

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA**

**MELANNIE CAROLINA RAMOS DE SOUSA**

**PROCESSOS DE ENSINO-APRENDIZAGEM MUSICAL EM GRUPOS DE  
CULTURA POPULAR:** um estudo de caso sobre o grupo *Maratuque  
Upaon-Açu*

São Luís  
2016

**MELANNIE CAROLINA RAMOS DE SOUSA**

**PROCESSOS DE ENSINO-APRENDIZAGEM MUSICAL EM GRUPOS DE  
CULTURA POPULAR:** um estudo de caso sobre o grupo *Maratuque  
Upaon-Açu*

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Curso de Licenciatura  
em Música da Universidade Federal do  
Maranhão como requisito parcial para a  
obtenção do grau de Licenciado em  
Música.

Orientador: Prof. Lic. Leonardo Corrêa  
Botta Pereira

São Luís  
2016

**MELANNIE CAROLINA RAMOS DE SOUSA**

**PROCESSOS DE ENSINO APRENDIZAGEM MUSICAL EM GRUPOS DE  
CULTURA POPULAR:** um estudo de caso sobre o grupo *Maratuque  
Upaon-Açu*

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Curso de Licenciatura  
em Música da Universidade Federal do  
Maranhão como requisito parcial para a  
obtenção do grau de Licenciado em  
Música.

Orientador: Prof. Lic. Leonardo Corrêa  
Botta Pereira

Aprovado em \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Prof. Lic. Leonardo Corrêa Botta Pereira (Orientador)

\_\_\_\_\_  
Prof. Me. Gabriela Flor Visnadi e Silva (1º Examinador)

\_\_\_\_\_  
Prof. Me. Guilherme Augusto de Ávila (2º Examinador)

São Luís  
2016

SOUSA, Melannie Carolina Ramos de.

Processos de ensino-aprendizagem musical em grupos de cultura popular : Um estudo de caso sobre o Grupo Maratuque Upaon-Açu. - 2016.

38f.

Impresso por computador (fotocópia).

Orientador(a): Leonardo Corrêa Botta Pereira.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) - Curso de Música, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2016.

1. Grupo de cultura popular. 2. Ensino-aprendizagem não formal e informal. 3. Maracatu. I. Pereira, Leonardo Corrêa Botta. II. Título.

## RESUMO

Este artigo apresenta um estudo de caso sobre o grupo de cultura popular *Maratuque Upaon-Açu* de São Luís do Maranhão. A presente pesquisa tem como objetivo investigar os processos de ensino-aprendizagem musical do grupo em questão. Para alcançarmos o objetivo proposto, fizemos breve levantamento teórico especializado e pesquisa de campo. Foram realizados, também, questionários com os instrutores e integrantes do grupo para a análise dos processos de ensino-aprendizagem. Os resultados da pesquisa mostraram que os ensinamentos não formais e informais estão presentes no grupo pesquisado, no qual o entrosamento entre os participantes, o acesso ao instrumento e a prática da repetição são essenciais para a aprendizagem.

Palavras-chave: grupo de cultura popular; ensino-aprendizagem não formal e informal; Maracatu.

## ABSTRACT

This article presents a case study about the popular culture group *Maratuque Upaon-Açu* from São Luis of Maranhão. This research aims to investigate the processes of teaching learning music in this group. To achieve the proposed objective, we did a specialized theoretical research and a field research. We did also questionnaires with instructors and group members to analyze the teaching and learning processes. The survey results showed that non-formal and informal education are present in the researched group, in which the rapport between participants, the access to instrument and the practice and the repetition are essential for learning.

Keywords: popular culture group; teaching and learning non-formal and informal; Maracatu.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Base rítmica do Maracatu Nação .....	18
Figura 2 – Base rítmica do Maracatu Rural .....	19
Figura 3 – Grupo <i>Maratuque Upaon-Açu</i> .....	23
Figura 4 – Ensaio realizado na Praça Gomes de Sousa (Parte I) .....	25
Figura 5 – Ensaio realizado na Praça Gomes de Sousa (Parte II) .....	26
Gráfico 1 – Práticas de aprendizagem de conhecimentos musicais do grupo preferidas pelos integrantes .....	31
Gráfico 2 – Recursos complementares para aprendizado .....	32
Quadro 1 – Etapas do ensaio .....	29
Tabela 1 – Prática de aprendizagem de conhecimentos musicais do grupo .....	30

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	08
<b>1 MÚSICA E CULTURA POPULAR</b> .....	10
<b>2 PROCESSOS DE ENSINO-APRENDIZAGEM MUSICAL: COMO ELES ACONTECEM NOS GRUPOS DE CULTURA POPULAR</b> .....	13
2.1 Grupo de cultura popular: a importância do conhecimento empírico e da forma oral de transmissão de saberes .....	15
<b>3 O QUE É MARACATU</b> .....	18
<b>4 MARATUQUE UPAGON-AÇU: UM ESTUDO DE CASO</b> .....	21
4.1 Questões metodológicas.....	21
4.2 Descrição do objeto de estudo .....	22
4.2.1 <i>Maratuque</i> , um grupo de Maracatu e ritmos diversos .....	23
4.2.2 Visita <i>in loco</i> aos ensaios .....	25
<b>5 ANÁLISE DE DADOS</b> .....	28
5.1 Processo de ensino musical do grupo <i>Maratuque Upaon-Açu</i> sob a perspectiva dos instrutores .....	28
5.2 Processo de aprendizagem musical do grupo <i>Maratuque Upaon-Açu</i> sob a perspectiva dos integrantes .....	30
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	34
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	36



## INTRODUÇÃO

São Luís é uma cidade marcada pela riqueza arquitetônica, belezas naturais e diversidade cultural. Nesse cenário, onde a cultura popular é reconhecida como patrimônio histórico e imaterial da humanidade, nasceu o desejo em pesquisar grupos que fazem parte desse movimento. Esse desejo nos levou ao grupo *Maratuque Upaon-Açu*, que surge como um grupo de Maracatu, mas no decorrer dos tempos, começa a agregar elementos da cultura e da sonoridade maranhense em suas apresentações.

Além da originalidade sonora, o *Maratuque Upaon-Açu* também desperta interesse dos pesquisadores por ser um grupo no qual os integrantes não têm obrigatoriedade de possuir conhecimento musical prévio, isto é, o grupo se responsabiliza de ensinar tudo aquilo que o integrante precisa saber. Foi partindo da singularidade desse grupo de cultura popular e pensando nesse processo de ensino e aprendizagem que o presente estudo se desenvolveu.

Dessa forma, este trabalho busca apresentar os resultados de um estudo de caso feito com o grupo maranhense de cultura popular *Maratuque Upaon-Açu*, identificando os processos de ensino-aprendizagem musical encontrados no mesmo. A pesquisa tem por objetivo compreender como ocorrem os processos de ensino-aprendizagem musical do grupo em questão analisando quais as práticas utilizadas para a transmissão e aquisição de conhecimento musical, bem como classificá-las dentro dos conceitos de ensino informal e não formal de música.

Uma vez que a construção de conhecimento, seja ele musical ou não, depende de etapas e processos, buscamos embasamento teórico da educação, tais como Gadotti (2005), Jacobucci (2008), Libâneo (2010) entre outros, para analisar de forma coerente o que acontece no grupo. Por esse motivo, no decorrer do trabalho apresentaremos uma descrição, segundo os autores supracitados, dos modelos de ensino e aprendizagem de música mais recorrentes, focando naqueles utilizados pelos grupos de cultura popular.

Outro assunto a ser abordado neste trabalho é a relação entre música e cultura, haja vista que por se tratar de um grupo de cultura popular, acreditamos na pertinência dessa relação.

Acreditamos ainda, que este artigo também traz uma contribuição sobre a importância da música na cultura popular e de como a transmissão e aquisição de conhecimentos musicais podem ser bastante significativas e prazerosas quando mais próxima da realidade sociocultural dos indivíduos.

## 1 MÚSICA E CULTURA POPULAR

O conceito de Cultura tem sido ao longo dos tempos motivo de controvérsia entre os pesquisadores como Canclini (2003), Eagleton (2011) e Hall (2011). No entanto, apesar das diferentes definições, parece ser consenso entre os estudiosos da área que esta é fator determinante na vida do homem (Queiroz, 2004). Porque ele “(...) é resultado do meio cultural em que foi socializado. É herdeiro de um longo processo acumulativo, que se reflete o conhecimento e a experiência adquirida pelas numerosas gerações que o antecederam.” (Laraia, 2003, p. 45).

Os estudos pioneiros da relação entre Música e Cultura se iniciaram no século XX, com a chamada 'Antropologia Musical', cujo objetivo era provar que, mesmo que alguém sinta prazer ao ouvir uma determinada obra, não pode vivenciá-la do mesmo modo que os membros das etnias aos quais elas se remetem. Posteriormente, o termo original para estudos da música étnica foi denominado 'Musicologia Comparativa', e em seguida, renomeado de 'Etnomusicologia' que, segundo Merriam (1964 *apud Sousa* 2013, p. 55) é “o estudo da música como cultura”.

Para alguns, a expressão 'cultura popular' corresponde ao *folclore*<sup>1</sup>, visto como um conjunto de tradições culturais de um país ou região específica.

As pesquisas e obras publicadas pelos folcloristas, ao longo do século XIX, construiriam a ideia de um “povo” portador de práticas e objetos culturais distantes do estrangeirismo das classes ditas superiores, e, por isso, depositário do que era o mais autêntico e essencialmente nacional. (Abreu, 2003, p.86).

Para outros é totalmente o oposto, e, aquilo que os folcloristas chamam de popular cedeu espaço à pressão da cultura de massa que está associada a rádio, TV e cinema, e, por isso, torna-se difícil determinar o que é original, essencialmente do povo ou o que foi imposto pelos meios de comunicação. Nesse sentido, a música popular está associada ao apelo comercial e logo se

---

<sup>1</sup> A palavra *folklore*, folk (povo), lore (saber) – (“saber do povo”) foi criada pelo etnólogo inglês William John Thoms em 22 de agosto de 1846. O termo caracterizava o saber tradicional preservado pela transmissão oral e substituíra as então chamadas “antiguidades populares”. Desde então, folclore tornou-se sinônimo de “cultura popular” (Vilhena, 1997, p. 24).

constitui como "a realização mais perfeita da ideologia do Capitalismo: a indústria travestida de arte." (Napolitano, 2002, p. 15).

Ademais, algumas pessoas certamente ainda entendem o conceito de cultura popular com sentido de diferença em relação às práticas culturais elitistas e, conforme os próprios críticos eruditos, "a música popular trabalhava os restos da música erudita e, sobretudo no plano harmônico e melódico, era simplória e repetitiva." (Napolitano, 2002, p. 11).

O fato é que as práticas musicais encontram-se imersas no contexto cultural, não podendo ser vistas de forma separada. Cada cultura possui sua própria linguagem musical, todas variadas em seus estilos e concepções do que é a música e do papel que ela deve exercer na sociedade. Por exemplo, no caso da música na cultura africana

(...) trata-se de um sinal distintivo, pois geralmente as sonoridades musicais informam que algo de diferente ocorre na vida ordinária. O código musical simboliza a realização de uma atividade importante. O nascimento, morte, coroação de um rei, atividades de trabalho, ritos religiosos, entre outros. A música é, portanto, um elemento de cultura (Silva, 2013, p. 6).

Já para as comunidades indígenas, a música está geralmente ligada a rituais, sejam eles espirituais, de guerra, de cultivo, de fertilidade, etc. Entre os Kaiwoá, os cantos são indispensáveis no cultivo das plantas, como podemos perceber através dos fragmentos:

Conjunto de produto agrícola, seu corpo mágico me faz dançar,  
dançar,  
Conjunto de produto agrícola, sua alma pura me faz dançar, dançar,  
Conjunto de produto agrícola, seu corpo me faz dançar, dançar...  
(João, 2011, p. 5).

O autor indígena Izaque João, mestre em História pela Universidade Federal da Grande Dourados e membro da comunidade Kaiowá de Panambi-Douradina - MS, escreveu sobre a cerimônia de batismo do milho *saboró*<sup>2</sup> onde destaca a presença forte dos cantos e dança no processo de cultivo do milho e na transformação do solo em local fértil e sagrado.

Nos países árabes, a música possui grande poder sobre o corpo e a mente, sobre o consciente e inconsciente. Acredita-se que através de suas

---

<sup>2</sup> Espécie de milho branco.

vibrações ela seja capaz de aliviar e curar sofrimentos do corpo e da alma. O alcance da música está conectado a aspectos cósmicos, alcança as regiões corporais, psíquicas e espirituais.

A música árabe em geral fazia parte de um sistema macrocósmico e foi estudada como tal por filósofos, astrônomos, médicos e matemáticos. Por essa razão, os modos melódicos (*maqamat*) e os modos rítmicos (*iq a' at*) estavam fortemente ligados ao universo. (...) Escutar determinados tipos de música em momentos específicos do dia e do mês, sob certas condições, tornou-se uma prática terapêutica, era usado em hospitais não tanto pelo seu efeito de cura, mas por causa da sua proporção geométrica e do seu significado astrológico. (Farmer, 1986 *apud* Dib 2009, p. 158).

O Oriente atribuía grande confiança nessa capacidade da música, não somente entre os árabes, mas vários outros povos como chineses e indianos a veem dessa forma, agregada a outras áreas do conhecimento e da existência.

De grande contribuição para a História, a música da cultura europeia é mundialmente conhecida. A variedade de músicas, embora revelem alguns aspectos comuns, refletem a pluralidade cultural dos seus diversos países e regiões.

A Europa Ocidental tem uma grande contribuição para a história da música. Desde Beethoven aos Beatles, nossa cultura é influenciada pela música daquela região. Vários artistas de rock progressivo e new age começaram a utilizar elementos da música celta e o mundo descobriu esses estilos até então populares apenas na Irlanda, Escócia e País de Gales e Bretanha. (EXPLICATORIUM, s/a, 2011).

A música, portanto, é parte integrante da cultura de cada povo, visto que está presente em todos os meios sociais e pode ser utilizada das mais variadas formas, seja como meio de comunicação, como parte de rituais, ou somente para entretenimento. O fato é que homem e música estão interligados, laçados pelo fio da cultura. E é através da música que diversas manifestações se afirmam como arte e bem cultural, sendo assim, esta é imprescindível na cultura popular.

## 2 PROCESSOS DE ENSINO-APRENDIZAGEM MUSICAL: COMO ELES ACONTECEM NOS GRUPOS DE CULTURA POPULAR

São diversas as maneiras existentes para a transmissão e aquisição de conhecimentos musicais. Segundo Queiroz (2004), os processos de ensino e aprendizagem da música acontecem de formas variadas. Sendo assim, cada grupo ou cultura possui sua particularidade no que diz respeito a isso. Para facilitar a observação desses processos em grupos de cultura popular, objetivo deste artigo, torna-se necessário, primeiramente, entender alguns conceitos ligados à transmissão e aquisição de conhecimento musical, tais como as modalidades de ensino 'formal', 'informal' e 'não formal' de música.

Os processos *formais* são aqueles baseados na abordagem tradicional de ensino-aprendizagem, onde se predomina a figura do professor, tido como detentor do conhecimento e atuando como transmissor do conteúdo aos alunos, encontrada geralmente em conservatórios e escolas de música (Mizukami, 1986). Nesse processo de ensino predominam aulas expositivas, com exercícios de fixação, leitura e cópia.

A educação formal tem objetivos claros e específicos e é representada principalmente pelas escolas e universidades. Ela depende de uma diretriz educacional centralizada como o currículo, com estruturas hierárquicas e burocráticas, determinadas em nível nacional, com órgãos fiscalizadores dos ministérios da educação. (Gadotti, 2005, p.2).

A transmissão de conteúdo nesse contexto varia de uma instituição para outra, pois o conhecimento é seriado (composto por níveis) de acordo com um currículo previamente determinado. O aluno segue um roteiro de atividades e avaliações planejadas e sequenciadas pelo professor ou outros, finalizando com a emissão de certificado após a conclusão do curso.

A diferenciação dos modelos 'não formais' e 'informais' de ensino-aprendizagem pode parecer um pouco imprecisa, porém, aqui levaremos em consideração a opinião de Libâneo (2010) que considera a educação não formal como sendo uma educação intencional e a educação informal como não intencional. Algumas características podem auxiliar na compreensão.

A educação não formal, é aquela que pode ser definida como qualquer tentativa educacional organizada e sistemática que, normalmente, se realiza fora dos quadros do sistema formal (de ensino) para favorecer determinados tipos selecionados de aprendizagem a subgrupos específicos da população (...). (Cazelli, 2000, p. 10).

Isso implica dizer que o ensino *não formal* - que ocorre fora da escola de ensino regular - possui grande variabilidade quanto ao espaço de construção de ensino, quanto às metodologias e quanto ao tempo de aprendizagem, pois estes não precisam seguir um sistema consecutivo e hierárquico de progressão (Gadotti, 2005).

Dentro desse contexto nota-se que o tempo da aprendizagem da educação *não formal* é flexível, variando entre as diferenças e capacidades de aprendizagem de cada indivíduo. Além disso, para Jacobucci (2008), os espaços da educação *não formal* serão sempre múltiplos e variados, podendo ser incluídos espaços regulamentados ou ambientes naturais e urbanos, e que não possuem estruturação institucional como teatro, parque, casa, rua, praça, terreno, praia.

Quanto à educação *informal*, esta se caracteriza por não ser organizada e intencional. Dá-se de maneira tão natural que, por vezes, nem mesmo seus participantes têm consciência de que ali ocorre um processo de ensino-aprendizagem. Pode-se afirmar ainda que está relacionada com o procedimento livre de transmissão dos saberes e que seus espaços de aprendizagem são todos aqueles frequentados individual e coletivamente.

Na educação informal, não há lugar, horários ou currículos. Os conhecimentos são partilhados em meio a uma interação sociocultural que tem, como única condição necessária e suficiente, existir quem saiba e quem queira ou precise saber. (Gaspar, 2002, p. 173).

Em grupos de cultura popular, podemos encontrar os dois conceitos, visto que o ensino *não formal* da música está presente na organização dos ensaios com dias e horários marcados e que esta é ensinada intencionalmente, por meio da imitação (observar, ouvir, repetir) e da prática constante em grupo. Além disso, aparecem também processos informais, porque mesmo os que ali não estão participando da “aula de música” como dançarinos, visitantes ou até

transeuntes que passam nas proximidades, conseqüentemente poderão ouvir e aprender os cantos e/ou o ritmo.

Dentre esses processos podem-se categorizar várias maneiras de ensinar e aprender música, como por exemplo: observação, imitação, oralidade e a aproximação direta com a prática, que pode ser chamada também de “fazer musical” ou “aprender fazendo” sem que seja necessária a presença da figura de alguém que ensine especificamente. Nestes processos a educação musical acontece de forma mais lúdica, sem obrigatoriedade e, por conseqüência, se dá de uma maneira mais prazerosa e significativa. São estes tipos de processos que encontramos inseridos nos grupos de cultura popular, onde o aprendizado musical nasce da vivência, da proximidade, da experiência com tudo que envolve aquele grupo, desde a dança, a música, ritmo até mesmo lendas e histórias que, porventura, façam parte de sua cultura.

## **2.1 Grupo de cultura popular: a importância do conhecimento empírico e da forma oral de transmissão de saberes**

O conceito de grupo de cultura está ligado ao de grupo étnico, que é formado por pessoas que possuem certa igualdade cultural, que partilham das mesmas tradições, conhecimentos e comportamentos. Entendemos grupo como um conjunto de pessoas motivadas pelas mesmas necessidades. Unindo-se deixam de ser um amontoado de indivíduos com objetivos distintos para assumirem-se enquanto participantes de um grupo com objetivo comum. Um grupo de cultura popular é composto por pessoas que buscam manter vivas as tradições ancestrais, visando à transmissão da cultura de um determinado povo ou região para que esta não se perca em gerações futuras.

Todo grupo tem um saber cumulativo de si oriundo da memória e que são empregados na linguagem, pois o tipo de cultura é determinado pelo uso que uma sociedade faz da memória. As tradições orais são fundamentais para a manutenção dos costumes e servirão de alicerce para a constituição da história de uma sociedade. Sendo a tradição “uma colaboração que pedimos ao nosso passado para resolver nossos problemas atuais” (Ortega Y Gasset, *apud* Zumthor, 1997, pg. 13).



Antes da formalização do ensino, o saber era transmitido de forma oral, pois o acesso à educação era muito mais restrito e a grande maioria dos mestres analfabeta. A memória e a oralidade contribuem para a preservação da história e dos traços ancestrais de diversas culturas, se não fosse por isso muitos elementos culturais como costumes, lendas e rituais já teriam se extinguido.

No Brasil, essas tradições existem por diversos motivos e geralmente estão ligadas à religiosidade, como os Congados, Candomblés, Maracatus; ou como motivos lúdicos, como o Coco de Roda ou as Cirandas (Pereira, 2011). Em sua maior parte, o conhecimento musical dessas manifestações é empírico, adquirido através da observação, da experiência, do senso comum e é transmitido de forma oral.

Na maioria das culturas, o responsável pela transmissão de saberes é o ancião, o mestre, aquele que é guardião da memória e detentor do conhecimento ancestral de um povo. Embora essa tradição ainda se mantenha resistente e, sobretudo, respeitada pelos participantes dos grupos de cultura popular, a idade não é um fator preponderante. Em grupos atuais, por exemplo, o saber e a transmissão do mesmo não se restringem a uma só pessoa, mas passa a ser partilhado por diversas outras, cada uma oferecendo sua parcela de contribuição de conhecimentos.

As culturas de tradição oral apresentam, em suas formas de transmitir saberes, caminhos que se delineiam por rumos inter-relacionados com o que cada universo concebe e estabelece como fundamental. O conteúdo que vai ser transmitido e as estratégias utilizadas para sua transmissão passam por uma seleção natural em que o grupo e/ou a sociedade detentora do conhecimento cria estratégias, momentos e situações particulares para seu desenvolvimento e sua assimilação. (Queiroz, 2007. p. 2).

Quanto aos locais onde ocorrem essas situações de transmissão de saberes, estes podem ser os mais variados possíveis, como em praças públicas, festejos, encontros sociais e até mesmo templos religiosos. Uma característica interessante encontrada nessas situações de ensino-aprendizagem em culturas orais é que os integrantes aprendem as músicas e movimentos executando-os. Logo, o próprio exercício da prática é a situação de aprendizado, o que chamamos de “aprender fazendo”.

Ressalta-se que mesmo com a invenção da escrita e posteriormente outras inovações tecnológicas para auxiliar nos processos de ensino-aprendizagem, a maioria das tradições populares ainda tem, na oralidade, seu instrumento mais importante de transmissão de saberes, já que a escrita bem como as outras tecnologias, possuem papel apenas complementar e não central nos processos desenvolvidos pelos grupos dessas tradições.

Logo, em grupos de cultura popular, a memória e a oralidade ainda prevalecem, resistindo aos avanços tecnológicos da modernidade, porém vai absorvendo e se adaptando às suas influências.

Haja vista que nosso estudo de caso versa sobre um grupo com fortes influências no ritmo Maracatu, faremos, a seguir, uma breve explanação sobre o mesmo.

### 3 O QUE É MARACATU

O Maracatu é uma manifestação da cultura popular brasileira, de origem africana, que surgiu entre os Séculos XVII e XVIII na região de Pernambuco. Existem 2 (dois) diferentes tipos de manifestações populares conhecidas como Maracatu: o Maracatu *Nação*, também chamado de Maracatu *de Baque virado* e o Maracatu *Rural*, também conhecido como Maracatu *de Baque Solto*.

Sobre Maracatu *Nação* existem diferentes hipóteses quanto a sua origem, a mais propalada entre os pesquisadores é de que tenha surgido a partir das festas de coroação dos Reis do Congo, como forma de expressão cultural dos negros (Esteves, 2006). Com o passar dos anos, essa manifestação passou a estar ligada principalmente às religiões afro-brasileiras como candomblé e xangô pernambucano. Atualmente se manifesta em cortejos, durante o carnaval, desfilando com trajes que lembram o vestuário da Corte Portuguesa dos tempos coloniais.

Figura 1 – Base rítmica do Maracatu Nação

The figure displays the rhythmic base for Maracatu Nação in 4/4 time, organized into five parts: Alfaias, Gonguê, Caixa, Ganzá, and Abê. Each part is represented by a musical staff with notes and rests, accompanied by a syllabic notation below it.

- Alfaias:** Two rhythmic patterns. The first is labeled 'Melê (baque de marcação)' and consists of a quarter note on beat 1, a quarter rest on beat 2, a quarter note on beat 3, and a quarter note on beat 4. The second is labeled 'Melê (baque de impulso ou arrebate)' and consists of a quarter note on beat 1, a quarter rest on beat 2, a quarter note on beat 3, a quarter note on beat 4, a quarter rest on beat 1, a quarter note on beat 2, a quarter note on beat 3, and a quarter note on beat 4.
- Gonguê:** A rhythmic pattern consisting of quarter notes on beats 1, 2, 3, and 4.
- Caixa:** A rhythmic pattern consisting of eighth notes on beats 1, 2, 3, and 4.
- Ganzá:** A rhythmic pattern consisting of eighth notes on beats 1, 2, 3, and 4.
- Abê:** A rhythmic pattern consisting of eighth notes on beats 1, 2, 3, and 4.

Fonte: Elaborado pela autora a partir de Martins (2014)

Como mostra a figura acima, os instrumentos tradicionais do Maracatu Nação, além da voz, são: *Alfaias*<sup>3</sup>, *Gonguê* (ou ferro)<sup>4</sup>, *Tarol* (ou caixa), *Ganzá*<sup>5</sup> e *Agbê* (ou xequerê)<sup>6</sup>.

O Maracatu *Rural* tem sua origem nas tradições culturais dos trabalhadores dos canaviais (Real, 1990). É uma manifestação típica da zona da mata norte de Pernambuco.

A parte instrumental é formada por *bumbo*<sup>7</sup>, *tarol* (ou caixa), *gonguê*, *ganzá* (ou mineiro), *póica* (cuíca)<sup>8</sup>, *trompete* ou outro instrumento da família dos Metais, por isso é também chamado de Maracatu *de Orquestra*. O ritmo, diferentemente do Maracatu Nação, é mais acelerado e o coro é formado de vozes exclusivamente femininas.

Figura 2 – Base rítmica do Maracatu Rural



Fonte: Carneiro (2013, p. 74)

<sup>3</sup> Alfaias - São tambores graves, de grandes dimensões, originalmente feitos de barris de madeira. Com frases sincopadas e bem marcadas, são responsáveis pelas características principais de cada baque. Muitas vezes dividem-se em grupos pelo seu tamanho ou afinação, tendo cada grupo uma função rítmica diferente. (Xurumbrela, 2007)

<sup>4</sup> Gonguê - Instrumento formado por uma campânula de ferro e um cabo que serve de apoio. Tem o formato aproximado de um sino de ponta a cabeça ou um agogô de uma só boca. As frases rítmicas do gonguê são geralmente formadas por contratempos e síncopes com grande liberdade de improviso. (idem)

<sup>5</sup> Ganzá - Também chamado de mineiro. Chocalho cilíndrico, responsável pelos registros mais agudos do conjunto. Um dos instrumentos mais versáteis da nossa cultura. Possui inúmeras possibilidades de sutis variações rítmicas. (ibidem)

<sup>6</sup> O *Agbê* (ou xequerê) é um instrumento de origem africana, produzido através de uma cabaça revestida com uma rede de miçangas e que, quando tocado, produz um som típico, que sustenta e preenche os intervalos rítmicos de um toque ou baque. (ibidem)

<sup>7</sup> Tambor de dimensão pequena, de metal ou madeira, com peles de couro retesadas por chave, percutido indiretamente por duas baquetas. (ibidem)

<sup>8</sup> Tipo de cuíca grave com pele de couro, cilíndrica, de madeira. (ibidem)

A música é descrita desta forma:

O Maracatu de Baque Solto emerge de uma forma primitiva e rudimentar de música [...] A estrutura parece ser aparentemente simples. Um apito anuncia o início da batucada solta, que pavimentada a melodia conduzida por uma variedade de sopros. O acompanhamento é suspenso e o mestre profere os primeiros versos em crônica, que o coro repete. Os sopros voltam e a batucada cresce, até que o apito ordene o início de novo ciclo. (Maakaroun, 2005, p. 21-22).

Tendo em vista a breve explanação sobre os tipos de Maracatu, propomos então um estudo a respeito de um grupo que tem suas raízes no *Maracatu Nação*.

## **4 MARATUQUE UPAON-AÇU: UM ESTUDO DE CASO**

Partindo dos pressupostos teóricos apresentados acima, que tratam do conceito de grupos de cultura popular, das formas de ensino e aprendizagem adotadas por esse tipo de grupo, destacando a importância do conhecimento empírico e da oralidade, e, ainda, uma exposição sobre o Maracatu que propomos um estudo de caso sobre o grupo maranhense *Maratuque Upaon-Açu*.

### **4.1 Questões metodológicas**

Optamos por meio do estudo de caso investigar um objeto específico e contextualizado para realizar uma busca detalhada de informações. Conforme Araujo *et al.* (2008), um estudo de caso consiste numa abordagem metodológica de investigação qualitativa e é normalmente utilizado para coleta de dados quando buscamos compreender, explorar ou descrever acontecimentos e contextos complexos, nos quais estão envolvidos diversos fatores.

O caso é uma unidade de análise, que pode ser um indivíduo, uma organização, um pequeno grupo, uma comunidade ou até mesmo uma nação. Pode ser um fenômeno simples ou complexo, mas para ser considerado caso ele precisa ser específico, ou seja, claramente delimitado. (Denzin e Lincoln *apud* Cesar *et al.* 2010). Tendo em vista o conceito de estudo de caso supracitado bem como suas características, enquadramos nossa pesquisa sobre o grupo *Maratuque Upaon-Açu* como tal.

Nossa pesquisa possui cunho qualitativo por ser uma abordagem voltada para a compreensão da vida humana em grupos, pois as pesquisas dessa natureza costumam envolver situações que descrevam sua rotina e significados. A principal característica desse tipo de metodologia é o levantamento feito diariamente em campo. Trata-se geralmente de estudos de caso, experiências pessoais, histórias de vida, relatos, artefatos culturais, etc. Para Jardimino *et al.* (2000, p. 48), pode-se entender pesquisa qualitativa como “método ou técnica de pesquisa na etapa de coleta de dados que tem por função levantar informações sobre a realidade ou o contexto investigado”.

A coleta de dados foi feita a partir de observações nos ensaios do grupo e diálogo com seus instrutores assim como os demais integrantes. Além dos diálogos, foram elaborados questionários para gerar os dados necessários a análise da pesquisa. A distribuição dos questionários foi feita ao final de um dos ensaios do grupo e também por *email*.

Faremos em seguida uma descrição detalhada sobre o nosso objeto de análise, o grupo de cultura popular maranhense *Maratuque Upaon-Açu*.

#### **4.2 Descrição do objeto de estudo**

O grupo surgiu em 2007 a partir do interesse comum de alguns amantes da cultura popular no Maracatu Nação e do intercâmbio com o Prof. Marcello Santos<sup>9</sup>. Com o desejo de aprofundarem seus conhecimentos sobre percussão, organizaram então um grupo de estudo denominando-o *Maracatu Upaon-Açu*.

Segundo informações da atual regente, Cristiane Lima, os primeiros cortejos e apresentações do grupo ocorreram em meados de 2009 e o portfólio atual ao qual tivemos acesso, cataloga apresentações a partir de 2011. Após diversas modificações como a introdução de novos ritmos e canções, o grupo chegou a uma nova configuração, na qual não se considera mais como um grupo de Maracatu, mas um grupo de percussão que possui composições próprias e mistura variados ritmos.

A convite de artistas como Rosa Reis, Tita Parra, Didã, César Nascimento, Célia Sampaio e Grupo Afrôs para participarem dos seus *shows* o *Maratuque Upaon-Açu* já se apresentou em importantes eventos pela cidade de São Luís como a Aldeia Sesc Guajajaras de Artes, Projeto BR 135, Festival Limonada e São José de Ribamar *Jazz & Blues Festival*.

Consideram-se como um grupo aberto e dinâmico, sem uma seleção formal para a entrada de novos integrantes, nem estes precisam necessariamente ter conhecimento musical prévio, pois o grupo trabalha com o caráter de formação de novos *batuqueiros*. Em 2015, sua formação estava

---

<sup>9</sup> Percussionista e etnomusicólogo que pesquisa a cultura popular maranhense.

composta por mais de 20 (vinte) instrumentistas, regidos pela percussionista Cristiane Lima.

Figura 3 – Grupo *Maratuque Upaon-Açu*



Fonte: Facebook do Grupo *Maratuque Upaon-Açu* <sup>10</sup>

#### 4.2.1 *Maratuque*, um grupo de Maracatu e ritmos diversos

Segundo os coordenadores do *Maratuque Upaon-Açu*, o grupo além de seguir a tradição da manifestação popular do Maracatu *Nação*, trabalha também outros ritmos em sua formação instrumental, como os ritmos maranhenses: *Bumba-meu-boi*, *Tambor de mina*<sup>11</sup>, *Afoxé*<sup>12</sup>, *Cacuriá* etc.,

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/106086729459446/photos/pb.106086729459446.-2207520000.1456160097./925289964205781/?type=3&theater>. Acesso: 31/12/2015.

<sup>11</sup> Tambor-de-Mina, ou simplesmente Mina, é uma denominação de uma religião afro-brasileira surgida no Século XIX, na capital maranhense. A música em seus cultos é composta de tambores (batás), ferro (gã) e cabaça. O repertório musical de uma cerimônia de tambor de mina inclui dezenas de cânticos chamados de doutrinas e pode variar muito de terreiro para terreiro, contudo, encaixam-se em alguns poucos ritmos, geralmente não mais do que três ou quatro, com algumas poucas variações. Dois ritmos desses ritmos são facilmente identificáveis: o dobrado e o corrido, embora os toques “dobrado” e “corrido” da mina nagô sejam diferentes do “dobrado” e “corrido” da mina jêje, com acentuação, velocidade e nuances rítmicas distintos. O que há em comum entre os dois toques nas duas nações é o caráter ternário do dobrado, em oposição ao caráter binário do corrido. (Ferretti, 2004)

<sup>12</sup> Segundo a revista Nova Escola, o termo Afoxé da África denota a festa profano-religiosa efetuada pela nação no momento oportuno, a qual é manifestada através do ritmo Ijexá. Para alguns pesquisadores seria uma forma diversa do maracatu. Três instrumentos básicos fazem parte desta grande manifestação. O afoxé (ou agbê), os atabaques, basicamente de três tipos, com três tamanhos diferentes que em conjunto traduzem o som do ijexá, tocado no afoxé atualmente e o agogô, formado por duas campânulas de metal, com sonoridades diferentes, é quem dita o ritmo aos demais instrumentos.



trazendo nos toques as peculiaridades da influência dos ritmos do estado do Maranhão.

Desde 2011, o grupo utiliza um repertório que mistura música, poesia popular e outros elementos, percebidos através de suas músicas autorais<sup>13</sup>, exposto a seguir:

Descrição do repertório de apresentação utilizado no ano de 2015

1. Maratuque chegou
2. Ogum de Ilê
3. Minha mãe com a sua coroa
4. Rei Sebastião
5. Boi prateado
6. Coco pra São Pedro
7. É coco, morena
8. Ciranda
9. Evolução

Fonte: Portfólio *Maratuque Upaon-Açu* (2015)

A música de apresentação chamada “Maratuque Chegou” surge do encontro rítmico entre os estados Maranhão e Pernambuco. Já as composições “Ogum de Ilê”, “Minha mãe com sua coroa” e “Coco para São Pedro” tratam do universo cotidiano de quem vive a cultura popular e do sincretismo religioso, muito presente nesse meio. Podemos perceber esse misto também através dos títulos das composições, como por exemplo, a musica “Rei Sebastião” que trata de uma figura mítica do folclore maranhense sobre a qual existem muitas histórias e lendas, e, ainda, a referência a São Pedro, santo muito homenageado no período junino do estado. Os ritmos como *Coco*, *Afoxé*, *Cacuriá* e *Bumba meu Boi* dialogam com os *baques* de Maracatu, que, misturados, revelam a beleza fruto do encontro das diferentes culturas.

Dessa forma, apresentada nossa proposta de estudo de caso com o grupo *Maratuque Upaon-Açu* e tendo em vista nosso objetivo que é verificar os

---

<sup>13</sup> Todas as composições são de autoria de Thaís Marques, ex integrante do grupo, exceto *Boi Prateado* de Zé Maria Medeiros.

processos de ensino e aprendizagem presentes em um grupo de cultura popular, apresentaremos a descrição de nossa observação direta e análise dos dados coletados, conforme a metodologia adotada.

#### 4.2.2 Visita *in loco* aos ensaios

Durante as visitas *in loco*, realizadas entre novembro e dezembro de 2015, pudemos observar o grupo e sistematizar a rotina dos ensaios. Estes costumam ocorrer semanalmente, seus horários são variáveis (de acordo com a disponibilidade dos participantes) e têm duração de aproximadamente 2 (duas) horas. A pontualidade não é um dos pontos fortes do grupo, os atrasos foram percebidos como algo muito comum.

O local dos encontros variou, mas geralmente ocorreram em praças públicas, no centro da cidade, que se configuram como espaços de educação *não formal* segundo Jacobucci (2008), onde se podiam acomodar confortavelmente os mais de 20 (vinte) participantes do grupo.

Figura 4 – Ensaio realizado na Praça Gomes de Sousa (Parte I)



Fonte: Elaborado pela autora

A regente conduz o ensaio seguindo uma ordem relativamente bem estabelecida: alongamento/aquecimento, toques individuais, toques em grupo, repertório e avisos. Durante os ensaios percebeu-se poucos momentos

voltados para parte de teoria musical, ou seja, estes foram essencialmente práticos, com foco no repertório das apresentações.

Figura 5 – Ensaio realizado na Praça Gomes de Sousa (Parte II)



Fonte: Elaborado pela autora

O ensino acontece não somente por via dos instrutores ou da regente, os próprios integrantes do grupo trocam informações entre si, ajudando-se nas dificuldades com os ritmos e toques. O aprendizado vem da prática coletiva associada à oralidade, aquele que “sabe mais” ensina da sua maneira àquele que “sabe menos”, falando e mostrando como se faz, que para aprender conseqüentemente se utiliza dos processos não formais de ensino-aprendizagem, escuta, observa, imita e repete até que aquilo passe a ser natural.

Observamos que a aprendizagem no grupo vai se desenvolvendo a partir da vivência musical coletiva, da frequência nos ensaios, da experiência e proximidade e, por isso, acontece de forma mais prazerosa. Sendo assim, ao utilizarem o grupo como um local de ensino e aprendizagem de música, esta se torna uma organização não formal, os conhecimentos musicais não são produzidos pela aquisição de conteúdos, ele vai sendo obtido através das próprias dificuldades que vão surgindo, das necessidades que aparecem a cada ensaio. Isso nos remete a reflexão de Gohn (1999, p. 103), para o qual “é a experiência das pessoas em trabalhos coletivos que gera um aprendizado”.

Além disso, pode-se perceber também no entorno do local de ensaio a aprendizagem informal das pessoas que por ali passavam ou que de longe observavam. Dessa forma, como já citado anteriormente, podemos afirmar que isso está relacionado ao procedimento livre de transmissão de saberes.

## 5 ANÁLISE DE DADOS

A análise dos processos de ensino e aprendizagem de conhecimento musical no grupo *Maratuque Upaon-Açu*, será dividida em duas etapas, a primeira focada no ensino e a segunda, na aprendizagem. Nossa análise é proveniente dos questionários aplicados com os instrutores e integrantes do grupo estudado. O primeiro momento apresentará dados colhidos com instrutores e no segundo constarão as informações dos integrantes.

### 5.1 Processo de ensino musical do grupo *Maratuque Upaon-Açu* sob a perspectiva dos instrutores

O questionário aplicado visou identificar o perfil dos instrutores bem como a eficácia das práticas de ensino musical no grupo *Maratuque Upaon-Açu*.

Quanto ao perfil, afirmamos que o grupo é composto por três instrutores sendo que um deles atua como regente. A faixa etária varia entre 29 e 36 anos e a média de tempo de participação no grupo é de 5 (cinco) a 8 (oito) anos. Os instrumentos utilizados pelos instrutores são: *voz, alfaia, gonguê, agbê e caixa clara*.

Conforme o referencial teórico apresentado, para o qual os processos de ensino comuns em grupos de cultura popular consistem na observação, imitação, oralidade e aproximação direta com a prática, iniciamos o questionário com a seguinte pergunta: “Qual a prática utilizada para a transmissão de conhecimentos musicais do grupo?”

Segundo os três instrutores entrevistados, as práticas utilizadas no grupo *Maratuque Upaon-Açu* são: a Explicação, que consiste na explanação verbal de como executar determinado toque, exemplificando. A Imitação, que faz com que os alunos reproduzam o movimento dos toques apenas com as baquetas livres ou batendo em algo como o banco da praça, por exemplo. E a Prática Direta, também chamada de fazer musical, que consiste na aproximação imediata com o instrumento, tentando-se reproduzir aquilo que ouve e observa.

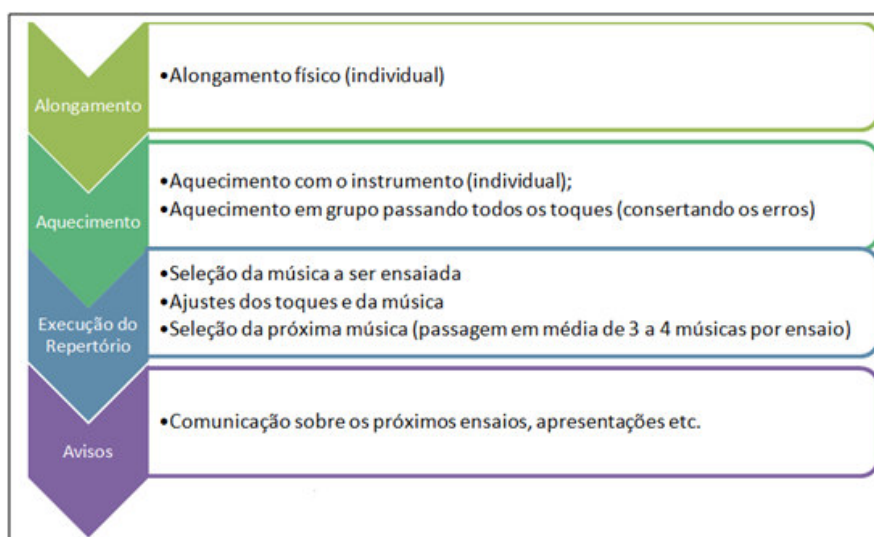
A segunda questão, de caráter subjetivo, abordou a eficácia dessas práticas: “Você acha que as práticas utilizadas são eficazes? Por quê?” Os três instrutores defendem a eficácia dos métodos. Quanto às justificativas um deles não apresentou resposta, o segundo declarou que são eficazes “porque contemplam os ensinamentos”, já o terceiro explicou:

Instrutor 3 - “pois acredita-se que o treino constante vai aperfeiçoando a técnica e como trabalha-se com percussão, esses métodos facilitam a apreensão através dos movimentos corporais, aliados às explanações que se fazem sobre os toques, posturas para tocar o instrumento.”

Com essa justificativa, o instrutor reforça a importância da explicação e da prática direta para o processo de ensino, e afirma ainda que a união de todas essas estratégias facilita a aprendizagem.

Outro ponto abordado no questionário refere-se às etapas do ensaio. Segundo os instrutores, pôde ser descrito da seguinte forma: o ensaio inicia-se com agrupamento circular dos participantes alongando o corpo individualmente. Em seguida ocorre o aquecimento com execução dos instrumentos, o que segundo os instrutores é chamado de evolução, isso envolve a passagem e reparo dos toques (baques), caso haja alguma dificuldade. Segue com execução das músicas do repertório, ainda com pausas para os ajustes e, finaliza-se com os avisos sobre os próximos ensaios e apresentações.

Quadro 1- Etapas do ensaio



Fonte: Elaborado pela autora

Para verificar a utilização de recursos durante os ensaios, propomos a seguinte pergunta: “Quais os recursos utilizados nos ensaios? A – Livros, vídeos, gravações de áudio; B – Instrumentos; C - Outros. Quais? A respostas foram unânimes para as alternativas A e B, nenhum dos instrutores optou pela alternativa C.

Com isso pudemos observar como ocorrem os processos de ensino musical no grupo *Maratuque Upaon-Açu*, conforme a perspectiva dos instrutores.

## 5.2 Processo de aprendizagem musical do grupo *Maratuque Upaon-Açu* sob a perspectiva dos integrantes

Visando identificar o perfil dos integrantes bem como a eficácia das práticas utilizadas para a aprendizagem musical no grupo *Maratuque Upaon-Açu*, foi aplicado um questionário com 12 (doze) pessoas.<sup>14</sup>

Conforme os dados coletados, a faixa etária dos integrantes varia entre 18 e 36 anos e a média de tempo no grupo é de 8 meses a 6 anos. Os instrumentos utilizados pelos integrantes entrevistados são: *alfaia*, *agbê* e *caixa clara*.

Para avaliar a eficácia dos métodos, iniciamos o questionário com a seguinte pergunta: Qual das práticas utilizadas para a aprendizagem de conhecimentos musicais no grupo você mais se identifica? A – Explicação; B – Imitação; C – Prática direta (aprender fazendo); D - Outros. Quais?

Tabela 1: Prática de aprendizagem de conhecimentos musicais do grupo

	<b>Explicação</b>	<b>Imitação</b>	<b>Prática direta</b>	<b>Outros*</b>
Quantidade	9/12	6/12	11/12	2/12
Porcentagem	75%	41,66%	91,66%	16,66%

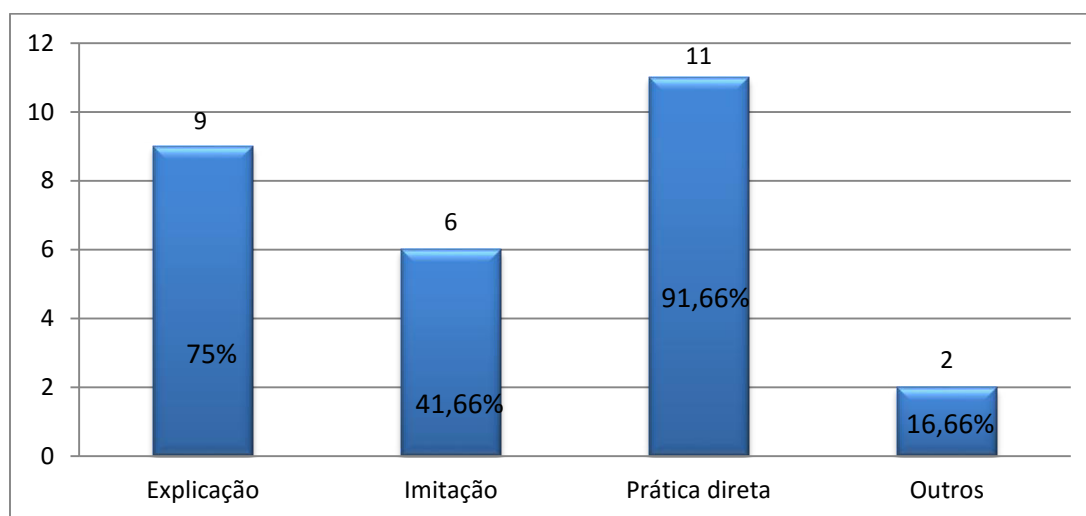
Fonte: Elaborado pela autora

<sup>14</sup> Apesar de todos os integrantes terem acesso ao questionário, somente 12 se disponibilizaram a responder.

\* Refere-se à utilização de vídeos durante os ensaios e a participação de oficinas com mestres e músicos profissionais.

A Tabela 1 apresenta os dados sobre as práticas de aprendizagem preferidas pelos integrantes utilizadas no grupo estudado. Os dados coletados através do questionário permitiam ao integrante escolher mais de uma alternativa, por isso, os números apresentados na Tabela 1 correspondem a quantidade de vezes que a alternativa foi escolhida em relação ao número de integrantes entrevistados.

Gráfico 1: Práticas de aprendizagem de conhecimentos musicais do grupo preferidas pelos integrantes



Fonte: Elaborado pela autora

Conforme a visualização do gráfico acima pôde-se perceber que a prática mais utilizada no grupo, segundo os integrantes, foi a Prática direta (91,66%), seguido da Explicação (75%), já a prática da Imitação apresentou um total de 41,66%. A categoria Outros, composta por 2 (duas) respostas, correspondendo a 16,66%, apresentou o uso de vídeos durante os ensaios assim como a realização de oficinas com mestres e músicos profissionais como práticas auxiliares na aprendizagem musical.

A segunda pergunta do questionário, “Você acha que a(s) prática(s) utilizada(s) são eficazes? Por quê?”, recebeu sim como resposta unânime por parte dos integrantes, já as justificativas variaram. Quanto à percepção da eficácia geral de todos os métodos, há integrantes que afirmaram que os objetivos são alcançados, outros que os métodos simplificam o entendimento e facilitam o aprendizado dos baques/toques, há ainda quem acredite que os

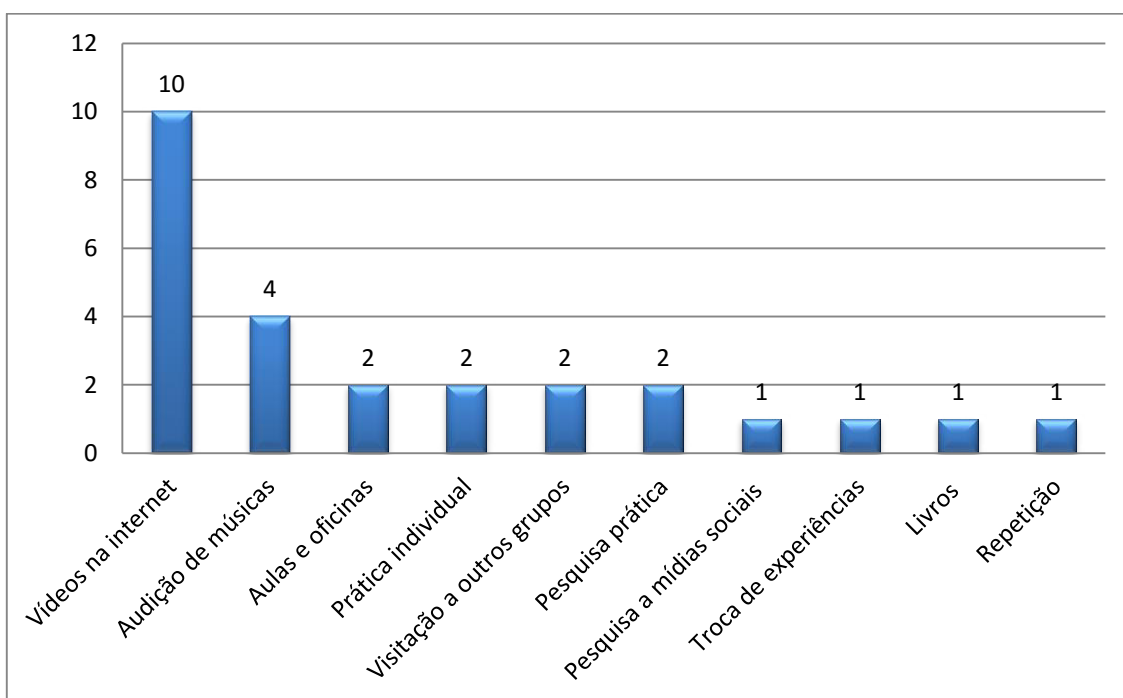


métodos coadunam teoria e prática e são aplicados com muita dinâmica e didática, fazendo com que os integrantes aprendam as músicas rapidamente.

Sobre as práticas específicas, 1 (um) integrante afirma que “o método de explicação dos detalhes é fundamental.” Quanto à imitação e prática direta, um dos integrantes constata sua eficácia afirmando que os novos membros são colocados em contato direto com o instrumento e ainda que “A imitação é a arte da música”.

Para verificar a utilização de recursos complementares para aprendizado, o questionário continha a seguinte pergunta: Quais recursos você utiliza para complementar sua aprendizagem, além dos utilizados nos ensaios? Como a maioria dos integrantes informou mais de um recurso, coletamos um total de 26 (vinte e seis) respostas, agrupadas no gráfico abaixo:

Gráfico 2: Recursos complementares para aprendizado



Fonte: elaborado pela autora

Dos 12 (doze) integrantes que responderam o questionário, 10 (dez) afirmaram que utilizam vídeos da internet (principalmente do *web site Youtube*) como recurso complementar. A audição de músicas é utilizada como recurso por 4 (quatro) integrantes. Mais 2 (dois) integrantes frequentam aulas e oficinas, outros 2 (dois) praticam individualmente seus instrumentos. A

visitação a outros grupos também é realizada por 2 (dois) integrantes. Também foram apresentados pelos integrantes como recurso complementar para aprendizagem: “pesquisa prática”, “pesquisa por mídias sociais”, “troca de experiências”, “livros” e “repetição”, como descrevem os próprios respondentes.

Pela observação dos dados analisados, através dos questionários aplicados tanto com os instrutores como com os integrantes do grupo *Maratuque Upaon-Açu*, pudemos perceber quais práticas estão presentes no processo de ensino-aprendizagem musical desse grupo. Vimos também outros elementos envolvidos nesses processos, como por exemplo, a utilização de vídeos da *internet* como complemento para o ensino, bem como para a aprendizagem musical dos indivíduos.

## 6 Considerações Finais

Este estudo teve como intenção analisar os processos de ensino-aprendizagem musical recorrentes em grupos de cultura popular. Para isso, escolhemos como objeto de estudo o grupo maranhense *Maratuque Upaon-Açu* e fizemos uma revisão bibliográfica relacionada ao tema. A partir de um estudo de caso, propomos uma análise que buscou relacionar a teoria com a prática elencando os métodos de ensino musicais propostos pelos teóricos da educação e quais se enquadram nesses métodos.

Primeiramente, verificou-se na revisão bibliográfica que os processos de ensino não formal e informal de música são dois conceitos de difícil consonância entre os pesquisadores. Observou-se também que esses dois modelos de ensino possuem grande variabilidade quanto aos espaços onde acontecem, quanto às metodologias e quanto ao tempo de aprendizagem.

Pela observação do grupo de cultura popular pesquisado, pôde-se perceber que ambos os processos de ensino (*não formal e informal*) estão presentes. Porém, apesar de não haver uma sistematização de métodos, existe a intencionalidade de transmitir e adquirir conhecimentos musicais (através de ensaios, oficinas, etc.) e que, portanto, pode-se caracterizar o processo de ensino-aprendizagem de música nesse grupo como *não formal*.

Constatou-se também a partir do gráfico das práticas de aprendizagem que o acesso imediato ao instrumento (prática direta) seguido da explicação e da imitação, tem papel fundamental no processo de aprendizagem musical dos integrantes do grupo. Ressalta-se ainda a forte presença da cultura digital como recurso complementar para esse processo.

Concluimos assim que, os processos de ensino-aprendizagem neste grupo de cultura popular são flexíveis e ocorrem de maneira lúdica, envolvendo um nível de trabalho coletivo. O sucesso dessa estratégia pode ser comprovado através do *Maratuque Upaon-Açu*, um grupo que vem se consolidando dentro da sociedade com um saber próprio, originário da cultura popular a partir do diálogo dos ritmos maranhenses com o Maracatu.

Acreditamos na importância dessa pesquisa e com seus resultados tencionamos instigar outros estudos a investigar os processos de ensino-

aprendizagem musicais em grupos de cultura popular para melhor compreensão de como ocorre a transmissão e aquisição desses conhecimentos para os participantes desses grupos.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Marta. *Cultura popular, um conceito e várias histórias*. In: Abreu, Martha e Soihet, Rachel, *Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.

ARAÚJO, Cidália et al. *Estudo de Caso. Métodos de Investigação em Educação*. Instituto de Educação e Psicologia, Universidade do Minho, 2008. Disponível em < [http://grupo4te.com.sapo.pt/estudo\\_caso.pdf](http://grupo4te.com.sapo.pt/estudo_caso.pdf)>. Acesso em: 21 de dez. 2015.

ARROYO, Margarete. *Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical*. Revista da Abem, Londrina, N.5, p.13-20, set. 2000.

CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2003.

CARNEIRO, Juliana Macedo. *Corporalidade e musicalidade na poética do estrangeiro do Farm in the cave: inspirações brasileiras no espetáculo The theatre*. 2013. 126f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013.

CAZELLI, Sibebe. *Divulgação Científica em espaços não formais*. In: Congresso Da Sociedade de Zoológico do Brasil, XXIV, 2000, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte, 2000. p. 1-10

CESAR, Ana Maria Roux. et. al. *Método do estudo de caso em pesquisas da área de contabilidade: uma comparação do seu rigor metodológico em publicações nacionais e internacionais*, 2010. Disponível: <http://www.revista.ufpe.br/ricontabeis/index.php/contabeis/article/viewfile/247/188>. Acesso em: 21 de dez. 2015.

DIB, Marcia Camasmie. *A diversidade da cultura da Síria através da música e da dança*. 2009. 357 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. 2a ed. Trad. de Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

ESTEVES, Leonardo Leal. *O “contemplar” e o “interagir”: relações entre os turistas e os integrantes do Maracatu -ação Estrela Brilhante (Recife-PE)*. 2006, 69 f. Monografia (Graduação em Turismo) Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2006.

EXPLICATORIUM. *A música do mundo: música tradicional e folclórica*. Disponível em: [http://www.explicatorium.com/CFQ8/Som\\_A\\_musica\\_no\\_mundo.php](http://www.explicatorium.com/CFQ8/Som_A_musica_no_mundo.php). Acesso em: 10 jan 2016.

FERRETTI, Mundicarmo (Org.). *Pajelança do Maranhão no século XIX: o processo de Amélia Rosa*. São Luís: CMF/FAPEMA, 2004.

GADOTTI, Moacir. *A questão da educação formal/não-formal*. Sion: Institut Internacional des Droits de 1<sup>o</sup> Enfant, 2005.

GASPAR, Alberto. *A educação formal e a educação informal em ciências*. In: MASSARANI, L.; MOREIRA, I. de C. & BRITO, F (orgs.). *Ciência e público – caminhos da divulgação científica no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002.

GOHN, Maria da Glória. *Educação não formal e cultura política*. São Paulo: Cortez, 1999.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte – MG: Editora UFMG, 2011.

JACOBUCCI, D. F. C. *Contribuições dos espaços não-formais de educação para a formação da cultura científica*. V. 7. Uberlândia: Em extensão, 2008.

JARDILINO, José Rubens; ROSSI, Gisele; SANTOS, Géron Tenório. *Orientações Metodológicas para Elaboração de Trabalhos Acadêmicos*. São Paulo: Gion, 2000, (p.35-39 e 48-49).

JOÃO, Izaque. *JakairaRekoNheypyr\_ MarangatuMborahéi: Origem e fundamentos do canto ritual jerosypuku entre os kaiowá de Panambi, Panambizinho e Sucuri'y, Mato Grosso do Sul*. 2011. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal da Grande. Dourados, 2011.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

LIBÂNEO, J. C. *Pedagogia e Pedagogos, para quê?* 12. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

MAAKAROUN, Eugenia de Freitas. *Maracatu – ritmos sagrados*. 2005. 123 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

MARATUQUE UPAON-AÇU. *Portifólio*. São Luís, MA, 2015.

MARTINS, Nathália. *Ritmos do Maracatu na Música Brasileira Contemporânea: estudo de caso do “Maracatu” para piano, de Egberto Gismonti*. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA – III., 2014. Rio de Janeiro. Anais do III SIMPOM. Rio de Janeiro: 2014. p.1177-1184.

MIZUKAMI, Maria da Graça Nicollete. *Ensino, as abordagens do processo*. São Paulo: EPU, 1986.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NOVA ESCOLA. *Afoxé*. Revista do Ensino Fundamental. Educabrazil. Disponível em: <http://revistaescola.abril.com.br/fundamental-2/afoxe-676335.shtml>. Acesso em: 21 de dez. 2015.

PEREIRA, André Luiz Mendes. *Um estudo etnomusicológico do congado de Nossa Senhora do Rosário do Distrito do Rio das Mortes São João Del Rei*. 2011. 132f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. *Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música*. Revista da ABEM, Porto Alegre, n. 10, p. 99-107, mar. 2004.

Queiroz, Luis Ricardo Silva; SOARES, Marciano da Silva; GARCIA, Uirá de Carvalho. *Transmissão Musical no Cavalo Marinho Infantil*. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 16., 2007, Campo Grande. Anais... Campo Grande: ABEM, 2007, p.1-10

REAL, K. *O folclore no Carnaval do Recife*. Recife: Massangana, 1990.

SILVA, José Carlos Gomes da. *Culturas Africanas e Cultura Afro-brasileira: uma abordagem antropológica através da música*. Santo Amaro: Ed. UNIFESP, mai/ jun, jul de 2013. p.1-11.

SOUZA, Cristiane Magda Nogueira de. *Educação musical, cultura e identidade: configurações possíveis entre escola, família e mídia*. Revista da ABEM. v.21, n.31, Londrina, 2013, p.51-62.

VILHENA, L.R. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro, Funarte, 1997.

XURUMBRELA. (2007). *Maracatu*. Disponível em: <https://xurumbrela.files.wordpress.com/2007/10/maracatu.doc>. Acesso em: 21 de dez. 2015.

ZUMTHOR, Paul. *Tradição e Esquecimento*. São Paulo: Hucitec, 1997.