta quando elas respondiam aos estímulos sonoros promovidos pela pesquisadora.

Essa musicalidade foi se estabelecendo por harmonia e conexão entre as produções sonoras que a pesquisadora emitiu e o que as crianças iam respondendo. Um exemplo pode ser ilustrado na Figura 41, em que as crianças Lara e Levi estão com o olhar atento aos gestos da pesquisadora e expressam em sua face a intenção de reproduzir com o quengo do coco o som que a pesquisadora faz com o pandeiro.

Figura 41 – Conversa sobre o coco com as crianças 1

Fonte: Recorte capturado pela pesquisadora Elaine Maria da Silva na videogravação.

Essas respostas são conduzidas pela brincadeira que consiste em som e silêncio. Com o olhar atento, as crianças vão se conectando ao som e ao silêncio por um processo de resposta *aleatória.* Nessa ação, pode-se observar que há um entendimento do ritmo sendo sintonizado, quando se analisam os movimentos de Luiza na minutagem 3:55’ do vídeo, na figura 41. Ela está sempre atenta a compor o gesto de forma ordenada com o som do pandeiro que a pesquisadora faz. Percebe-se na postura corporal de Luiza interesse, envolvimento e participação ativa na oficina.

Nota-se que outras crianças se interessam pelo pandeiro e sentem o desejo de tocá-lo e conhecê-lo. Então elas se aproximam e tocam o pandeiro, porque foram atraídas pelo instrumento.

As demais que estão com o quengo do coco na mão não demonstram essa necessidade de tocar o pandeiro, de conhecer ou de se aproximar desse instrumento, porque elas se sentem envolvidas pela atmosfera sonora participando dessa produção com o quengo do coco.

Algumas crianças que não estão com o quengo do coco vão participando também da experiência sonora. Um exemplo é Lara, criança que está sentada de frente para a pesquisadora, cena que pode ser vista na minutagem do vídeo 4:42; ela usa as mãos como um recurso de produção de som, vivenciando a mesma proposta com as outras crianças que estão com o quengo do coco. Essas crianças buscam recursos corporais para estar dentro da vivência e participar de forma ativa. Outro exemplo é Heloísa, que come o coco e o segura com a mão

esquerda, equilibra uma parte do quengo do coco na cabeça e toca com a mão direita a outra parte com os mesmos gestos da pesquisadora quando toca o seu pandeiro (Figura 43). Dessa forma, ela realiza uma resposta *aleatória* quando participa da atividade e se manifesta livremente.

Figura 42 – Conversa sobre o coco com as crianças 2

Fonte: Recorte capturado pela pesquisadora Elaine Maria da Silva na videogravação.

Figura 43 – Conversa sobre o coco com as crianças 3

Fonte: Recorte capturado pela pesquisadora Elaine Maria da Silva na videogravação.

Isso revela que, nesse momento, ela estava reproduzindo com gestos o toque e o movimento do pandeiro. Observamos que no estágio da resposta *aleatória* as crianças estavam sempre preocupadas em responder aos estímulos musicais.

É possível observar que algumas crianças, mesmo distantes, conseguem acompanhar tudo com um olhar e aparece uma entrega tímida. Essa atitude revela uma atenção ao objeto apresentado, e com sua curiosidade inerente elas acompanham os detalhes do movimento quando a pesquisadora toca o pandeiro, e depois algumas crianças respondem batendo as mãos com o gesto de palmas para produzir o som e responder ao estímulo sonoro que a pesquisadora propõe.

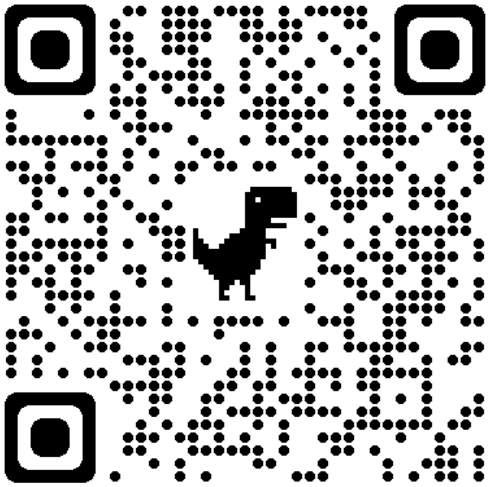
Observa-se que mesmo sendo uma vivência coletiva, existem diferentes maneiras de participação na roda. Algumas crianças manifestam o seu pulso rítmico da maneira que absorvem o que lhes é oferecido, e nesse momento se manifesta uma resposta *intencional*.

No estágio da resposta *intencional*, as crianças percebem que a estrutura musical vivenciada começa a ter um código de som e silêncio relacionado à brincadeira, e elas ficam preocupadas em executar no tempo o que elas audiaram no Coco Alagoano, pois é nesse processo que elas vivem a experiência e a reproduzem.

Sendo assim, o desejo de viver a experiência e de estar com o outro impulsiona o movimento do corpo com o desejo de tocar o pandeiro, de se aproximar ou interagir. Nesse sentido, viver a experiência é uma maneira mais contemplativa, que afeta a criança por essa experiência. Essa maneira contemplativa é uma perspectiva subjetiva, e não se consegue mensurar ao certo como ela está sendo tocada pela experiência, porque ela está em uma postura mais contemplativa e inteira na relação. Só se pode observar que existem o desejo e o interesse pelo novo pelo seu olhar e pela expressão do seu corpo.

As respostas do tipo de aculturação podem ser conferidas no vídeo compartilhado da análise, que pode ser acessado pelo *QR Code* abaixo.

Figura 44 – QR Code – Categoria: aculturação



Fonte: Acervo da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

7.2 Transições musicais da aculturação para imitação nas ações das crianças

Considerou-se analisar os aspectos da aculturação para a imitação na segunda oficina pedagógica musical, que foi realizada no dia 12 de julho de 2023 com as crianças e os adultos envolvidos.

Nesse dia as crianças apresentaram-se na sala de uma forma bastante receptiva ao que seria proposto. Com suas vestimentas caracterizadas para a dança, que elas denominaram de fantasia, se posicionara em roda, todas de frente para o mestre e, atentas ao seu primeiro comando, aceitaram o convite para apresentar, com as suas mãos, os movimentos de um passarinho voando. Aos poucos, foram experimentando esses movimentos com a atenção voltada para as próprias mãos, mas não se esqueceram de observar constantemente as mãos do mestre, procurando alinhar os seus próprios movimentos aos movimentos realizados por ele. Na Figura 45 observa-se que, com o olhar atento, Levi, Emile, Lara Luiza e Lara fazem o gesto do passarinho com as mãos.

Figura 45 – Crianças fazendo o movimento do passarinho com as mãos

Fonte: Recorte capturado pela pesquisadora Elaine Maria da Silva na videogravação.

Nesse universo brincante, o mestre agrega aos seus movimentos a bizunga, mostrando às crianças as possibilidades de tocar esse instrumento com as mãos, ainda posicionadas em forma de asas. Nesse momento, pode-se observar que algumas crianças, ainda mais atentas, vão movimentando cada vez mais os seus dedos, e outras, mesmo sem movimentá-los, continuam conectados aos movimentos e sons produzidos pelo mestre. Vê-se um exemplo na Figura 46, em que Emile está reproduzindo o movimento com seus dedos, com atenção.

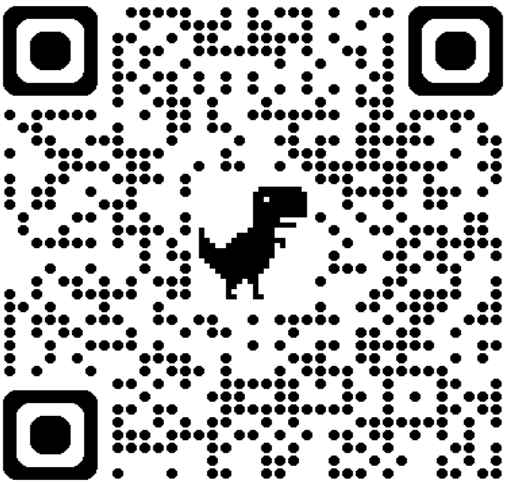
Figura 46 – Criança criando gestos

Fonte: Recorte capturado pela pesquisadora Elaine Maria da Silva na videogravação.

Elas são incentivadas, cada vez mais, a continuar com os movimentos do passarinho com as mãos e cada uma começa a receber, então, um instrumento; ao pegar o instrumento em suas mãos, começam uma exploração livre e espontânea. Na sequência, as crianças são convidadas a experimentar o instrumento segurando-o com as mãos em formato de asas de passarinho, como já haviam experimentado. Sem titubear, observando as mãos do mestre, juntamente com as suas orientações, vão posicionando suas mãos e os seus dedos e começam a explorar a sonoridade do instrumento. Logo os seus pés são chamados ao movimento e começam a experimentar, de diferentes formas, uma sintonia sonora e corporal.

No estágio da imitação, nota-se que as crianças imitam os movimentos com mais cuidado e preocupação em reproduzir da melhor maneira o que sua motricidade lhes permite, sendo possível perceber que as suas ações projetadas estão sendo autoavaliadas por elas mesmas, quando tentam refinar ou corrigir seus movimentos da maneira mais próxima à do adulto de referência. A Figura 47 apresenta os dados desse estágio.

Figura 47 – QR Code – Categoria: imitação



Fonte: Acervo da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

7.3 Manifestação da consciência musical das crianças por assimilação

Para analisar as manifestações musicais das crianças por assimilação, foram editados dois vídeos: um, intitulado “Bizunga e dança”, traz um episódio observado na sessão 8; e o outro, intitulado “Pandeiro 1 e Pandeiro 2”, traz episódios referentes à criança João, observados nas sessões 8 e 9.

Na análise do primeiro episódio, as crianças Levi, João, Emile e Luiza estão experienciando a bizunga em uma pequena roda, com o mestre e a pesquisadora. Cada criança segura a sua bizunga e demonstra uma grande proximidade com a forma de tocar a bizunga pelo mestre e pela pesquisadora. Com seus olhares atentos, as crianças vão conduzindo as suas formas de tocá-la. Observa-se, por exemplo, na Figura 48, que João mantém o seu olhar atento ao mestre e à sua forma de tocar.

Figura 48 – Crianças tocando a bizunga

Fonte: Recorte capturado pela pesquisadora Elaine Maria da Silva na videogravação.

Na medida em que o Coco “Dona Mariquinha” avança, as crianças demonstram estar bem à vontade na exploração musical, deixando o corpo ser conduzido pelo ritmo e pelo coco cantado, evidenciando uma conexão com o que a música pede.

Elas vão, cada vez mais, soltando o corpo, apresentando mais leveza em seus movimentos, soltando os passos e apresentando sorrisos. Com assertividade e consciência conseguem fazer o trupé do miudinho com tempo de pausa e silêncio. Isso é visível quando Levi se desloca para conversar com um adulto e volta para a roda dançando o trupé do miudinho e quando pula quando o mestre acentua a pausa com a bizunga. O ato de pular demarca o tempo forte e a pausa do coco, demonstrando ter consciência da sua própria execução e da forma que o seu corpo impulsiona (Figura 49) ou se desloca no espaço e a comunicação do trupé com as outras crianças, podendo ser visto na minutagem 0:33 do vídeo.

Figura 49 – Levi dançando Coco de roda

Fonte: Recorte capturado pela pesquisadora Elaine Maria da Silva na videogravação.

Figura 50 – QR Code – Categoria: assimilação
(bizunga e a dança)

Fonte: Acervo da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

No vídeo Pandeiro 1, observa-se que João elabora cognitivamente a sua preferência musical pela escolha da estrofe que contém ritmos marcados e contínuos do Coco “Dona Mariquinha”.

João demonstra ter convicção quando diz que ele toca, e a pesquisadora canta. Ele escolhe o refrão “miudinho” para ser cantado pela pesquisadora e ser tocado no pandeiro por ele. Percebe-se que João elabora um trabalho cognitivo de integração múltipla com o seu corpo, a sua mente e a sua emoção ao executar a sua ação. Quando a pesquisadora muda a intensidade do andamento, João ajusta rapidamente a sua ação e demonstra com assertividade uma

assimilação que tem começo, meio e fim. Pede para repetir o mesmo movimento musical, e seu corpo se mantém disponível para gerar o movimento que está em seu desejo. Ao repetir o toque, João apresenta uma expressividade motora organizada e assertiva ao tocar o pandeiro e sempre demonstrando no seu rosto confiança e vontade.

Não se pode afirmar ao certo, mas João demonstra criar uma representação mental entre o que se toca e o que se canta, e isso pode ser aferido quando ele mantém o seu discurso musical com atenção, equilíbrio e comprometimento.

Figura 51 — João tocando o pandeiro 1

Fonte: Recorte capturado pela pesquisadora na videogravação.

Percebe-se que isso ocorre quando ele acompanha a voz da pesquisadora ao cantar, e ele cria intervenções entre o silêncio e a música. Mesmo sendo fora do tempo, João espera a música para tocar e completa com a letra e o toque do pandeiro no ritmo que ele estabeleceu, estabilizando o seu ritmo musical e mantendo, assim, a sua participação.

Vê-se também que ele está sempre com o olhar atento e observando todos os movimentos quando mira seus olhos para os lábios da pesquisadora. Isso demonstra que ele está atento em sincronizar os movimentos do corpo para tocar o pandeiro com coordenação e consciência musical. Essa intervenção pode ser vista no vídeo disponível no *QR Code* abaixo.

Figura 52 – QR Code – Categoria: assimilação
(Pandeiro 1 – Sessão 8)

Fonte: Acervo da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

Ao observar a assimilação de João, na sessão 8, a pesquisadora elaborou com o coorientador mais uma observação com João tocando pandeiro, a qual se realizou na sessão 9, no dia 19 de julho de 2023, intitulada como Pandeiro 2. Nessa sessão, João foi convidado para tocar outra vez o pandeiro com o mestre, e foi feita uma observação musical inferida da frase rítmica que João constrói quando toca o trupé miudinho.

Figura 53 – João tocando o pandeiro 2

Fonte: Recorte capturado pela pesquisadora Elaine Maria da Silva na videogravação.

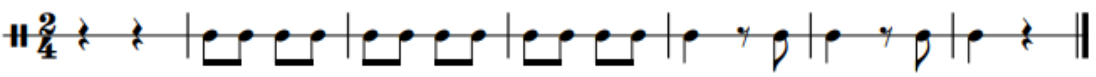
Figura 54 – QR Code – Categoria: assimilação
(Pandeiro 2 – Seção 9)

Fonte: Acervo da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

João, ao realizar a sua performance a partir das representações internalizadas, faz os ajustes do ritmo e do movimento de acordo com a referência musical. Sendo assim, ele não precisa de um modelo para seguir.

Sua frase musical consiste em uma métrica rítmica constante, construída com figuras e pausas de colcheia e semínima. João usa o seu movimento musical ao tocar com microtempos e isso faz com que crie equilíbrio rítmico e contribua para a noção de espaço. Pode-se ver sua frase rítmica quando ele toca o miudinho na pauta musical apresentada na Figura 55.

Figura 55 – Rítmica musical tocada por João



Fonte: Registrada pela pesquisadora Elaine Maria da Silva e comparado com a frase real do trupé miudinho.

Figura 56 – Rítmica musical do Trupé do miudinho

Fonte: Registro da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

Percebe-se que João passou pelos três estágios da audição preparatória: aculturação, imitação e assimilação, pois sua criação rítmica mantém um padrão consistente com a coordenação, a métrica do trupé miudinho e a entoação do canto.

Sendo assim, João apresenta um nível consciente ao expressar sua ideia musical, pois coordena o seu movimento com precisão e, mesmo não cantando o coco com sua voz externa, parece-nos que ele canta com uma voz interna ao seu corpo. Sua motricidade é assertiva e conduz toda a sua performance aos padrões rítmicos que estabeleceu, interligados com sua respiração em estado de bem-estar. Isso é uma forma de coordenar os seus conhecimentos musicais entre o som e o silêncio e a métrica que já lhe é familiar. Isso possibilitou que ele fosse capaz de ajustar o seu ritmo de forma assertiva e coordenada quando o mestre faz as adaptações com os ritmos acelerado ou lento, assim decifrando os códigos da cultura musical que os rodeia.

7.4 Encontro cultural: coco alagoano e a revelação da audiação preparatória

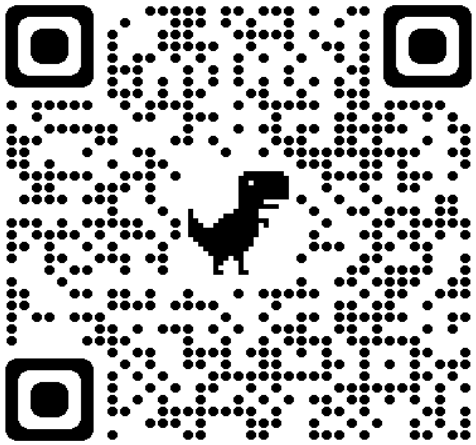
Sete crianças se preparam em uma sala para apresentar o Coco Alagoano a uma plateia composta por crianças com idades de 2, 3, 4 e 5 anos e também por alguns adultos. A pesquisadora se identifica e explica ao público o que as crianças do Maternal II irão mostrar e na sequência apresenta o mestre e as crianças.

Colocadas em roda e com as mãos dadas, ao ouvir a primeira batida do pandeiro algumas crianças já se entregam ao som, iniciando imediatamente as suas batidas de pés num compasso alinhado a esse som. Aos poucos e em plena atenção aos comandos do mestre, que os chamam ainda mais para se atentarem às batidas dos pés, o grupo vai buscando um alinhamento e numa sintonia coletiva começa a afinar as suas batidas.

Eles permanecem bastante tempo concentrados nas batidas dos seus pés, ritmando a dança. A roda começa a ser conduzida no sentido horário e facilmente as crianças entram nessa sintonia e vão se soltando, sem perder os momentos em que a música pede as paradas e as batidas mais acentuadas ou não dos pés, seguindo sempre o ritmo pedido.

E no passo do miudinho e do quarenta arrebatido, as crianças giram e brincam de Coco de roda, expressando a aculturação, a imitação e assimilação partindo da sua motricidade livre quando escutam o Coco e reproduzem por conhecimento tudo que absorveram durante as oficinas.

Figura 57 – QR Code – Apresentação final das crianças



Fonte: Acervo da pesquisadora Elaine Maria da Silva.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou investigar os processos e as ideias musicais das crianças pequenas em contexto da educação infantil fundamentando-se nas musicalidades e brincadeiras do Coco Alagoano. Com base nesse objetivo, esta investigação se aprofundou na forma como as crianças absorvem a música por aculturação, como elas aprendem e manifestam a sua imitação e a sua assimilação, principiando de um processo cognitivo que se refere aos tipos de audiação preparatória envolvendo a expressão musical do Coco Alagoano.

Para esse fim, a pesquisa foi fundamentada na teoria da aprendizagem musical de Edwin Gordon (2000a; 2000b), que considera a forma como as crianças aprendem música e reflete sobre os tipos de atividades adequados para elas, de acordo com os seus contextos culturais. Além disso, propôs-se uma articulação entre as perspectivas de Brito (2003), Martins (2021) e Santos (2019), buscando, na primeira autora, a noção da aprendizagem musical por meio da ação e da ideia de que as crianças expressam sua existência pela cultura; na segunda, a perspectiva apoiada no tempo espiralar; e no terceiro, o enraizamento nos meios e princípios culturais, identitários e políticos. Por fim, destaca-se a importância de Freire e Freire (2008) para a fundamentação do roteiro da oficina pedagógica musical.

Os dados gerados em campo revelaram como as ideias musicais construídas dentro do ambiente cultural do Coco Alagoano, por meio das ações que integram o corpo, a mente e a emoção, reverberaram nas crianças, por meio da sua escuta, da reprodução e de sua apropriação cultural.

Gordon (2000b) assinala que o desenvolvimento musical pode ser delineado na audiação preparatória como observação progressiva do desenvolvimento da criança, que experiencia música desde pequena, e propõe os tipos de audiação assinalados como *aculturação*, no qual as crianças aprendem por meio da escuta do ambiente; *imitação*, em que as crianças aprendem reciprocamente ao imitar adultos e serem imitadas por eles; e *assimilação*, processo em que as crianças aprendem a coordenar seu canto e entonação com movimento e respiração próprios, percebendo seus movimentos musicais.

Com base nos dados da pesquisa, percebeu-se que as crianças construíram suas musicalidades quando se apropriaram da área de expressão musical e começaram a interpretar as suas ideias por intermédio dos objetos, do seu corpo e do canto. Mesmo se tratando de uma expressão artística, as crianças interpretaram criativamente, na perspectiva de Corsaro (2011), as suas vivências em relação à expressão do adulto e criaram suas próprias culturas de pares.

Isso foi visto nas intervenções musicais que as crianças criaram entre elas quando tocavam a bizunga, quando algumas se empenhavam individualmente em reproduzir o movimento mais próximo ao do adulto, e na dança, quando três crianças perceberam que o som do trupé só era audível quando estavam calçadas.

No percurso das análises, foi possível enxergar essas particularidades das crianças e o interesse delas em interagir com todo o ambiente em busca de saberes diversos. Foi pelo ato criativo que algumas crianças desenvolveram outras brincadeiras com os objetos, como selecionar, colecionar, empilhar, parear, contar e perceber suas cores, formas e som. Dentro da análise da percepção da forma, somente uma criança identificou que o material que produzia som era uma semente vermelha. Ela investigou o objeto com o olhar atento para dentro da bizunga, e por meio da escuta e da sua sensibilidade percebeu que existiam texturas sonoras diferentes quando batia na palha e na cabaça. Outra criança juntou o maior número possível de bizungas em seu braço e começou a contá-las, outra começou a empilhar os chapéus e os guardou dentro do cesto, outras construíram uma ponte com as bizungas.

O processo de aprendizagem musical é integrado com a ação brincante da criança. Com base no estudo de Brito (2003), foi possível pensar no ambiente de exploração musical livre com pequenas intervenções rítmicas para instaurar a curiosidade das crianças em relação à voz e aos instrumentos musicais partilhados, na ideia de que a educação musical integra uma prática pedagógica com elementos do território infantil, e a música consiste em uma poderosa forma de integração social.

A pesquisa foi inspirada no roteiro preestabelecido por Freire e Freire (2008), que consiste nas noções de *acolhimento*, *aquecimento*, *prática melódica*, *prática rítmica*, *brincadeira* e *despedida*, e também no método de intervenção pedagógica proposto por Damiani *et al*. (2014). O roteiro e o método pedagógico guiaram todo o percurso sistemático da pesquisa, a mediação da construção das cinco oficinas pedagógicas musicais e o encontro cultural com o Coco Alagoano, que tiveram como objetivo apresentar, estruturar o ambiente e introduzir os elementos musicais próprios dessa expressão cultural. Todas as oficinas foram gravadas por videogravação e registradas no diário on-line de campo.

O uso de videogravação possibilitou o registro das ideias musicais das crianças ao tocar os instrumentos e ao dançar Coco. Ao iniciar o percurso, as crianças já manifestaram seus saberes quando falaram sobre o coco. Primeiramente, destacaram sua percepção da fruta coco, como alimento, "algo de comer". Depois, foram observando que o coco também era um o objeto de tocar. Partindo daí, aproximaram-se do quengo do coco e depois dançaram Coco de roda, se fantasiando para dançar e tocar coco com a bizunga e com o pandeiro.

A escolha do pandeiro e da bizunga foi pensada como objetos de permanência na cena musical, pois entendemos que as crianças precisam de tempo para compreender os sentidos dos objetos que lhes são apresentados.

Com a permanência, as crianças puderam explorar livremente os objetos, e com eles colecionaram sons, melodias, batidas rítmicas e movimentos corporais, ou pisadas, iniciando pelos trupés miudinhos, arrebatidos e sua variação, os trupés quarenta arrebatidos. Com a execução do Coco Alagoano, as crianças conseguiram expressar o seu desejo de conquistar os movimentos que reverberam na expressão da sua motricidade livre ao pular, girar, tocar e cantar.

Nas análises das categorias não se previu que as crianças chegariam ao tipo de audiação preparatória por assimilação, pois essa categoria demanda cognição e motricidade organizadas e detalhadas. No entanto, uma das crianças revelou um processo de assimilação na oitava sessão da atividade em campo, o que causou grande surpresa. Foi possível perceber que a experiência no nível de assimilação possibilita que a criança possa ser capaz de desfrutar da sua musicalidade, na medida em que seja capaz de atribuir significados à música por meio da sua própria ação.

Esse aspecto observado do processo de assimilação revela que a construção do repertório musical do Coco Alagoano para a educação infantil alinhou-se às perspectivas dos estudos teóricos de Gordon (2000a; 2000b) e que é possível criar interlocuções entre as áreas de conhecimento da música, cultura e educação para a junção dos objetivos da aprendizagem musical, pois, de acordo com o autor, estudar é aprender, compreender e apreciar a música em toda a existência humana.

Diante dessas colocações, ressalta-se a importância de um estudo sobre música nos fundamentos da cultura lúdica da criança. A música emerge do corpo e reverbera em ações brincantes. Se o adulto não estiver atento aos sinais, pode romper com o processo criativo da criança ao fazer música, sendo assim, a sugestão é que cada educador musical possa estudar o desenvolvimento infantil e pensar sobre materiais didáticos que comecem pela investigação do corpo, para depois se estender aos objetos. No caso desta pesquisa, essa reverberação se deu pela dança do Coco de roda, mas a experiência pode perfeitamente se apresentar em outros estilos ou manifestações musicais.

Sendo assim, este estudo procurou investigar como as crianças revelam suas ideias musicais. Foram reveladas diferentes formas dessas ideias se manifestarem, como por exemplo, João, ao tocar o pandeiro no seu tempo e no seu ritmo, expressando a musicalidade do coco. Da mesma forma, Levi, ao dar o coco batendo os pés no chão. Nesses dois exemplos observa-se

uma organização corporal e a criação de memórias musicais de ritmo, do canto e da dança necessárias para executar o coco.

Esta pesquisa traz o olhar atento da pesquisadora, que tem como base as observações realizadas no contexto da educação infantil por intermédio da música e da cultura, dentro do arcabouço teórico da aprendizagem musical acompanhada.

Para finalizar, destaca-se que diferentes olhares poderiam ser aferidos nesta pesquisa, como o aprofundamento da brincadeira de pares, o estudo sobre as categorias do brincar, a atitude adulta, a formação dos professores e outras dimensões que adentram a investigação do tema. Atentou-se aqui para o fato de que a música de tradição cultural desenvolve aspectos de natureza afetiva e emocional, contribuindo para a criatividade e as relações sociais das crianças no espaço da educação infantil e, portanto, se estabelece como uma potente linguagem de direito das crianças alagoanas.

REFERÊNCIAS

ADELCO. **Glossário político indígena**, 2017. Disponível em: https://adelco.org.br/outros_documentos/glossario-politico/. Acesso em: 01 jul. 2023.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALMEIDA, Rosivan Vanderlei de. **Folclore Brasileiro Alagoas**: linguagem popular. Organizado por José Maria Tenório Rocha. Brasília, DF: Ministério da Educação e Cultura. Departamento de Assuntos Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes – Funart, 1977. (Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro).

ALVAREZ, Sergio Luis de Almeida. 500 Anos de educação musical no Brasil: aspectos históricos. *In*: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ANPPOM, 12., 1999. **Anais** [...]. Salvador: ANPPOM, 1999. Disponível em: https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongressoanppom_1999 /ANPPOM%2099/CONFEREN/SALVARES.PDF. Acesso em: 01 jul. 2023.

AMARAL, Jeane Costa; HADDAD, Lenira; FOLQUE, Maria Assunção. Patrimônio cultural e pertencimento. **Revista de Educação Pública**, v. 30, p. 1-21, 2021.

ANASTASIOU, L. G. C; ALVES, L. P. Estratégias de ensinagem. *In*: ANASTASIOU, L. G. C.; ALVES, L. P. (org.). Processos de ensinagem na universidade: pressupostos para as estratégias de trabalho em aula. 3. ed. Joinville: Univille, p. 67-100,.2004.

ANDRADE, Mário de. **Os cocos**. São Paulo: Duas Cidades; Brasília, DF: INL Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

ARANTES, Antônio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

ASSIS JUNIOR, A. de. **Dicionário Kimbundu –** Português. Luanda: Argente, Santos & Cia, 1941.

BASTOS, Moira Anne Bush. **Poética da cabaça**: fruto de tradição, arte e comunicação. 2010. 187 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (Unesp), São Paulo, 2010. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86937/bastos_mab_me_ia.pdf?sequence=1. Acesso em: 31 jul. 2023.

BORTOLI, K. F. S. O *ratio studiorium* e a missão no Brasil. **Revista História Hoje**, São Paulo, n. 2, p. 1-21, 2003.

BRANDÃO, Théo. **O reisado alagoano**. Maceió: Edufal, 2007.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **PL 1786/2011**. Institui a Política Nacional Griô, para proteção e fomento à transmissão dos saberes e fazeres de tradição oral, 6. jul. 2011. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=511689. Acesso em: 01 jul. 2023.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição [da] República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, 2016.

BRASIL. Decreto n.º 1.331-A, de 17 de fevereiro de 1854. Approva o Regulamento para a reforma do ensino primario e secundario do Municipio da Côrte (*sic*). **Coleção de Leis do Império do Brasil**, p. 45, v. 1, pt. I, 1854.

BRASIL. Decreto n.º 19.890, de 18 de abril de 1931. Dispõe sobre a organização do ensino secundário. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, p. 9242, 4 jun. 1931. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19890-18-abril-1931-504631-republicacao-141247-pe.html. Acesso em: 01 jul. 2023.

BRASIL. Decreto n.º 51.215, de 21 de agosto de 1961. Estabelece normas para a educação musical nos Jardins de Infância, nas Escolas Pré-Primárias, Primárias, Secundárias e Normais, em todo o País. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, p. 7601, 21 ago. 1961.

BRASIL. Decreto n.º 630, de 17 de setembro de 1851. Autorisa o Governo para reformar o ensino primário e secundário do Municipio da Côrte (sic). **Coleção de Leis do Império do Brasil**, p. 56, v. 1, pt. I, 1851, (Publicação Original). Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-630-17-setembro-1851-559321-publicacaooriginal-81488-pl.html. Acesso em: 01 jul. 2023.

BRASIL. Decreto n.º 981, de 8 de novembro de 1890. Approva o Regulamento da Instrucção Primaria e Secundaria do Districto Federal (*sic*). **Coleção de Leis do Brasil**, p. 3474, v. 11, 1890. (Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-981-8-novembro-1890-515376-publicacaooriginal-1-pe.html#:~:text=O%20Governo%20manter%C3%A1%20na%20Capital%20Federal%20um%20estabelecimento%20de%20ensino,material%20de%20ensino%20mais%20aperfei%C3%A7oado. Acesso em: 01 jul. 2023.

BRASIL. Lei n.º 10.639 de 9/1/2003. Altera a Lei n.º 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, p. 1, 10 jan. 2003.

BRASIL. Lei n.º 11.769, de 18 de agosto de 2008. Altera a Lei n. 9394/96, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino de música na educação básica. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, p. 1, 19 ago. 2008.

BRASIL. Lei n.º 4.024, de 20 de dezembro de 1961a. Fixa as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, p. 11429, 27 dez. 1961.

BRASIL. Lei n.º 5.692 de 11 de agosto de 1971. Fixa Diretrizes e Bases para o ensino de 1.º e 2.º graus, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, p. 6377, 12 ago. 1971.

BRASIL. Lei n.º 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, p. 27883, 23 dez. 1996.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Dossiê de registro**: literatura de cordel. Brasília, DF: MEC, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP, 2018.

BRITO, Teca Alencar de Brito. **O humano como objetivo da educação musical**: o pensamento pedagógico-musical de Hans Joachim Koellreutter, 3 dez. 2011. Disponível em https://www.galileo.edu/esa/files/2011/12/3.-O-HUMANO-COMO-OBJETIVO-DA-EDUCA%C3%87%C3%83O-MUSICAL-Teca-Brito.pdf. Acesso em: 11 jun. 2021.

BRITO, Teca Alencar de. **Um jogo chamado música**: experiências, criação, educação. São Paulo: Peirópolis, 2019.

CARNEIRO, Edison. **Antologia do negro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.

CARVALHO, José Jorge de. **Sobre o notório saber dos mestres tradicionais nas instituições de ensino superior e de pesquisa**. Brasília, DF: Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa – INCTI/UNB/CNPq, 2016.

CASTRO, Marco Aurélio Alves de; SIQUEIRA, Alysson. O ensino da música no Brasil colonial e suas heranças. **Caderno InterSaberes**, Curitiba, v. 10, n. 24, p. 79-91, 2021.

CAVALCANTI, Telma César **O Coco Alagoano**. Rede Sociocriativa do Coco de Roda. Disponível em: http://www.redecocoderoda.com.br/h3/index.php/o-coco/o-coco-alagoano. Acesso em: 01 jul. 2023.

CAVALCANTI, Telma César. **Tradição e juventude em Alagoas**: o grupo de coco de roda Xique-Xique. 2018. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2018.

CORSARO, William A. **Sociologia da infância**. Tradução: Lia Gabriele Regius Reis; Revisão Técnica: Maria Letícia B. P. Nascimento. Porto Alegre: Artmed, 2011.

CORSARO, William. A. Reprodução interpretativa e cultura de pares. *In*: MÜLLER, F.; CARVALHO, A. M. A. (org.). **Teoria e prática na pesquisa com crianças**: diálogos com Willian Corsaro. São Paulo: Cortez, 2009.

CRESWELL, John W. **Investigação qualitativa e projeto de pesquisa**: escolhendo entre cinco abordagem. 3. ed. Porto Alegre: Penso, 2014.

CRESWELL, Jonh W. **Projeto de pesquisa**: métodos qualitativos, quantitativos e mistos. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2010.

DAMIANI, Magda *et al*. Discutindo pesquisas do tipo intervenção pedagógica. **Cadernos de Educação**, n. 45, p. 57-67, 2014. FaE/PPGE/UFPel. Disponível em http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/caduc/issue/current. Acesso em: 01 jul. 2023.

DUARTE, Abelardo. **Folclore negro das Alagoas**: áreas de cana-de-açúcar: pesquisa e interpretação. 2. ed. Maceió: Edufal, 2010.

FERNANDES, Gonçalo. A primeira gramática do (Kahenda-Mbaka) Kimbundu (Lisboa 1697) de Pedro Dias, S. J. (1621/1622-1700) e a ars minor (Lisboa 1573) de Manuel Álvares, S.J. (1526–1583). Rio de Janeiro, **Confluência**, Liceu Literário Português, Especial 30 anos, p. 463-488, jun. 2021. Disponível em https://dialnet.unirioja.es/descarga /articulo/7962218 .pdf. Acesso em: 11 jun. 2022.

FERREIRA, Tássio. **Pedagogia da circularidade**: ensinagens de terreiro. Rio de Janeiro: Telha, 2021.

FONTERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios**: um ensaio sobre música e educação. 2. ed. Rio de Janeiro: Unesp, 2008.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

FREIRE, Ricardo Dourado. **Audiação**: a principal contribuição de Edwin Gordon. 12 ago. 2022. Apresentação em Power Point. Disponível em PDF. Brasília, DF: Universidade de Brasília. Acesso em 14 ago. 2022.

FREIRE, Ricardo; FREIRE, Sandra. Planejamento na educação musical infantil. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – ANPPOM, Salvador. **Anais** [...]. Salvador: ANPPOM, 2008.

GALLO, Priscila Maria. **Caxixi**: um estudo do instrumento afro-Brasileiro em práticas musicais populares na região de Salvador-BA. 2012. 171 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

GORDON, Edwin E. **Learning sequences in music**: a contemporary learning theory. Chicago: GIA, 2011. Disponível em: https://pt.scribd.com/read/372158927/Learning-Sequences-in-Music-A-Contemporary-Music-Learning-Theory-2012-Edition#a_search-menu_968808. Acesso em: 14 ago. 2022.

GORDON, Edwin E. **Teoria de aprendizagem musical para recém-nascidos e crianças de idade pré-escolar**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

GORDON, Edwin E. **Teoria de aprendizagem musical**: competências, conteúdos e padrões. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000a.

HADDAD, Lenira. **A criança, a cidade e o patrimônio: diálogos com os saberes e fazeres das comunidades penedense e eborense**. 2018. (Projeto de pesquisa)

HADDAD, Lenira; FOLQUE, Maria Assunção; BEZELGA, Isabel. A criança, a cidade e o patrimônio na construção do currículo e na formação docente na educação infantil. **Educar em Revista,** Curitiba, v. 40, e88732, 2024.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução: Enio Paulo Giachini. 2. ed. ampliada. Petrópolis: Vozes, 2017.

HAOULI, Janete El. Passeio sonoro. *In*: BRITO, Teca Alencar de (org.). **Um jogo chamado música**: experiências, criação, educação. São Paulo: Peirópolis, 2019.

HOLLER, Marcos. A missão: por uma visão decolonial da música nas reduções jesuíticas. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.7, n. 3, p. 1-26, 2019.

IBGE. **Geografia do Brasil**: Região Nordeste. Rio de Janeiro: IBGE, 1977.

IBGE. Malha Municipal; SEPLAG/SUPLAN/SINC/GGEO 2019. *In*: **Plano municipal de saneamento básico prefeitura municipal de Flexeiras** – Alagoas/Brasil. Alagoas, Amec, 2022.

INSTITUTO DOS MUSEUS E DA CONSERVAÇÃO. **Instrumentos Musicais**. Departamento do Património Móvel do IMC, IP, 2011. (Normas de Inventário. Arte). Disponível em: http://matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/ Download/ Normas/NI_ Arte_ Instrumentos%20Musicais.pdf. Acesso em: 01 jul. 2023.

JEANDOT, Nicole. **Explorando o universo da música**. São Paulo, 1993.

JIMICA, Camilo José. **O cuidado de si em Foucault e a possibilidade de sua articulação com a categoria "Ubuntu" na filosofia africana de Severino Elias Ngoenha**. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: https://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/7208/2/TES_CAMILO_JOSE_JIMICA_COMPLETO.pdf. Acesso em: 01 jul. 2023.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LIMA, Fernanda Fedrizzi Loureiro de; SACCO, Helena Gomes. **Pensando em palavras**: expressões para marear e nuvem. ENCONTROS DE PÓS-GRADUAÇÃO – ENPOS, 22. **Anais** [...]. Pelotas: UFPEL, 2020. Disponível em: https://cti.ufpel.edu.br/siepe/arquivos/2020/LA_03593.pdf. Acesso em: 8 ago. 2022.

LÓPEZ, Maria Emília. **Um mundo aberto**: cultura e primeira infância. Tradução: Cícero Oliveira. 1. ed. São Paulo: Instituto Emília, 2018.

LUCIANO, Gersem dos Santos. **O índio Brasileiro**: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje. Brasília, DF: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED-Museu Nacional, 2006.

MACEIÓ. Alagoas. **Rede sociocriativa do coco de roda**. 2017. (Catálogo).

MACEIÓ. Prefeitura Municipal. Secretaria de Educação. **Projeto Político Pedagógico**. CMEI XXX: da ideia inicial à consolidação de um espaço sociopolítico e pedagógico para atender crianças de 2 a 5 anos de idade. Maceió: Semed, 2021.

MACEIÓ. Secretaria Municipal de Educação. **Projeto sobre a cultura popular e a criança na educação infantil**. Maceió: Semed, 2022.

MARANGONI, Heitor Marques; FREIRE, Ricardo Dourado. Uma discussão entre os conceitos de e suas implicações para a Cognição Musical. Simpósio Internacional De Cognição E Artes Musicais – SIMCAM, 12, Porto Alegre. **Anais** [...]. Porto Alegre: SIMCAM, UFRGS, 2016.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MATEIRO, Teresa Assunção do Novo. Educação musical nas escolas Brasileiras: retrospectiva histórica e tendências pedagógicas atuais. **Revista Nupeart**, v. 4, n. 4, set. 2006.

MATEIRO, Tereza; ILARI, Beatriz. **Pedagogias em Educação Musical**. Curitiba: InterSaberes, 2012.

MATTOS, Alice Lopes. **Racismo e xenofobia no Brasil**: análise dos instrumentos jurídicos de proteção ao imigrante negro. Monografia (Graduação em Direito) – Universidade Federal de Santa Maria, 2016.

MOITA, Filomena M. G. S. Cordeiro; ANDRADE, Fernando Cézar B. O saber de mão em mão: a oficina pedagógica como dispositivo para a formação docente e a construção do conhecimento na escola pública. **Reunião Anual da Anped**, v. 29, p. 16, 2006.

NASCIMENTO, Eliza Larkin; GÁ, Luiz Carlos (org.) **Adinkra**: sabedoria em símbolos africanos. 2. ed. Rio de Janeiro: Cobogó: Ipeafro, 2022.

NASCIMENTO, Gabriel. **Racismo linguístico**: os subterrâneos da linguagem e do racismo. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

NOGUERA, Renato. Denegrindo a educação: um ensaio filosófico para uma pedagogia da pluriversalidade. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**, n. 18, p. 62-73, maio/out. 2012. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/renato_noguera_-_denegrindo_a_educa%C3%A7%C3%A3o._um_ensaio_para_uma_pedagogia_da_pluriversalidade.pdf. Acesso em: 31 maio 2022.

NOGUERA, Renato. **Ensino de filosofia e a Lei 10.639**. Rio de Janeiro: Pallas, Biblioteca Nacional, 2014.

NOVAES, Josefina Maria Medeiros. **ASFOPAL** – Associação de Folguedos Populares de Alagoas – 25 Anos Brincando Sério. Maceió: Gráfica do Estado/Cepal, 2010.

OLIVAPEDIA. **Edafoclimática**, 4 fev. 2020. Disponível em: https://olivapedia.com/glossary/edafoclimaticas/. Acesso em: 01 jul. 2023.

OLIVEIRA, Rafael Galvão de. **Proposta de implementação da teoria de aprendizagem musical de Edwin Gordon de acordo com os parâmetros da BNCC para educação infantil**. 2021. 106 f. Dissertação (Mestre em Música) – Programa de Pós-Graduação Música em Contexto, Universidade de Brasília – UNB. Brasília, DF, 2021.

ORTH, Glaucia Mayara Niedermeyer; BOURGUIGNON, Jussara Ayres; GRAF, Paloma Machado. O Sul também existe: intersecção entre o pensamento suleador e as práticas restaurativas no Brasil. *In*: ORTH, Glaucia Mayara Niedermeyer; GRAF, Paloma Machado (org.). **Sulear a justiça restaurativa**: as contribuições latino-americanas para a construção do movimento restaurativo. Ponta Grossa: Texto e Contexto, 2020.

OSTETTO, Luciana E. Educação infantil e arte: sentidos e práticas possíveis. **Cadernos de Formação da UNIVESP**. São Paulo: Cultura Acadêmica. 2011. p. 27-39. Disponível em: http://www.acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/320/1/01d14t01.pdf. Acesso em: 01 jul. 2023.

OSTETTO, Luciana Esmeralda. **Danças circulares na formação de professores**: a inteireza de ser na roda. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2014.

PIORSKI, Gandhy. Brinquedos de chão: **A natureza, o imaginário e o brincar**. São Paulo: Petrópolis, 2016.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Música na escola: aspectos históricos da legislação nacional e perspectivas atuais a partir da Lei 11.769/2008. **Revista da Abem**, Londrina, v. 20, n. 29, p. 23-38, jul./dez 2012.

RAFAEL, Ulisses Neves. **Xangô rezado baixo**: religião e política na Primeira República. São Cristóvão: UFS; Maceió: Edufal, 2012.

RIBEIRO, Katiuscia. **Afrikafé**. Disponível em: https://todosnegrosdomundo.com.br/afrikafe-conheca-o-projeto-de-katiuscia-ribeiro-e-janamo/. Acesso em: 01 jul. 2023.

ROCHA, Aristotelina Barreto. **Geografia do Nordeste**. 2. ed. Natal: EDUFRN, 2010.

ROCHA, José Maria Tenório. **Folclore Brasileiro Alagoas**. Ministério da Educação e Cultura. Departamento de Assuntos Culturais. Fundação Nacional de Artes – Funart. Rio de Janeiro, 1977.

ROCHA, José Maria Tenório. **Folguedos e danças de Alagoas**. Maceió: Secretaria de Educação e Cultura – DAC/CAC, 1984.

ROSS, Jurandyr L. Sanches (org.) **Geografia do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2000.

SANTOS, Antonio Bispo dos. **Colonização, quilombos**: modos e significações. 2. ed. Brasília, DF: Ayô, 2019.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Nêgo Bispo**: vida, memória e aprendizado quilombola, 2020. 1 vídeo (15 min). Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gLo9ZNdgJxw. Acesso em: 28 maio 2022.

SANTOS, Boaventura Souza. **Construindo as epistemologias do Sul**: antologia essencial.: Para um pensamento alternativo de alternativas. Compilado por Maria Paula Meneses *et al.* 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018.

SILVA, Thayná Teles; MULDER, Alessandra Pinheiro; SANTANA, Isabelle. **Coqueiro (*Cocos nucifera L.*) e produtos alimentícios derivados**: uma revisão sobre aspectos de produção, tecnológicos e nutricionais, 2020. DOI 10.37885/200800949. Disponível em: https://downloads.editoracientifica.org/articles/200800949.pdf. Acesso em: 01 jul. 2023.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

TORTELLA, J. C. B.; FORNER, V. A. A música no ensino fundamental após a promulgação da Lei n.º 11.769/08. **Jornal de Políticas Educacionais**. v. 12, n. 5, mar. 2018. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/jpe/article/viewFile/57528/34964. Acesso em: 8 ago. 2022.

VAZ, Sérgio. **Literatura, pão e poesia**: histórias de um povo lindo e inteligente. Brum. 2. ed. São Paulo: Globo, 2020.

VERDELINHO, Íris. Pisa mulé, 2023. 1 vídeo (1min40s). Composição de Íris Verdelinho. Publicado por Elaine Silva. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oZdL20HTVYg. Acesso em: 01 jul. 2023.

VERDELINHO, Íris; VERDELINHO, Nildo. Ô Moreninha ô morená, 2023. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Comunidade Azul. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=koKljBBSLp8. Acesso em: 01 jul. 2023.

VERDELINHO, Mestre. Dona Mariquinha, 2010. 1 vídeo (50 s). Publicado pelo canal Mestre Verdelinho e a Barca. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CoaqqC0xSoI. Acesso em: 01 jul. 2023.

VERDELINHO, Mestre. Grande poder, 2013. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Mayte Bellese. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FNiHd9Vim34. Acesso em: 01 jul. 2023.

VIGOTSKY, Lev Semionovitch. **Psicologia pedagógica**. Porto Alegre: Artmed, 2003.

VILELA, Aloísio. **O coco de Alagoas**: origem, evolução, dança e modalidades. 2. ed. Maceió: Ufal, Museu Théo Brandão. Maceió, 1980.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

ZUCON, Otávio; BRAGA, Geslline Giovana. **Introdução às culturas populares no Brasil**. Curitiba: InterSaberes, 2013.

APÊNDICE A – ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA

Você está sendo convidado para participar da entrevista do projeto de pesquisa *Cacuriando ideias musicais com crianças pequenas em contexto de Educação Infantil*.

Horário:

Data:

Local:

Entrevistadora: Elaine Maria da Silva

Entrevistado(a):

Função do(a) entrevistado(a): Informações sobre a pesquisa *Cacuriando ideias musicais com crianças pequenas em contexto de Educação Infantil*, que é um projeto de pesquisa desenvolvido no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da UFAL, em Maceió, por Elaine Maria da Silva e sob a orientação da Profa. Dra. Lenira Haddad. O estudo será realizado com base em uma abordagem qualitativa de pesquisa, por meio de um estudo de caso com crianças pequenas, professoras e uma coordenadora do Centro Municipal de Educação Infantil, que se destina a investigar os processos e as ideias musicais com as crianças pequenas em contexto da educação infantil, a partir das musicalidades e brincadeiras do Coco Alagoano, e a importância deste estudo é dar visibilidade à manifestação cultural Coco alagoano.

Perguntas:

1. Qual é o seu papel no Centro Municipal de Educação Infantil?
2. Quais manifestações culturais você conhece?
3. Em que momento as manifestações culturais têm protagonismo no CEMEI?
4. Quais foram os impactos que as crianças tiveram ao vivenciar a cultura alagoana?
5. Como as famílias das crianças reagiram ao saber das vivências culturais pelas raízes de Alagoas?

Agradeço a sua participação na entrevista. Asseguramos a confidencialidade das respostas e de possíveis futuras entrevistas.

Maceió, _____ de _____ de _____.

_____

Assinatura do(a) Entrevistado(a)

_____

Assinatura da pesquisadora
Elaine Maria da Silva

APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO PARA PARTICIPAÇÃO EM PROJETO DE PESQUISA (TCLE_BRINCANTE)

Eu _____, tendo sido convidado a participar como voluntário do estudo *Cacuriando ideias musicais com crianças pequenas em contexto de Educação Infantil*, projeto desenvolvido no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da UFAL, em Maceió, por Elaine Maria da Silva, sob a orientação da Profa. Dra. Lenira Haddad. O estudo será realizado com base em uma abordagem qualitativa de pesquisa, por meio de um estudo de caso com crianças pequenas, professoras e uma coordenadora do Centro Municipal de Educação Infantil. Recebi as seguintes informações que me fizeram entender sem dificuldades e sem dúvidas os seguintes aspectos:

- Que o estudo se destina a investigar os processos e as ideias musicais com as crianças pequenas em contexto da educação infantil, a partir das musicalidades e brincadeiras do Coco Alagoano;
- Que a importância deste estudo é dar visibilidade aos elementos culturais do Coco Alagoano na prática educativa da educação infantil;
- Que a coleta de dados deste estudo começará em 3 de julho de 2023 e terminará em 13 de julho de 2023;
- Que o estudo será feito em duas etapas. A primeira etapa envolve entrevista com a coordenadora e as professoras. A segunda envolve 6 (seis) encontros presenciais com duração de 50 minutos com a turma de crianças de 3 anos (Maternal 2): 1 – reapresentação da pesquisa para os sujeitos envolvidos trazendo elementos do Coco Alagoano, conversa sobre o gosto musical das crianças pequenas, das professoras e apresentação da proposta de organização de uma área de expressão musical; 2 – organização de uma área de expressão musical Coco Alagoano com as crianças e a professora; 3 – oficina de vivências, brincadeiras e conversa sobre o Coco Alagoano: conhecendo os instrumentos musicais; 4 – encontro cultural com o brincante na sala das crianças; 5 – oficina de vivências, brincadeiras e conversa sobre o Coco Alagoano: cacuriando no ritmo do coco; 6 – uma apresentação musical do Coco Alagoano pelas crianças ao público, que será gravada em vídeo ou áudio;
- Que eu participarei das seguintes etapas: no encontro cultural na sala das crianças; oficina de vivências, brincadeiras e conversa sobre o Coco Alagoano; e uma apresentação musical do Coco Alagoano pelas crianças ao público, que será gravada em vídeo ou áudio;
- Que os possíveis riscos são baixos, visto que posso sentir algum constrangimento em saber que estou sendo filmado ou fotografado; ou insegurança para responder às perguntas ou para conduzir as oficinas. No entanto, serão esclarecidos que o uso de imagem e som será restrito à pesquisa, e não serão publicizados, que poderão a qualquer momento desistir da participação da pesquisa, e a pesquisadora mediará todas as sessões da oficina, ou seja, não deverão intervir na expressão artística das crianças, exceto se perceberem mau uso dos objetos;

- Que deverei contar com a seguinte assistência: acolhimento, mediação ou conversa com a pesquisadora em situações de desconforto. Se necessário, o adulto será encaminhado para o serviço de atendimento psicológico na rede pública de saúde mais próxima de sua residência. Assistência imediata e integral para por danos: quando necessário**,** a pesquisadora e a instituição envolvida na pesquisa se responsabilizarão em proporcionar assistência imediata e integral de acesso gratuito pós-estudo diante das complicações e danos decorrentes, direta ou indiretamente, na pesquisa. Nada será pago ou cobrado de você ou da criança sob sua responsabilidade legal para participar desta pesquisa, pois a aceitação é voluntária;
- Que os benefícios que deverei esperar diretamente com a minha participação consistem em: descobrir novos conceitos e fundamentos sobre o ensino de música para crianças; explorar e conhecer instrumentos musicais e outros objetos da cena (saia, chapéu, cesto e outros) para a prática com crianças; conhecer os instrumentos musicais, manuseá-los, tocá-los e se relacionarem com o mestre do Coco Alagoano. O proveito indireto consiste em ampliar os conhecimentos sobre a manifestação cultural Coco Alagoano;
- Que, sempre que desejar, serão fornecidos esclarecimentos sobre cada uma das etapas do estudo;
- Que eu serei informado sobre o resultado final da pesquisa por meio de e-mail pessoal dos participantes e responsáveis, por um portfólio impresso que ficará na unidade e uma palestra que será realizada na escola em que que acontece a pesquisa. E todas as informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação dos voluntários, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, e sendo assegurado o sigilo e privacidade sobre a sua participação. Vale mencionar que a videogravação, a captação de áudio e as fotografias serão utilizadas apenas para a análise dos dados do estudo, sem qualquer exibição ou divulgação dessas. Sendo assim, os dados coletados nesta pesquisa (vídeos, fotos, áudio e registro inscritos) ficarão armazenados em pasta de arquivo no computador pessoal protegido por senha, sob a responsabilidade da pesquisadora, pelo período de cinco anos; ao fim desse período, serão deletados todos os arquivos salvos;
- Que a qualquer momento eu poderei recusar a continuar participando do estudo e, também, que eu poderei retirar este meu consentimento, sem que isso me traga qualquer penalidade ou prejuízo;
- Que as informações conseguidas por meio da minha participação não permitirão a identificação da minha pessoa, exceto aos responsáveis pelo estudo, e que a divulgação das mencionadas informações só será feita entre os profissionais estudiosos do assunto;
- Que o estudo não acarretará nenhuma despesa para o participante da pesquisa; mas em caso de surgir alguma despesa, fica garantida a indenização em casos de danos comprovadamente decorrentes da participação da criança, conforme decisão judicial ou extrajudicial. Se houver necessidade, as despesas para que o adulto(a) participe serão assumidas pela pesquisadora (ressarcimento de transporte, alimentação e gastos de acompanhantes);
- Que eu serei indenizado por qualquer dano que venha a sofrer com a participação da pesquisa;

- Que eu receberei uma via do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Finalmente, tendo eu compreendido perfeitamente tudo o que me foi informado sobre a minha participação no mencionado estudo e estando consciente dos meus direitos, das minhas responsabilidades, dos riscos e dos benefícios que a minha participação implica, concordo em participar. Para isso eu DOU O MEU CONSENTIMENTO SEM QUE PARA ISSO EU TENHA SIDO FORÇADO OU OBRIGADO.

Endereço da responsável pela pesquisa (OBRIGATÓRIO):

Maceió, _____ de _____ de _____.

_____

Assinatura ou impressão datiloscópica do voluntário ou responsável legal
e rubricar as demais folhas

_____

Nome e assinatura da responsável pelo estudo
e rubricar as demais folhas

APÊNDICE C – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO PARA PARTICIPAÇÃO EM PROJETO DE PESQUISA (COORDENADORA)

Eu _____, tendo sido convidado a participar como voluntário do estudo *Cacuriando ideias musicais com crianças pequenas em contexto de Educação Infantil*, projeto desenvolvido no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da UFAL, em Maceió, por Elaine Maria da Silva, sob orientação da Profa. Dra. Lenira Haddad. O estudo será realizado com base em uma abordagem qualitativa de pesquisa, por meio de um estudo de caso com crianças pequenas, professoras e uma coordenadora do Centro Municipal de Educação Infantil. Recebi as seguintes informações que me fizeram entender sem dificuldades e sem dúvidas os seguintes aspectos:

- Que o estudo se destina a investigar os processos e as ideias musicais com as crianças pequenas em contexto da educação infantil, a partir das musicalidades e brincadeiras do Coco Alagoano;
- Que a importância deste estudo é dar visibilidade aos elementos culturais do Coco Alagoano na prática educativa da educação infantil;
- Que a coleta de dados deste estudo começará em 3 de julho de 2023 e terminará em 13 de julho de 2023;
- Que o estudo será feito em duas etapas. A primeira etapa envolve entrevista com a coordenadora e as professoras. A segunda envolve 6 (seis) encontros presenciais com duração de 50 minutos com a turma de crianças de 3 anos (Maternal 2): 1 – reapresentação da pesquisa para os sujeitos envolvidos trazendo elementos do Coco Alagoano, conversa sobre o gosto musical das crianças pequenas, das professoras e apresentação da proposta de organização de uma área de expressão musical; 2 – organização de uma área de expressão musical Coco Alagoano com as crianças e a professora; 3 – oficina de vivências, brincadeiras e conversa sobre o Coco Alagoano: conhecendo os instrumentos musicais; 4 – encontro cultural com o brincante na sala das crianças; 5 – oficina de vivências, brincadeiras e conversa sobre o Coco Alagoano: cacuriando no ritmo do coco; 6 – uma apresentação musical do Coco Alagoano pelas crianças ao público, que será gravada em vídeo ou áudio;
- Que eu participarei das seguintes etapas: entrevista semiestruturada, que será gravada em vídeo ou áudio;
- Que os possíveis riscos são baixos, visto que posso sentir algum constrangimento em saber que estou sendo filmado ou fotografado; ou insegurança para responder às perguntas ou para conduzir as oficinas. No entanto, serão esclarecidos que o uso de imagem e som será restrito à pesquisa, e não serão publicizados, que poderão a qualquer momento desistir da participação da pesquisa e a pesquisadora mediará todas as sessões da oficina, ou seja, não deverão intervir na expressão artística das crianças, exceto se perceberem mau uso dos objetos;

- Que deverei contar com a seguinte assistência: acolhimento, mediação ou conversa com a pesquisadora em situações de desconforto. Se necessário, o adulto será encaminhado para o serviço de atendimento psicológico na rede pública de saúde mais próxima de sua residência; que os benefícios que deverei esperar diretamente com a minha participação consistem em: descobrir novos conceitos e fundamentos sobre o ensino de música para crianças; explorar e conhecer instrumentos musicais e outros objetos da cena (saia, chapéu, cesto e outros) para a prática com crianças; conhecer os instrumentos musicais, manuseá-los, tocá-los e se relacionarem com o mestre do Coco Alagoano. O proveito indireto consiste em ampliar os conhecimentos sobre a manifestação cultural Coco Alagoano;
- Que, sempre que desejar, serão fornecidos esclarecimentos sobre cada uma das etapas do estudo;
- Que eu serei informado sobre o resultado final da pesquisa por meio de e-mail pessoal dos participantes e responsáveis, por um portfólio impresso que ficará na unidade e uma palestra que será realizada na escola em que acontece a pesquisa. E todas as informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação dos voluntários, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, e sendo assegurado o sigilo e privacidade sobre a sua participação. Vale mencionar que a videogravação, a captação de áudio e as fotografias serão utilizadas apenas para a análise dos dados do estudo, sem qualquer exibição ou divulgação dessas. Sendo assim, os dados coletados nesta pesquisa (vídeos, fotos, áudio e registro inscritos) ficarão armazenados em pasta de arquivo no computador pessoal protegido por senha, sob a responsabilidade da pesquisadora, pelo período de cinco anos; ao fim desse período, serão deletados todos os arquivos salvos;
- Que a qualquer momento eu poderei recusar a continuar participando do estudo e, também, que eu poderei retirar este meu consentimento, sem que isso me traga qualquer penalidade ou prejuízo;
- Que as informações conseguidas por meio da minha participação não permitirão a identificação da minha pessoa, exceto aos responsáveis pelo estudo, e que a divulgação das mencionadas informações só será feita entre os profissionais estudiosos do assunto;
- Que o estudo não acarretará nenhuma despesa para o participante da pesquisa; mas em caso de surgir alguma despesa, fica garantida a indenização em casos de danos comprovadamente decorrentes da participação da criança, conforme decisão judicial ou extrajudicial. Se houver necessidade, as despesas para que o adulto(a) participe serão assumidas pela pesquisadora (ressarcimento de transporte, alimentação e gastos de acompanhantes);
- Que eu serei indenizado por qualquer dano que venha a sofrer com a participação da pesquisa;
- Que eu receberei uma via do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Finalmente, tendo eu compreendido perfeitamente tudo o que me foi informado sobre a minha participação no mencionado estudo e estando consciente dos meus direitos, das minhas responsabilidades, dos riscos e dos benefícios que a minha participação implica, concordo em

participar. Para isso eu DOU O MEU CONSENTIMENTO SEM QUE PARA ISSO EU TENHA SIDO FORÇADO OU OBRIGADO.

Endereço da responsável pela pesquisa (OBRIGATÓRIO):

Maceió, _____ de _____ de _____.

_____

Assinatura ou impressão datiloscópica do voluntário ou responsável legal
e rubricar as demais folhas

_____

Nome e assinatura da responsável pelo estudo
e rubricar as demais folhas

APÊNDICE D – TERMO DE CONSENTIMENTO DO LIVRE E ESCLARECIDO PARA PARTICIPAÇÃO EM PROJETO DE PESQUISA (PROFESSORAS)

Eu _____, tendo sido convidado a participar como voluntário do estudo *Cacuriando ideias musicais com crianças pequenas em contexto de Educação Infantil*, projeto desenvolvido no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da UFAL, em Maceió, por Elaine Maria da Silva, sob orientação da Profa. Dra. Lenira Haddad. O estudo será realizado com base em uma abordagem qualitativa de pesquisa, por meio de um estudo de caso com crianças pequenas, professoras e uma coordenadora do Centro Municipal de Educação Infantil. Recebi as seguintes informações que me fizeram entender sem dificuldades e sem dúvidas os seguintes aspectos:

- Que o estudo se destina a investigar os processos e as ideias musicais com as crianças pequenas em contexto da educação infantil, a partir das musicalidades e brincadeiras do Coco Alagoano;
- Que a importância deste estudo é dar visibilidade aos elementos culturais do Coco Alagoano na prática educativa da educação infantil;
- Que a coleta de dados deste estudo começará em 3 de julho de 2023 e terminará em 13 de julho de 2023;
- Que o estudo será feito em duas etapas. A primeira etapa envolve entrevista com a coordenadora e as professoras. A segunda envolve 6 (seis) encontros presenciais com duração de 50 minutos com a turma de crianças de 3 anos (Maternal 2): 1 – reapresentação da pesquisa para os sujeitos envolvidos trazendo elementos do Coco Alagoano, conversa sobre o gosto musical das crianças pequenas das professoras e apresentação da proposta de organização de uma área de expressão musical; 2 – organização de uma área de expressão musical Coco Alagoano com as crianças e a professora; 3 – oficina de vivências, brincadeiras e conversa sobre o Coco Alagoano: conhecendo os instrumentos musicais; 4 – encontro cultural com o brincante na sala das crianças; 5 – oficina de vivências, brincadeiras e conversa sobre o Coco Alagoano: cacuriando no ritmo do coco; 6 – uma apresentação musical do Coco Alagoano pelas crianças ao público, que será gravada em vídeo ou áudio;
- Que eu participarei das seguintes etapas: entrevista semiestruturada, que será gravada em vídeo ou áudio;
- Que os possíveis riscos são baixos, visto que posso sentir algum constrangimento em saber que estou sendo filmado ou fotografado; ou insegurança para responder às perguntas ou para conduzir as oficinas. No entanto, serão esclarecidos que o uso de imagem e som será restrito à pesquisa, e não serão publicizados, que poderão a qualquer momento desistir da participação da pesquisa e a pesquisadora mediará todas as sessões da oficina, ou seja, não deverão intervir na expressão artística das crianças, exceto se perceberem mau uso dos objetos;

- Que deverei contar com a seguinte assistência: acolhimento, mediação ou conversa com a pesquisadora em situações de desconforto. Se necessário, o adulto será encaminhado para o serviço de atendimento psicológico na rede pública de saúde mais próxima de sua residência;
- Que os benefícios que deverei esperar diretamente com a minha participação consistem em: descobrir novos conceitos e fundamentos sobre o ensino de música para crianças; explorar e conhecer instrumentos musicais e outros objetos da cena (saia, chapéu, cesto e outros) para a prática com crianças; conhecer os instrumentos musicais, manuseá-los, tocá-los e se relacionarem com o mestre do Coco Alagoano. O proveito indireto consiste em ampliar os conhecimentos sobre a manifestação cultural Coco Alagoano;
- Que, sempre que desejar, serão fornecidos esclarecimentos sobre cada uma das etapas do estudo;
- Que eu serei informado sobre o resultado final da pesquisa por meio de e-mail pessoal dos participantes e responsáveis, por um portfólio impresso que ficará na unidade e uma palestra que será realizada na escola em que acontece a pesquisa. E todas as informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação dos voluntários, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, e sendo assegurado o sigilo e privacidade sobre a sua participação. Vale mencionar que a videogravação, a captação de áudio e as fotografias, serão utilizadas apenas para a análise dos dados do estudo, sem qualquer exibição ou divulgação dessas. Sendo assim, os dados coletados nesta pesquisa (vídeos, fotos, áudio e registro inscritos) ficarão armazenados em pasta de arquivo no computador pessoal protegido por senha, sob a responsabilidade da pesquisadora, pelo período de cinco anos; ao fim desse período, serão deletados todos os arquivos salvos;
- Que a qualquer momento eu poderei recusar a continuar participando do estudo e, também, que eu poderei retirar este meu consentimento, sem que isso me traga qualquer penalidade ou prejuízo;
- Que as informações conseguidas por meio da minha participação não permitirão a identificação da minha pessoa, exceto aos responsáveis pelo estudo, e que a divulgação das mencionadas informações só será feita entre os profissionais estudiosos do assunto;
- Que o estudo não acarretará nenhuma despesa para o participante da pesquisa; mas em caso de surgir alguma despesa, fica garantida a indenização em casos de danos comprovadamente decorrentes da participação da criança, conforme decisão judicial ou extrajudicial. Se houver necessidade, as despesas para que o adulto(a) participe serão assumidas pela pesquisadora (ressarcimento de transporte, alimentação e gastos de acompanhantes);
- Que eu serei indenizado por qualquer dano que venha a sofrer com a participação da pesquisa;
- Que eu receberei uma via do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Finalmente, tendo eu compreendido perfeitamente tudo o que me foi informado sobre a minha participação no mencionado estudo e estando consciente dos meus direitos, das minhas

responsabilidades, dos riscos e dos benefícios que a minha participação implica, concordo em participar. Para isso eu DOU O MEU CONSENTIMENTO SEM QUE PARA ISSO EU TENHA SIDO FORÇADO OU OBRIGADO.

Endereço da responsável pela pesquisa (OBRIGATÓRIO):

Maceió, _____ de _____ de _____.

_____

Assinatura ou impressão datiloscópica do voluntário ou responsável legal
e rubricar as demais folhas

_____

Nome e assinatura da responsável pelo estudo
e rubricar as demais folhas

APÊNDICE E – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO PARA PARTICIPAÇÃO EM PROJETO DE PESQUISA (RESPONSÁVEIS PELAS CRIANÇAS)

Seu filho(a) está sendo convidado(a) para participar do projeto de pesquisa com o tema *Cacuriando ideias musicais com crianças pequenas em contexto de Educação Infantil*, que iremos desenvolver no Centro Municipal de Educação Infantil onde ele(a) frequenta. A participação nesse estudo é muito importante para nós, mas você pode não permitir ou interromper a participação do(a) seu(sua) filho(a) na pesquisa no momento em que assim desejar. A seguir, elencamos as informações do projeto de pesquisa com relação à participação do seu(sua) filho(a) neste estudo:

- Que o estudo se destina a investigar os processos e as ideias musicais com as crianças pequenas em contexto da educação infantil, a partir das musicalidades e brincadeiras do Coco Alagoano;
- Que a importância deste estudo é dar visibilidade aos elementos culturais do Coco Alagoano na prática educativa da educação infantil;
- Que a coleta de dados deste estudo começará em 3 de julho de 2023 e terminará em 13 de julho de 2023;
- Que o estudo será feito em duas etapas. A primeira etapa envolve entrevista com a coordenadora e as professoras. A segunda envolve 6 (seis) encontros presenciais com duração de 50 minutos com a turma de crianças de 3 anos (Maternal 2): 1 – reapresentação da pesquisa para os sujeitos envolvidos trazendo elementos do Coco Alagoano, conversa sobre o gosto musical das crianças pequenas, das professoras e apresentação da proposta de organização de uma área de expressão musical; 2 – organização de uma área de expressão musical Coco Alagoano com as crianças e a professora; 3 – oficina de vivências, brincadeiras e conversa sobre o Coco Alagoano: conhecendo os instrumentos musicais; 4 – encontro cultural com o brincante na sala das crianças; 5 – oficina de vivências, brincadeiras e conversa sobre o Coco Alagoano: cacuriando no ritmo do coco; 6 – uma apresentação musical do Coco Alagoano pelas crianças ao público, que será gravada em vídeo ou áudio;
- Que a participação do(a) seu(sua) filho(a) na pesquisa acontecerá nas atividades pedagógicas dentro da sala das crianças, participando dos encontros culturais e rodas de conversas que serão filmados e fotografados;
- Que os incômodos que o(a) seu(sua) filho(a) poderá sentir com a participação são os seguintes: constrangimento em saber que estará sendo observada(o) e filmada(o); desconforto no início das videogravações ou fotografias que serão realizadas; estranhamento para com a presença da pesquisadora na sala;
- Que os riscos de desconforto deverão ser minimizados com a nossa presença constante na instituição durante vários dias antes do início das filmagens, para que as crianças possam ir se familiarizando com nossa presença. Somente diante de uma sinalização de que as crianças

estão à vontade (não demonstrando receio ou aborrecimento diante da câmara ou da pesquisadora) é que a coleta será iniciada;

- Que os possíveis riscos ao seu(sua) filho(a) são baixos, visto que alguma criança pode chorar por incômodo ou conflito por disputa pelos objetos com as outras crianças. No entanto, no momento da apresentação dos materiais será esclarecido que haverá instrumentos para todas as crianças, que os materiais são de todas(os)e que a qualquer momento a criança poderá desistir da oficina;
- Que seu(sua) filho(a) deverá contar com a seguinte assistência: mediação da pesquisadora em todas as sessões, acolhendo e conversando com as crianças em situações de desconforto, choro ou disputa. Se necessário, a criança será encaminhada para o serviço de atendimento psicológico da escola; caso esta não contemple, a criança será encaminhada para o serviço na rede pública de saúde mais próxima de sua residência;
- Que seu(sua) filho(a) deverá contar com assistência imediata e integral por danos: quando necessário, a pesquisadora e a instituição envolvida na pesquisa se responsabilizarão em proporcionar assistência imediata e integral de acesso gratuito pós-estudo diante das complicações e danos decorrentes, direta ou indiretamente, na pesquisa. Nada será pago ou cobrado de você ou da criança sob sua responsabilidade legal para participar desta pesquisa, pois a aceitação é voluntária. Fica também garantida a indenização em casos de danos comprovadamente decorrentes da participação da criança ou do adulto, conforme decisão judicial ou extrajudicial. Se houver necessidade, as despesas para que elas/eles (crianças ou adultos) participem serão assumidas pela pesquisadora (ressarcimento de transporte, alimentação e gastos de acompanhantes);
- Que os benefícios que deverei esperar diretamente com a participação do meu(minha) filho(a) consistem em: descobrir novos sons, ritmos, canções e timbres; explorar os instrumentos musicais e outros objetos da cena (saia, chapéu, cesto e outros); praticar a escuta rítmica e melódica; expandir o repertório musical; interagir, brincar e socializar com outras crianças; conhecer os instrumentos musicais, manuseá-los, tocá-los e se relacionarem com o mestre do Coco Alagoano. O benefício indireto consiste em ampliar os conhecimentos sobre a manifestação cultural Coco Alagoano;
- Que, sempre que desejar, serão fornecidos esclarecimentos sobre cada uma das etapas do estudo;
- Que eu serei informado sobre o resultado final da pesquisa por meio de e-mail pessoal dos participantes e responsáveis, por um portfólio impresso que ficará na unidade e uma palestra que será realizada na escola em que acontece a pesquisa. E todas as informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação dos voluntários, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, e sendo assegurado o sigilo e privacidade sobre a participação das crianças e dos adultos. Vale mencionar que a videogravação, a captação de áudio e as fotografias serão utilizadas apenas para a análise dos dados do estudo, sem qualquer exibição ou divulgação dessas, conforme previsto nas leis que resguardam o direito das crianças e adolescentes (Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, Lei n.º 8.069/1990). Sendo assim, os dados coletados nesta pesquisa (vídeos, fotos, áudio e registro inscritos) ficarão armazenados em

pasta de arquivo no computador pessoal protegido por senha, sob a responsabilidade da pesquisadora, pelo período de cinco anos; ao fim desse período, serão deletados todos os arquivos salvos.

- Que a qualquer momento seu(sua) filho(a) poderá recusar a continuar participando do estudo e, também, que poderá retirar este meu consentimento, sem que isso me traga qualquer penalidade ou prejuízo;
- Que as informações conseguidas por meio da participação do meu(minha) filho(a) não permitirão a identificação da sua identidade, exceto aos responsáveis pelo estudo, e que a divulgação das mencionadas informações só será feita entre os profissionais estudiosos do assunto;
- Que o estudo não acarretará nenhuma despesa para o meu(minha) filho(a), mas em caso de surgir alguma despesa, fica garantida a indenização em casos de danos comprovadamente decorrentes da participação da criança, conforme decisão judicial ou extrajudicial. Se houver necessidade, as despesas para que a criança participe serão assumidas pela pesquisadora (ressarcimento de transporte, alimentação e gastos de acompanhantes);
- Que o(a) meu(minha) filho(a) será indenizado(a) por qualquer dano que venha a sofrer com a participação da pesquisa;
- Que eu receberei uma via do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido assinado por todos.

Eu _____,

Responsável pela criança _____, tendo compreendido perfeitamente tudo o que me foi informado sobre a participação da mesma no mencionado estudo e estando consciente dos meus direitos, das minhas responsabilidades, dos riscos e dos benefícios que a participação da criança implicam, concordo que ela participe e para isso eu DOU O MEU CONSENTIMENTO SEM QUE PARA ISSO EU TENHA SIDO FORÇADO OU OBRIGADO.

Endereço da responsável pela pesquisa (OBRIGATÓRIO):

Maceió, _____ de _____ de _____.

_____

Assinatura ou impressão datiloscópica do voluntário ou responsável legal
e rubricar as demais folhas

_____

Nome e assinatura da responsável pelo estudo
e rubricar as demais folhas

APÊNDICE F – TERMO DE ASSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TALE)

Você está sendo convidado para participar da pesquisa **Cacuriando ideias musicais com crianças pequenas em contexto de Educação Infantil**. Seus pais e/ou seus responsáveis permitiram que você participasse desse estudo.

Meu nome é Elaine Maria da Silva, sou pesquisadora e meu telefone é [redacted]

A pesquisa será feita na sua cidade, com sua professora e com todos os colegas da sua turma. Vamos acompanhar você em seis encontros no Centro Municipal de Educação Infantil; estarei na escola para acompanhar todos os encontros. Queremos realizar oficinas musicais e brincadeiras para vivenciar a cultura de Alagoas a partir de uma manifestação chamada Coco Alagoano. Nós usaremos uma câmera fotográfica e filmadora para filmar e tirar fotos suas e das outras crianças. Uma coisa ruim que pode acontecer é você ficar tímido ou envergonhado quando for filmado. Caso você se sinta incomodado enquanto estiver sendo filmado, você pode nos avisar, mas existem coisas boas na sua participação: você vai estar junto com outras crianças e vai conhecer instrumentos musicais, figurinos, artesanatos e outros objetos. Ninguém saberá que você está participando da pesquisa, só o seu pai e a sua mãe, ou outra pessoa responsável por você e sua professora. Quando terminarmos a pesquisa, vamos mostrar os resultados para você.

Se você tiver alguma dúvida, você pode me perguntar ou me telefonar.

APÊNDICE G – TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA UTILIZAÇÃO DE IMAGEM E SOM DE VOZ PARA FINS DE PESQUISA

Eu, _____,
responsável pela criança _____,
autorizo a utilização da imagem, som de voz e o nome do(a) meu(minha) filho(a), na qualidade de participante/entrevistado(a) no projeto de pesquisa intitulado *Cacuriando ideias musicais com crianças pequenas em contexto de educação infantil*, sob responsabilidade de Elaine Maria da Silva, pesquisadora responsável vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Alagoas.

A imagem da criança, o som da sua voz e seu nome podem ser utilizados para análise por parte da equipe de pesquisa, apresentações em conferências profissionais e/ou acadêmicas, atividades educacionais, dissertação, artigo de jornal e/ou revista, desde que o acesso seja feito a partir do hiperlink e/ou formas correlatas de divulgação desta pesquisa acadêmica, divulgação da pesquisa em instituições educacionais/universitárias, encontros de divulgação culturais, encontro cinematográfico, encontro de exibição de filmes, entre outros nos âmbitos nacional e internacional.

Tenho ciência de que não haverá divulgação e nem uso comercial da imagem, som de voz e nome do meu(minha) filho(a) por qualquer meio de comunicação, sejam elas televisão, rádio seja pela internet, exceto nas atividades vinculadas ao ensino, à pesquisa e à divulgação da pesquisa, explicitadas anteriormente. Tenho ciência também de que a guarda e os demais procedimentos de segurança com relação às imagens, sons de voz e o nome do(a) meu(minha) filho(a) são de responsabilidade da pesquisadora responsável, e que essa autorização não acarretará nenhum fim lucrativo.

Deste modo, declaro que autorizo, livre e espontaneamente, o uso para fins de pesquisa e divulgação, nos termos acima descritos, da imagem da criança, som de voz e nome do(a) meu(minha) filho(a).

Este documento foi elaborado em duas vias, uma ficará com a pesquisadora responsável pela pesquisa e a outra com o(a) participante.

Assinatura do(a) participante	Nome e Assinatura da pesquisadora

Maceió, 26 de outubro de 2023

APÊNDICE H – TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA UTILIZAÇÃO DE IMAGEM E SOM DE VOZ PARA FINS DE PESQUISA

Eu,_____
_____, profissional,_____, autorizo a utilização da minha imagem, som de voz e nome, na qualidade de participante/entrevistado(a) no projeto de pesquisa intitulado Cacuriando ideias musicais com crianças pequenas em contexto de educação infantil, sob responsabilidade de Elaine Maria da Silva, pesquisadora responsável vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Alagoas.

A imagem da criança, som da sua voz e seu nome podem ser utilizados para análise por parte da equipe de pesquisa, apresentações em conferências profissionais e/ou acadêmicas, atividades educacionais, dissertação, artigo de jornal e/ou revista desde que o acesso seja feito a partir do hiperlink e/ou formas correlatas de divulgação desta pesquisa acadêmica, divulgação da pesquisa em instituições educacionais/universitárias, encontros de divulgação culturais, encontro cinematográfico, encontro de exibição de filmes, entre outros no âmbito nacional e internacional.

Tenho ciência de que não haverá divulgação e nem uso comercial da imagem, som de voz e nome por qualquer meio de comunicação, sejam elas televisão, rádio ou internet, exceto nas atividades vinculadas ao ensino, pesquisa e divulgação da pesquisa explicitadas anteriormente. Tenho ciência também de que a guarda e demais procedimentos de segurança com relação às imagens, sons de voz e o nome são de responsabilidade da pesquisadora responsável e que essa autorização não acarretará a nenhum fim lucrativo.

Deste modo, declaro que autorizo, livre e espontaneamente, o uso para fins de pesquisa e divulgação, nos termos acima descritos, da minha imagem, som de voz e meu nome.

Este documento foi elaborado em duas vias, uma ficará com a pesquisadora responsável pela pesquisa e a outra com o(a) participante.

Assinatura do(a) participante	Nome e Assinatura da pesquisadora

Maceió, 26 de outubro de 2023.

ANEXO A – PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: CACURIANDO IDEIAS MUSICAIS COM CRIANÇAS PEQUENAS EM CONTEXTO DE EDUCAÇÃO INFANTIL

Pesquisador: ELAINE MARIA DA SILVA

Área Temática:

Versão: 3

CAAE: 68003323.4.0000.5013

Instituição Proponente: PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO-PPGE

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 6.145.611

Apresentação do Projeto:

Resumo:

A presente pesquisa, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), tem como objetivo investigar os processos e as ideias musicais com as crianças pequenas em contexto da educação infantil, a partir das musicalidades e brincadeiras do Coco Alagoano. A pesquisa trata de uma intervenção pedagógica com crianças, que se apóia nas contribuições epistemológicas da sociologia da infância em Corsaro (2011), da teoria da aprendizagem musical em Gordon (2000a; 2000b), da educação musical em Brito (2003) e dos saberes culturais em Santos (2019), Martins (2021), Vilela (1980), Silva (2018) entre outros. Para tanto, realizaremos um estudo de abordagem qualitativa (LUDKE; ANDRÉ, 2020, CRESWELL, 2010; 2014), do tipo intervenção pedagógica baseado em Damiani et al., (2014). A pesquisa será desenvolvida em um Centro Municipal de Educação Infantil (CMEI) na cidade de Maceió-AL e terá como participantes as crianças pequenas de uma turma do Maternal II, a professora da sala das crianças, a professora de atendimento educacional especializado e a coordenadora pedagógica. Para a coleta de dados serão realizadas entrevistas semiestruturadas com as professoras e a coordenadora, roda de conversa com as crianças e a realização de oficinas pedagógicas musicais. Outrossim, no que se refere ao desenvolvimento da pesquisa, visamos a criação de uma área de expressão musical Coco Alagoano para cacuriar ideias musicais. Os dados coletados serão

Endereço: Av. Longitudinal UFAL 1, n°1444,térreo do prédio do Centro de Interesse Comunitário (CIC) entre o SINTUFAL
Bairro: Cidade Universitária **CEP:** 57.072-900
UF: AL **Município:** MACEIO
Telefone: (82)3214-1041 **E-mail:** cep@ufal.br

analisados pelo método da intervenção e o método de avaliação da intervenção a partir dos estágios de aculturação e imitação e os níveis e subníveis da sequência de aprendizagem de competências da parte discriminação e os níveis auditiva/oral, associação verbal e síntese parcial em uma proposta de orientação informal estruturada por Edwin Gordon. As considerações iniciais, com base na manifestação cultural do Coco Alagoano, em contexto de educação infantil, demonstram até o momento um diálogo com a literatura e oferecem potencialidade metodológica para a elaboração dos instrumentos de análise.

Metodologia Proposta:

Trata-se de uma pesquisa qualitativa (Creswell, 2010; 2014) do tipo intervenção pedagógica (DAMIANI et al., 2014), que busca introduzir práticas musicais com elementos do Coco alagoano em uma turma de crianças de 3 anos que frequenta um Centro de Educação Infantil do Município de Maceió-AL, a partir das contribuições da teoria de aprendizagem musical Edwin Gordon (2000a; 2000b). O processo de intervenção pedagógica se dá por meio da implementação de uma inovação pedagógica no contexto pesquisado e da relação com os sujeitos participantes. Por envolver o planejamento e implementação de uma interferência e a avaliação de seus efeitos, o método do tipo intervenção pedagógica proposto por Damiani et al. (2014, p. 62) deve ser apresentado separadamente em seus dois componentes, como “método da intervenção” e “método da avaliação da intervenção”. O primeiro consiste na discriminação do embasamento teórico e a descrição do método de ensino aplicado, “justificando a adoção das diferentes práticas específicas planejadas”, focando somente na atuação do pesquisador como agente da intervenção. O segundo tem o objetivo de “descrever os instrumentos de coleta e análise de dados utilizados para capturar os efeitos da intervenção”, apresentando seu uso a partir das ideias provenientes da teoria adotada. Neste tópico apresentamos apenas o primeiro componente da pesquisa: método de intervenção. Para efeito de planejamento e intervenção, a pesquisa de campo será dividida em três etapas: familiarização ao contexto, preparação para a pesquisa de campo e implementação da inovação pedagógica. A primeira etapa, de familiarização, consiste em: a) uma visita ao contexto da investigação com objetivo de observar a turma de crianças de 3 anos da sala escolhida e suas rotinas; b) entrevista semiestruturada com a coordenadora pedagógica e as professoras que atuam com as crianças com o objetivo de conhecer um pouco das características dos sujeitos participantes e a familiaridade com o tema da pesquisa; c) conversa com as crianças sobre as músicas o que elas ouvem e que instrumentos musicais elas conhecem da manifestação da cultura de tradição alagoana a partir veiculação de vídeos, playlists de músicas da cultura midiática do

cancioneiro infantil e da manifestação cultural Coco alagoano. A segunda etapa consiste em preparar o ambiente e introduzir os elementos musicais do Coco alagoano. Para essa etapa estão previstas a) conversa - apresentação dos elementos do Coco alagoano tais como apreciação dos instrumentos musicais, história e elementos estéticos; b) organização de uma área de expressão musical Coco alagoano envolvendo a delimitação de um espaço com os participantes, inserindo artefatos culturais que o representam, tais como: instrumentos musicais como pandeiro, tambores e chocalhos; objetos sonoros/sensoriais como guizos embutidos; aparatos estéticos como tecidos de chita, arupembas, chapéu de palha.A terceira etapa consiste na introdução de elementos musicais do coco alagoano como instrumentos musicais, ritmo, melodia, harmonia, coco canção e brincadeiras. Nesta etapa haverá dois tipos de intervenção propostos de forma intercalada. Um deles aqui denominado de "oficina pedagógica musical" consiste em dois encontros musicais com duração de 50 minutos, a partir de um roteiro elaborado por Freire et al. (2008, p. 160), baseado na teoria de aprendizagem musical de Gordon (2000a, 2000b), o qual pressupõe os seguintes passos: "aquecimento e concentração, movimento, elaboração, avaliação individual, brincadeiras, avaliação coletiva e despedida". A primeira focará em ritmos e brincadeiras e a segunda, em canções e danças. Outro tipo de intervenção, aqui denominado "encontro cultural Coco alagoano", será desenvolvido com a participação do cantador e dançador do coco alagoano e herdeiro do legado do Mestre Verdelinho, para falar e vivenciar a expressividade dessa manifestação cultural por meio da música e da brincadeira sem o foco na oficina pedagógica.

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo Primário:

Investigar os processos e as ideias musicais com as crianças pequenas em contexto da educação infantil, a partir das musicalidades e brincadeiras do Coco Alagoano.

Objetivo Secundário:

Analisar a presença da manifestação musical da cultura de tradição alagoana no espaço de educação infantil a partir da implementação do projeto da SEMED a "Cultura popular e a criança na educação infantil"Introduzir práticas musicais com elementos do Coco alagoano em uma turma de crianças de 3 anos que frequenta a Educação Infantil, a partir de um roteiro baseado em Gordon; Analisar os processos de aculturação do Coco Alagoano com sua repercussão nas expressões artísticas e relações da criança no contexto da educação infantil.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Riscos:

Riscos às crianças: Em relação aos riscos às crianças, a pesquisa pode apresentar baixo risco, visto que alguma criança pode chorar por incômodo ou conflito por disputa pelos objetos com as outras crianças, ou sentir-se constrangida pela gravação de imagens e registros fotográficos. No entanto, no momento da apresentação dos materiais será esclarecido que haverá instrumentos para todas as crianças, que os materiais são de todas(os) e que a qualquer momento a criança poderá desistir da oficina. Risco aos Adultos:Em relação aos riscos aos adultos, a pesquisa pode apresentar baixo risco, visto que alguns adultos podem sentir-se constrangidos pela gravação de imagens e registros fotográficos, inseguros para responder as perguntas e para conduzir as oficinas. No entanto, serão esclarecidos que o uso de imagem e som será restrito a pesquisa, e não serão publicizados, que poderão a qualquer momento desistir da participação da pesquisa e a pesquisadora mediará todas as sessões da oficina, ou seja, não deverão intervir na expressão artística das crianças, exceto se perceberem mal uso dos objetos.Assistências às crianças da pesquisa: A pesquisadora mediará todas as sessões, acolhendo e conversando com as crianças em situações de desconforto, choro ou disputa. Se necessário, a criança será encaminhada para o serviço de atendimento psicológico da escola; caso a mesma não contemple, a criança será encaminhada para o serviço na rede pública de saúde mais próxima de sua residência. Assistência aos adultos da pesquisa: Se houver necessidade a pesquisadora irá acolher e conversar com os adultos em situações de desconforto. Se necessário, o adulto será encaminhado para o serviço de atendimento psicológico na rede pública de saúde mais próxima de sua residência. Assistência imediata e integral para os adultos e as crianças por danos: quando necessário, a pesquisadora e a instituição envolvida na pesquisa se responsabilizarão em proporcionar assistência imediata e integral de acesso gratuito pós-estudo, diante das complicações e danos decorrentes, direta ou indiretamente, na pesquisa. Nada será pago ou cobrado a você ou a criança sob sua responsabilidade legal para participar desta pesquisa, pois a aceitação é voluntária. Fica também garantida a indenização em casos de danos, comprovadamente decorrente da participação da criança ou do adulto, conforme decisão judicial ou extrajudicial. Se houver necessidade, as despesas para que elas/eles (crianças ou adultos) participem serão assumidas pela pesquisadora (ressarcimento de Transporte, alimentação e gastos de acompanhantes).

Benefícios:

Descrevemos os benefícios da pesquisa para as crianças: O proveito direto da participação das

crianças na pesquisa consiste em: descobrir novos sons, ritmos, canções e timbres; explorar os instrumentos musicais e outros objetos da cena (saia, chapéu, cesto e outros); praticar a escuta rítmica e melódica; expandir o repertório musical; interagir, brincar e socializar com outras crianças; conhecer os instrumentos musicais, manuseá-los, tocálos e se relacionarem com o mestre do coco alagoano. O proveito indireto consiste em ampliar os conhecimentos sobre a manifestação cultural coco alagoano. Descrevemos os benefícios da pesquisa para os adultos: O proveito direto da participação dos adultos na pesquisa consiste em: descobrir novos conceitos e fundamentos sobre o ensino de música para crianças; explorar e conhecer instrumentos musicais e outros objetos da cena (saia, chapéu, cesto e outros) para a prática com crianças; conhecer os instrumentos musicais, manuseá-los, tocá-los e se relacionarem com o mestre do coco alagoano. O proveito indireto consiste em ampliar os conhecimentos sobre a manifestação cultural coco alagoano. Descrevemos os benefícios da pesquisa para a comunidade: O benefício da pesquisa para a comunidade escolar volta-se ao reconhecimento e valorização da manifestação cultural coco alagoano.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Versão: 3

CAAE: 68003323.4.0000.5013

Submetido em: 10/06/2023

CACURIANDO IDEIAS MUSICAIS COM CRIANÇAS PEQUENAS EM CONTEXTO DE EDUCAÇÃO INFANTIL

ELAINE MARIA DA SILVA/pós-graduação CEDU

Objetivo:

Investigar os processos e as ideias musicais com as crianças pequenas em contexto da educação infantil, a partir das musicalidades e brincadeiras do Coco Alagoano.

Pesquisa qualitativa, intervenção pedagógica com crianças.

Participantes:

- Crianças pequenas de uma turma do Maternal II;
- Professora da sala das crianças, a professora de atendimento educacional especializado e a coordenadora pedagógica.

Amostra: 20 Proporcionalidade professores/crianças de 3 anos?

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

Instrumentos:
1ª etapa:
Professoras e coordenadoras: Entrevistas semiestruturadas
2ª etapa
Crianças: Roda de conversa e oficinas pedagógicas musicais
- "6 (seis) encontros presenciais com duração de 50 minutos com a turma de crianças de 3 anos (Maternal 2)" Local: Centro Municipal de Educação Infantil (CMEI) na cidade de Maceió-AL

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:
Todos os documentos deste protocolo foram examinados.

Recomendações:
Solicitamos informar, no final dos documentos TCLEs, a importância do CEP, com os seguintes termos:

O protocolo não apresenta óbices éticos. A pesquisadora atendeu todas as pendências apontadas no parecer anterior, de forma adequada.

PROTOCOLO APROVADO.

"Se você tiver dúvidas sobre seus direitos como participante de pesquisa, poderá contatar o Comitê de Ética em Pesquisa (CEP), da UFAL: (82) 3214- 1041. Grupo de avaliadores de projetos de pesquisa científica com objetivo de avaliação ética inicial e continuada do estudo no sentido de preservação do participante da pesquisa. O COMITÊ se responsabiliza pela avaliação e acompanhamento dos aspectos éticos das pesquisas envolvendo seres humanos, respaldado pelas diretrizes éticas brasileiras (Resoluções CNS 466/12 e 510/2016 e demais componentes)"

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:
O protocolo não apresenta óbices éticos. A pesquisadora atendeu todas as pendências apontadas no parecer anterior, de forma adequada.

PROTOCOLO APROVADO.

Detalhamento das pendências (todas atendidas):

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

PENDÊNCIA 1 (referente à pendência anterior 2.1):
Neste documento (TCLE) a pesquisadora alterou o período da coleta de dados, porém Cronograma e TCLE diverge um do outro. Além disso, solicitamos programar o período para DATA POSTERIOR à avaliação pelo CEP.
Solicitamos corrigir conforme solicitado no parecer anterior (ver pendência original abaixo, nos DETALHAMENTOS de cada pendência).
OBSERVAÇÃO 2 - importante: este documento, aqui escrito como "TCLE_Brincante" (referindo-se a crianças) está equivocado, ele chama-se TALE. Solicitamos corrigir.
OBSERVAÇÃO 2: solicitamos, após incluir o cronograma corrigido, retirar os outros dois da plataforma.
A pesquisadora organizou o período da coleta de dados da pesquisa, conforme todas as observações apontadas no parecer anterior.

PENDÊNCIA ATENDIDA.

PENDÊNCIA 2 (referente à pendência anterior 2.6): Solicitamos enumerar as páginas dos TCLs/TALE considerando o total delas (1/3,...3/3, se for o caso). (ver detalhes da avaliação em "detalhamento" – abaixo)
As páginas do documento TCLE foram enumeradas conforme solicitado.

PEDÊNCIA ATENDIDA.

PENDÊNCIA 3 (referente à pendência anterior 3): Solicitamos nomear, abaixo de cada assinatura do documento DECLARAÇÃO DOS PESQUISADORES. (ver detalhes da avaliação em "detalhamento" – abaixo)
O documento Declaração dos pesquisadores foi corrigido, conforme solicitado.

PENDÊNCIA ATENDIDA.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

Continuação do Parecer: 6.145.611

Considerações Finais a critério do CEP:

Lembre-se que, segundo a Res. CNS 466/12 e sua complementar 510/2016:

O participante da pesquisa tem a liberdade de recusar-se a participar ou de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma e sem prejuízo ao seu cuidado e deve receber cópia do TCLE, na íntegra, assinado e rubricado pelo (a) pesquisador (a) e pelo (a) participante, a não ser em estudo com autorização de declínio;

V.Sª. deve desenvolver a pesquisa conforme delineada no protocolo aprovado e descontinuar o estudo somente após análise das razões da descontinuidade por este CEP, exceto quando perceber risco ou dano não previsto ao sujeito participante ou quando constatar a superioridade de regime oferecido a um dos grupos da pesquisa que requeiram ação imediata;

O CEP deve ser imediatamente informado de todos os fatos relevantes que alterem o curso normal do estudo. É responsabilidade do pesquisador assegurar medidas imediatas adequadas a evento adverso ocorrido e enviar notificação a este CEP e, em casos pertinentes, à ANVISA;

Eventuais modificações ou emendas ao protocolo devem ser apresentadas ao CEP de forma clara e sucinta, identificando a parte do protocolo a ser modificada e suas justificativas. Em caso de projetos do Grupo I ou II apresentados anteriormente à ANVISA, o pesquisador ou patrocinador deve enviá-las também à mesma, junto com o parecer aprovatório do CEP, para serem juntadas ao protocolo inicial;

Seus relatórios parciais e final devem ser apresentados a este CEP, inicialmente após o prazo determinado no seu cronograma e ao término do estudo. A falta de envio de, pelo menos, o relatório final da pesquisa implicará em não recebimento de um próximo protocolo de pesquisa de vossa autoria.

O cronograma previsto para a pesquisa será executado caso o projeto seja APROVADO pelo Sistema CEP/CONEP, conforme Carta Circular nº. 061/2012/CONEP/CNS/GB/MS (Brasília-DF, 04 de maio de 2012).ELAINE MARIA DA SILVA

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_2082246.pdf	10/06/2023 00:18:31		Aceito
Declaração de Pesquisadores	Declaracao_de_pesquisadores_ATUALIZADO.pdf	10/06/2023 00:15:01	ELAINE MARIA DA SILVA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento /	TCLE_RESPONSAVEIS_ATUALIZADO.pdf	10/06/2023 00:12:23	ELAINE MARIA DA SILVA	Aceito

Endereço: Av. Longitudinal UFAL 1, nº1444,térreo do prédio do Centro de Interesse Comunitário (CIC) entre o SINTUFAL
Bairro: Cidade Universitária **CEP:** 57.072-900
UF: AL **Município:** MACEIO
Telefone: (82)3214-1041 **E-mail:** cep@ufal.br

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

Continuação do Parecer: 6.145.611

Justificativa de Ausência	TCLE_RESPONSAVEIS_ATUALIZADO.pdf	10/06/2023 00:12:23	ELAINE MARIA DA SILVA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_PROFESSORAS_ATUALIZADO.pdf	10/06/2023 00:12:08	ELAINE MARIA DA SILVA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_COORDENADORA_ATUALIZADO.pdf	10/06/2023 00:11:52	ELAINE MARIA DA SILVA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_BRINCANTE_ATUALIZADO.pdf	10/06/2023 00:11:30	ELAINE MARIA DA SILVA	Aceito
Outros	TALE_ATUALIZADO.pdf	10/06/2023 00:04:09	ELAINE MARIA DA SILVA	Aceito
Outros	CARTA_RESPOSTA_VERSAO_DOIS.pdf	10/06/2023 00:02:49	ELAINE MARIA DA SILVA	Aceito
Cronograma	CRONOGRAMA_ATUALIZADO.pdf	10/06/2023 00:00:53	ELAINE MARIA DA SILVA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_BRINCANTE_VERSAO_2.pdf	17/05/2023 04:13:11	ELAINE MARIA DA SILVA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_RESPONSAVEIS_VERSAO_2.pdf	17/05/2023 04:13:02	ELAINE MARIA DA SILVA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_PROFESSORAS_VERSAO_2.pdf	17/05/2023 04:12:36	ELAINE MARIA DA SILVA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_COORDENADORA_VERSAO_2.pdf	17/05/2023 04:12:16	ELAINE MARIA DA SILVA	Aceito
Declaração de Pesquisadores	DECLARACAO_DOS_PESQUISADORES_2.pdf	17/05/2023 04:11:07	ELAINE MARIA DA SILVA	Aceito
Outros	CARTA_RESPOSTA.pdf	17/05/2023 04:08:25	ELAINE MARIA DA SILVA	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	PROJETO_DETALHADO_CACURIANDO_DEIAS_MUSICAIS.pdf	09/03/2023 16:18:11	ELAINE MARIA DA SILVA	Aceito
Outros	DECLARAO_DE_PUBLICIZACAO_DA_PESQUISA.pdf	08/03/2023 02:15:33	ELAINE MARIA DA SILVA	Aceito
Outros	CARTA_DE_ANUENCIA.pdf	07/03/2023 16:31:29	ELAINE MARIA DA SILVA	Aceito

Endereço: Av. Longitudinal UFAL 1, n°1444,térreo do prédio do Centro de Interesse Comunitário (CIC) entre o SINTUFAL
Bairro: Cidade Universitária **CEP:** 57.072-900
UF: AL **Município:** MACEIO
Telefone: (82)3214-1041 **E-mail:** cep@ufal.br

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

Continuação do Parecer: 6.145.611

Folha de Rosto	FOLHA_DE_ROSTO_CEP_ASSINADA_ELAINE.pdf	27/02/2023 18:17:29	ELAINE MARIA DA SILVA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_BRINCANTE.pdf	26/02/2023 22:00:15	ELAINE MARIA DA SILVA	Aceito
Declaração de Instituição e Infraestrutura	DECLARACAO_DE_INFRAESTRUTURA_ASS.pdf	08/02/2023 16:05:00	ELAINE MARIA DA SILVA	Aceito
Declaração de Pesquisadores	DECLARACAO_DE_PESQUISADORES_ASS.pdf	08/02/2023 16:04:42	ELAINE MARIA DA SILVA	Aceito
Outros	ENTREVISTA_SEMIESTRUTURADA_QUESTIONARIO.pdf	04/02/2023 01:02:30	ELAINE MARIA DA SILVA	Aceito
Outros	DECLARACAO_DA_CRIANCA.pdf	04/02/2023 00:58:36	ELAINE MARIA DA SILVA	Aceito
Outros	TALE.pdf	04/02/2023 00:55:11	ELAINE MARIA DA SILVA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_RESPONSAVEIS.pdf	04/02/2023 00:50:48	ELAINE MARIA DA SILVA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_PROFESSORAS.pdf	04/02/2023 00:50:34	ELAINE MARIA DA SILVA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_COORDENADORA.pdf	04/02/2023 00:49:51	ELAINE MARIA DA SILVA	Aceito
Orçamento	Orcamento.pdf	04/02/2023 00:19:26	ELAINE MARIA DA SILVA	Aceito

Situação do Parecer:
Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:
Não

MACEIO, 27 de Junho de 2023

Assinado por:
Thaysa Barbosa Cavalcante Brandão
(Coordenador(a))

Endereço: Av. Longitudinal UFAL 1, nº1444,térreo do prédio do Centro de Interesse Comunitário (CIC) entre o SINTUFAL
Bairro: Cidade Universitária **CEP:** 57.072-900
UF: AL **Município:** MACEIO
Telefone: (82)3214-1041 **E-mail:** cep@ufal.br