



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO ACADÊMICO DO RECIFE

DIÔGO HENRIQUE SILVA DO MONTE

**A PEDAGOGIA DE JOS WUYTACK NO CONTEXTO MUSEAL: Relato de
experiência como educador musical no museu Cais do sertão**

RECIFE

2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

CENTRO ACADÊMICO DO RECIFE

LICENCIATURA EM MÚSICA

DIÔGO HENRIQUE SILVA DO MONTE

**A PEDAGOGIA DE JOS WUYTACK NO CONTEXTO MUSEAL: Relato de
experiência como educador musical no museu Cais do sertão**

TCC apresentado ao Curso de Licenciatura em música da Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico de Recife, como requisito para a obtenção do título de Licenciado em música.

Orientador(a): Leandro Pereira de Souza
Coorientador(a):

RECIFE

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Monte, Diôgo Henrique Silva do .

A PEDAGOGIA DE JOS WUYTACK NO CONTEXTO MUSEAL: Relato
de experiência como educador musical no museu Cais do sertão / Diôgo
Henrique Silva do Monte. - Recife, 2024.

51 : il., tab.

Orientador(a): Leandro Pereira de Souza

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Música - Licenciatura, 2024.

Inclui referências, apêndices, anexos.

1. Mediação. 2. educação museal. 3. pedagogia ativa. 4. ensino não formal. 5.
Forró. I. Souza, Leandro Pereira de . (Orientação). II. Título.

780 CDD (22.ed.)

DIÓGO HENRIQUE SILVA DO MONTE

**A PEDAGOGIA DE JOS WUYTACK NO CONTEXTO MUSEAL: Relato de
experiência como educador musical no museu Cais do sertão**

TCC apresentado ao Curso de Licenciatura em música da Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico de Recife, como requisito para a obtenção do título de Licenciado em Música.

Aprovado em: 14/10/2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof^o. O Dr. Leandro Pereira de Souza (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^o. Dr. Matheus Henrique da Fonseca Barros (Examinador 1)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^o. Dr. Artur Duvivier Ortenbland (Examinador 2)
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

À Patrícia Gouveia, por todo apoio no momento em que pensei em desistir; nenhuma forma de agradecimento será capaz de expressar a minha imensa gratidão.

Ao grande grande amigo Rafael Setestrela, por todo apoio e companheirismo, tornando essa jornada, sempre que possível, mais leve.

Ao professor orientador Leandro Souza por toda disponibilidade, paciência e suporte prestado.

À Damaris Referino, por todo carinho e incentivo, os quais me fizeram seguir em frente.

À Vitória Santana, amiga e companheira de estudos desde momentos os quais antecederam a licenciatura, agradeço cada palavra de incentivo e momentos de descontração durante todo esse tempo.

À Natália Santana, por todo apoio incondicional, compreeção e incentivos.

À Karol Medeiros, por toda motivação constante e suporte nesses momentos finais da graduação.

Agradeço de forma especial ao amigo e professor Deneil Laranjeira, por todo apoio, consideração e estímulos concedidos no momento de preparação para o ingresso na universidade, além de todos os ensinamentos compartilhados a respeito da música e da vida.

RESUMO

O trabalho apresenta o processo de desenvolvimento de uma mediação musical no ambiente museal, mais precisamente no Museu Cais do Sertão, no âmbito da sala Imbalança. São apresentadas discussões acerca do conceito de museu, educação não formal, o papel dos educadores/mediadores nos museus, a pedagogia ativa de Jos Wuytack empregada no contexto do forró e seus subgêneros, partindo de um relato de experiência como educador de música em museu.

Palavras-chave: Mediação; educação museal; pedagogia ativa; ensino não formal, Forró.

ABSTRACT

The work presents the process of developing musical mediation in the museum environment, more precisely at the Cais do Sertão Museum, within the Imbalança room. Discussions are presented about the concept of museum, non-formal education, the role of educators/mediators in museums, Jos Wuytack's active pedagogy used in the context of forró and its subgenres, based on an experience report as a music educator in a museum.

Keywords: Musical mediation; museum education; active pedagogy; non-formal teaching; Forró.

LISTA DE ABREVIACES

ICOM International council of museums

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 Museus, mediação e educação musical	14
<i>2.1 A definição atual de museu e a educação não formal</i>	<i>14</i>
<i>2.1.2 O papel dos educadores/mediadores nos museus</i>	<i>17</i>
<i>2.2 Pedagogia ativa de Jos Wuytack</i>	<i>18</i>
<i>2.3 O Forró e seus subgêneros</i>	<i>20</i>
3 O forró e a mediação no Museu Cais do Sertão	24
<i>3.1 Características do espaço</i>	<i>24</i>
<i>3.2 atividades na sala de música</i>	<i>32</i>
4 proposta de vivência	36
5 Discussão	45
6 Considerações finais	46
REFERÊNCIAS	48
ANEXO A – TABELA DE VISITAÇÃO (2019)	50
ANEXO B – TABELA DE ESCOLAS (JULHO 2024)	51

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa discutir a educação musical em museus, mais especificamente no museu Cais do Sertão, Recife - PE, aproximando conceitos como: a nova definição de museu determinada pelo ICOM, o papel dos educadores em espaços museais, educação não formal, a abordagem educativa de Jos Wuytack e o Forró, temática norteadora do espaço em questão.

A necessidade de aproximação entre os temas citados anteriormente se deu no ano de 2019, ano em que me vi inserido em um efetivo de educadores museais (ambiente até então novo para educadores musicais) tendo como missão trabalhar educação musical utilizando o gênero Forró como matéria prima. Levando em consideração que o museu é um espaço de reflexão e compartilhamento de conhecimento, cada museu possui uma narrativa e cada educador atuante nesses espaços busca diferentes formas para mediar uma experiência de ensino-aprendizagem acerca do patrimônio material ou imaterial, salvaguardado no ambiente. Nesse contexto foi iniciada a busca por uma abordagem metodológica e pedagógica musical, a qual melhor se adequasse a mediação museal, assim chegando à pedagogia ativa de Jos Wuytack, que “propõe uma experiência musical composta pela totalidade de três formas de expressão: verbal, musical e corporal” (Palheiros, 2012; Bourscheidt, 2012, p. 308), caracterizando o fazer musical ativo tendo, nesse caso, maior ênfase ao ensino do ritmo, elemento extremamente importante para o entendimento do gênero musical em questão.

A pesquisa tem como seu principal problema discutir como abordagens e pedagogias ativas da educação musical são funcionais para o desenvolvimento de mediações musicais. Seguido pelo objetivo geral de relatar a funcionalidade da pedagogia musical ativa de Jos Wuytack na estruturação de mediações musicais, e complementado por meio dos seguintes objetivos específicos: contextualizar os processos de ensino aprendizagem de música nas mediações museais; discutir o contexto de atuação de educadores musicais nos museus; relatar o emprego da pedagogia musical ativa de Jos Wuytack em uma mediação museal.

2. Museus, mediação e educação musical

Esta seção visa apresentar e discutir os principais tópicos que serão abordados no presente trabalho, tais como: a definição de museu e a educação não formal, o papel dos educadores/mediadores nos museus, a pedagogia ativa de Jos Wuytack, o Forró e seus subgêneros.

A temática da educação musical em museus tem sido pouco abordada na literatura tanto sobre museus quanto sobre educação musical, mas ao aproximarmos os conceitos abordados a seguir, podemos encontrar uma interseção que possibilite a discussão sobre o assunto.

2.1. A definição de museu e a educação não formal

O Conselho Internacional de Museus (ICOM), em agosto de 2022, instituiu uma nova definição de museu, visando a ampliar o último consenso proposto no ano de 2007. Nesta nova designação o museu é situado como uma instituição perdurável, disponível aos diversos setores da sociedade, cujo seu intuito é fomentar a inclusão, diversidade, sustentabilidade e o diálogo ético com as comunidades, propiciando vivências diversas através da partilha de conhecimentos. (ICOM Brasil, 2024)

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos. (ICOM Brasil, 2024).

Por ter o caráter educacional potencializador de experiências diversificadas, os museus vão além da forma convencional de pensar o processo de educação ligado apenas a instituições convencionais de ensino como escolas e universidades, podemos entender também o processo educativo de aspecto não formal. Estando desvinculada dos protocolos de prédios e instituições educacionais, a educação não formal é situada como uma maneira de aprender através de trocas tematizadas. Por

não necessitar de vínculos institucionais, a educação não formal pode se fazer presente em museus e ONGs, por exemplo. (Gohn, 2014, p. 44). A complementar:

A educação não formal é aquela que se aprende "no mundo da vida", via os processos de compartilhamento de experiências, principalmente em espaços e ações coletivas cotidianas. Nossa concepção de educação não formal articula-se ao campo da educação cidadã – a qual no contexto escolar pressupõe a democratização da gestão e do acesso à escola, assim como a democratização do conhecimento. Na educação não formal, essa educação volta-se para a formação de cidadãos (as) livres, emancipados, portadores de um leque diversificado de direitos, assim como de deveres para com o(s) outro(s) (Gohn, 2014, p. 40).

Antes de Gohn, Smith (1996) ao olhar com atenção o movimento da UNESCO em direção às metas da “educação para a vida”, percebeu a distinção do sistema educacional de três formas: formal, não formal e informal. Como educação não formal compreende-se ocupações que não fazem parte do sistema formal e que podem fazer parte de uma atividade mais ampla, podendo ser executada separadamente. (Pondestá, 2018; Berg, 2018 *apud* Smith, 1996).

Educação formal: o "sistema educacional" hierarquicamente estruturado e cronologicamente classificado, que vai do ensino fundamental até a universidade e inclui, além de estudos acadêmicos gerais, uma variedade de programas e instituições especializadas para treinamento técnico e profissional em tempo integral.

Educação informal: o processo verdadeiramente vitalício pelo qual cada indivíduo adquire atitudes, valores, habilidades e conhecimento a partir da experiência diária e das influências e recursos educativos em seu ambiente – da família e dos vizinhos, do trabalho e da diversão, do mercado, da biblioteca e da mídia de massa.

Educação não formal: qualquer atividade educacional organizada fora do sistema formal estabelecido – seja operando separadamente ou como uma característica importante de alguma atividade mais ampla – que visa atender a clientes e objetivos de aprendizagem identificáveis. (INFED.ORG, 2014)

Aqui vale destacar a associação feita por parte de pesquisadores associando a educação não formal à educação informal, muitas vezes abordadas como sinônimos (Gohn, 2014, p.40). Tal relação torna-se inapropriada pelo fato de que a educação informal ocupa um papel permanente, perene podendo dizer até eterno, devido a sua proximidade com o eixo familiar, vizinhança, círculos de amigos e abrangendo também os meios de comunicação de massa (Smith, 1996). A educação informal está pautada por crenças, sentimentos e valores culturais herdados e perpetuados intencionalmente ou não (Gohn, 2014, p.40).

O modelo da educação não formal busca entrelaçar e fortalecer a teia de conhecimentos e valores explorados pela educação formal, visando sempre o desenvolvimento social, cidadão e político dos indivíduos independentemente de condições financeiras e escolares. este sistema não busca simplesmente substituir a educação formal, tampouco funcionar como mero passatempo para preenchimento de carga horária. Portanto, pelo seu caráter avivador, a educação não formal torna-se ponto essencial para o desenvolvimento sociocultural dos cidadãos. (Gohn, 2014, p.42)

Concluimos que a educação não formal é uma ferramenta importante no processo de formação e construção da cidadania das pessoas, em qualquer nível social ou de escolaridade, destacando, entretanto, sua relevância no campo da juventude. Pelo fato de ser menos estruturada e mais flexível, consegue atingir a atenção e o imaginário dos jovens (Gohn, 2014, p. 42).

Alguns estudiosos como Marandino (2017) questionam a utilização da divisão terminológica entre educação formal, informal e não formal, tendo em vista o cenário difuso no que diz respeito ao debate conceitual. a exemplo da educação em museus e sua categorização como espaço de educação formal ou não formal, Marandino (2017) aponta o caráter polissêmico do termo ao falar sobre educação em museus:

Dessa forma, um museu, por exemplo, poderia ser nomeado como um espaço de educação não formal quando o pensamos como uma instituição que possui um projeto estruturado e com um determinado conteúdo programático e, em especial, com intencionalidades educativas determinadas. Contudo, sob o olhar do público, poderíamos considerá-lo, por exemplo, como educação formal, quando alunos o visitam com uma atividade totalmente estruturada por sua escola, buscando um aprofundamento em um determinado conteúdo específico. E podemos, ainda sob o olhar do público, imaginá-lo como educação informal, ao pensarmos em um visitante que procura um museu para uma experiência de fruição e entretenimento em um final-de-semana com seus amigos ou familiares (Marandino, 2017. p. 813).

Já Pondestá (2018) e Berg (2018), ao apontarem novos modelos para classificação dos processos educativos, trazem à tona a abordagem sugerida por Afonso (2001), onde tais modalidades são denominadas como processos educativos escolares e não-escolares, onde ambos coexistem em processo de colaboração e complementação (Pondestá, 2018; Berg, 2018. p. 3 *Apud* Afonso, 2001. p. 31). Esse processo de cooperação, tendo em vista a educação museal (não-escolar ou

não-formal) em complemento à educação escolar, é facilitado por meio de profissionais classificados como mediadores, os quais serão abordados a seguir.

2.1.2 O papel dos educadores/mediadores nos museus

Dentro dos espaços museais existe a presença do mediador; esse profissional carrega a responsabilidade de ser a “voz” da instituição, sendo encarregado de proporcionar a compreensão do espaço, seus conteúdos, questões arquitetônicas e função social. O mediador é o ponto de ligação entre o museu e seus visitantes. (Marandino, 2008, p.12). Os educadores, por portarem o compromisso de serem a voz da instituição museal, precisam possuir consciência de uma série de aspectos que possibilitem a potencialização de suas atividades de mediação e a transmissão de conhecimentos, sejam esses aspectos planejáveis ou não.

O papel social dos museus é, sem dúvida, o de formação do indivíduo. Sob a óptica educativa, o museu deve, como uma de suas principais funções, permitir a esse indivíduo tornar-se sujeito de sua aprendizagem. Nesse contexto, as ações realizadas pelas instituições, no sentido da comunicação museológica, adquiriram caráter de educação não-formal, pois tratam da apropriação de conhecimento científico pela sociedade fora do espaço escolar. Essa apropriação é, muitas vezes, facilitada por um serviço educativo, o qual dispõe de mediadores adequadamente formados para tal atividade. (Marandino, 2008. p.28)

Por outro lado, complementado o compromisso explicitado por Marandino (2008), McManus (2013) traz a ideia de que os educadores/mediadores de museus possuem objetivos que vão além do ato de interpretar a exposição, sendo portadores do propósito de semear valores culturais (McManus, 2013, p.54). Desse modo, os educadores museais precisam de formação consistente a ponto de conhecer as principais teorias e vertentes educacionais, podendo assim oferecer aos visitantes uma explanação conteudística de acordo com suas especificidades, pois, além do espaço museal tratar-se de um lugar de educação não formal, o que está em jogo é a difusão do conhecimento científico além dos muros das escolas (McManus, 2013, p.56).

Portanto, independentemente da área central do museu em questão e das atividades ali desenvolvidas, Marandino aponta que todos os

educadores/mediadores precisam estar devidamente formados e aptos a desenvolverem as atividades educacionais. (Marandino, 2008, p.28). Somado a isso, temos os apontamentos abordados por Ramalho (2022) a respeito da educação em museus:

A educação museal é um campo da ciência e da história, que está em processo de construção de modo coletivo, a partir das relações entre museus, escolas, universidades, centros de memória, centros de ciência, centros culturais, empresas de turismo e outros ramos. Assim, a educação museal pretende incluir e pensar na diversidade de pessoas, religiões, conhecimentos, e realizar práticas para enriquecer e construir uma educação democrática, crítica e transformadora, voltada ao momento que a sociedade está vivendo. (Ramalho et al., 2022. p.02)

No âmbito da educação museal, no tocante à música não há fontes que possibilitem ao mediador/educador uma melhor forma de agir diante das demandas diárias de um museu, seja na troca de conhecimentos com visitantes espontâneos, seja com o público escolar, pensando nisso, foi empenhada a busca por uma abordagem metodológica na qual pudesse facilitar um grau maior de interação entre o mediador e o público presente no museu por meio da música, chegando assim na pedagogia ativa de Jos Wuytack.

2.2 Pedagogia ativa de Jos Wuytack

Como ponto inicial para a interação musical ou o ensino da música de forma geral, Wuytack (1993) estabelece uma vivência através de três formas diferentes de expressão, são elas: verbal, musical e corporal, tendo esta concepção ligação com a ideia existente na antiguidade grega conhecida como Musikae, ideia essa baseada na interação entre a palavra, o som e o movimento (Palheiros, 2012; Bourscheidt, 2012, p.308 *apud* Wuytack, 1993, p. 4)

A metodologia de Wuytack possui influência direta da obra escolar de Carl Orff, mas, como enfatizam Palheiros e Bourscheidt, seus trabalhos se distanciam no sentido de que Wuytack atribui mais ênfase na fundamentação metodológica às suas atividades enquanto Carl Orff se ateu às práticas musicais.(Palheiros, 2012, p.307; Bourscheidt, 2012, p.307).

Este modelo metodológico é pautado por princípios que norteiam a atuação do professor. O primeiro princípio é o da atividade, servindo como convite à

experiência musical. Partindo da atividade, os alunos chegam ao princípio da criatividade, momento crucial para o desenvolvimento da imaginação e utilização da voz e do próprio corpo para o fazer musical. Outro elemento importante é a comunidade, onde todas as instruções são passadas para todos de forma igualitária, não havendo distinções, fazendo com que todos se sintam parte essencial do grupo. O quarto item é a totalidade, neste ponto são apresentadas, separadamente, as partes que compõem o todo musical em questão, na intenção de que os alunos compreendam o processo de construção musical. (Palheiros, 2012, p.308; Bourscheidt, 2012, p.308). Wuytack (1993) também sugere como quinto princípio a adaptação, tendo em vista que cada pessoa é livre para trabalhar estes mecanismos de acordo com sua realidade e mentalidade, levando em conta as circunstâncias e os materiais disponíveis, por exemplo. Além destes elementos principais citados, existem os aspectos secundários, os quais são eles: equilíbrio, motricidade, consciência, movimento, canto, arte e teoria. (Palheiros, 2012, p.310; Bourscheidt, 2012, p.310).

Como parte fundamental da abordagem de Wuytack acerca das atividades da educação musical, está o envolvimento dos alunos de forma total e profunda, promovendo uma compreensão consistente do que está sendo proposto em aula. Esse entendimento está diretamente ligado a um pensamento chinês milenar que diz: “Diz-me, eu esqueço; mostre-me, eu recordo; envolve-me, eu compreendo”, deste modo, o aluno aprende música fazendo música (Palheiros, 2012, p.315; Bourscheidt, 2012, p.315).

Neste ponto torna-se importante destacar que, embora o sistema Wuytack seja composto de materiais instrumentais e musicais específicos, visando a adequação para o contexto museal e as particularidades do espaço, o estudo se ateve a dois importantes aspectos da metodologia em questão: o aprendizado por imitação e o ensino do ritmo. O processo de aprendizado por imitação torna-se importante para o aprendizado melódico e o fortalecimento de parâmetros como a atenção, capacidade observacional e concentração, tendo em vista o prévio estado de alerta para o entendimento das instruções a serem passadas. Como exemplo de dinâmica a ser trabalhada, Wuytack destaca os jogos de eco, onde os alunos imitam o professor (Palheiros, 2012, p.316; Bourscheidt, 2012, p.316).

Do ponto de vista do ensino do ritmo, Wuytack destaca dois aspectos importantes para o aprendizado significativo: a expressão verbal e a percussão

corporal. Para a utilização da expressão verbal como forma de viabilizar o entendimento rítmico, são utilizados padrões verbais correspondentes aos padrões rítmicos a serem trabalhados durante a atividade. Sob a ótica da percussão corporal são explorados pontos como a coordenação motora e a possibilidade de utilização de timbres variados devido a variedade de combinações possíveis, como bater palmas, estalar de dedos, bater dos pés, etc. (Palheiros, 2012, p.317; Bourscheidt, 2012, p.317). Além dos pontos citados também há a utilização da imitação rítmica, ostinatos e audição musical, percebendo temas de caráter rítmicos em trechos musicais, abordagem utilizada neste presente trabalho. Ao exemplificar a abordagem utilizada por Wuytack, Palheiros (1999) apresenta algumas possibilidades a serem trabalhadas com crianças, levando em consideração obras de caráter sinfônico, mas que servem de comparativo para a abordagem utilizada no desenvolvimento da atividade musical aqui apresentada:

É essencial aprender a ouvir, conhecendo os temas de uma obra musical para se poder conhecê-los durante a audição. Os temas de caráter rítmico podem ser introduzidos através de actividades rítmicas, por exemplo, o ritmo do tema America, de West Side Story, de Bernstein. A execução rítmica pode ser associada à expressão verbal, por exemplo, no tema da marcha, de O Quebra-Nozes, de Tchaikovsky, ou ao movimento, por exemplo, na dança do excerto No Prado, de Carmina Burana, de Orff, e o tema Three To Get Ready, de Dave Brubeck. Para se conhecerem obras cujos temas são baseados em ritmos de danças, será ideal realizar esses ritmos ou a própria dança, por exemplo, o minueto da Pequena Serenata Nocturna de Mozart. A grande variedade de metodologias e a extraordinária riqueza do repertório musical disponível contribuem para que o ensino do ritmo às crianças possa cumprir objetivos educacionais, musicais e estéticos. (Palheiros, 1999. p. 8)

2.3 O Forró e seus subgêneros

A utilização da expressão Forró pode ser percebida de várias formas diferentes as quais correspondem a um conjunto estético musical. O Forró é visto através da dança e da base rítmica executada pelo Zabumba. O termo também corresponde a festa onde é tocado o Forró, agora categorizado como gênero musical de vasta abrangência onde estão situados subgêneros como o xote, baião, toada, arrasta-pé e o seu subgênero homônimo forró (Santos, 2013, p. 104).

Histórias apontam que o xote tem sua história ligada à dança de salão européia conhecida como Schottisch, bastante popular no Rio de Janeiro em meados do século XVIII. Esse subgênero é caracterizado pela colocação suave da

voz e letras de temáticas amorosas, acompanhadas por um ritmo em andamento lento (Santos, 2013, P.76). Já o baião, antes de ser estilizado por Luiz Gonzaga era visto como uma seção rítmica executada pelos cantadores e violeiros antes das improvisações dos versos; o termo também poderia se referir a um tipo de dança específica (Cascudo, 2001, p. 42). Dentro destes subgêneros a toada proporciona um andamento mais lento, o qual serve de base para canções melancólicas relacionadas ao sofrimento do povo nordestino (Santos, 2013, p. 90). Contrapondo-se a toada, temos como exemplo de andamento mais rápido, o arrasta-pé, subgênero este diretamente ligado às quadrilhas juninas. Seu nome remete ao deslize dos pés no chão do salão durante a dança (Santos, 2013, p. 94). Por fim, temos o Xaxado, dança historicamente ligada aos membros do bando de Lampião, dançada por homens enfileirados ou em círculos (Cascudo, 2001, p.750).

Os sub gêneros mencionados acima utilizam-se de uma instrumentação específica, batizada por Luiz Gonzaga como “trio Pé-de-serra”. Este nome lhe foi dado devido ao lugar onde o artista viveu boa parte de sua vida, às margens da Serra do Araripe, no município de Exu, no Sertão pernambucano. Os instrumentos presentes na respectiva formação são: Triângulo, Zabumba e Sanfona. Sobre este Ponto Santos (2013) afirma:

Possivelmente, ele começou a utilizar a zabumba por volta de 1946, como pode ser ouvido na gravação de Calango da Iacraia (Luiz Gonzaga e J. Portela). Em 1948, ele lança uma marcha-frevo intitulada Quer ir mais eu? (parceria com Miguel Lima), na qual pela primeira vez utiliza o triângulo. No início dessa gravação, o triângulo entra sozinho, o que mostra uma intenção de destacar o som desse instrumento. A formação instrumental é a de um regional sanfonado, com zabumba, triângulo e agogô adicionados; logo os instrumentos do futuro trio característico já estão reunidos. (Santos, 2013. p. 51)

Figura 1. Triângulo



Fonte: Imagem do autor

O zabumba é o instrumento responsável por ditar a cadência da festa do Forró, de acordo com os ritmos nele executados. O tambor corresponde a um instrumento de membrana dupla, percutidos com a maceta, na parte superior (parte grave do instrumento) e o bacalhau na parte inferior (parte aguda). Suspenso por um talabarte, o zabumba fica posicionado à frente do corpo, em diagonal. sobre o zabumba, Dantas (2011) afirma:

O Zabumba é um tambor cilíndrico oco, que tem suas extremidades cobertas por duas membranas, uma de cada lado, onde uma produz um som mais grave e a outra um som mais agudo. Essa diferenciação sonora se dá tanto pela afinação, quanto pelas baquetas utilizadas (Dantas, 2011. p. 57).

Figura 1. Zabumba



Fonte: Imagem do autor

Este tambor assemelha-se a outros tambores existentes na cultura brasileira e em outras partes do mundo, no que diz respeito às características físicas do corpo do instrumento, mas, em questão de execução musical, o zabumba diferencia-se devido a mescla de timbres e independência de padrões rítmicos tocados por ambas as mãos simultaneamente.

Em se tratando de tambores, que é o caso do zabumba, é possível encontrarmos vários instrumentos com essa estrutura, porém com especificidades diferentes, tanto com relação ao seu tamanho, quanto às condições de execução e sonoridades obtidas nos instrumentos. Tanto o surdo utilizado no samba, o bombo leguero encontrado no sul do Brasil e outros países a exemplo da Argentina e Uruguai, o taiko, tambor chinês, quanto as alfaías de maracatu, possuem mesma estrutura física de um zabumba; contudo, ambos são percutidos apenas em uma membrana (ou pele), e ainda sim, possuem sonoridades diferentes. Já o zabumba é percutido em ambas as membranas (ou peles) onde cada uma produz uma sonoridade diferente e possuem inclusive, padrões rítmicos independentes (Dantas, 2011. p. 57).

Ao lado do zabumba temos a sanfona, instrumento símbolo da cultura do Forró, sendo responsável por trazer o suporte harmônico e melódico para os ritmos então apresentados. O acordeon (ou sanfona), corresponde, na organologia, a um aerofone, pois produz o som através da movimentação do ar no interior do corpo do instrumento. Sendo assim, a sanfona apresenta as seguintes partes: fole, caixa dos baixos, caixa do teclado, castelos e pode ou não apresentar registros, mecanismo utilizado para modificar o timbre do instrumento.

Figura 2. Sanfona



Fonte: Imagem do autor

No Brasil, dependendo da região, a sanfona pode apresentar nomes diferentes como: gaita, gaita-ponto, fole ou pé-de-bode, por exemplo. A entrada deste instrumento em território brasileiro está diretamente ligada à imigração europeia, como explica Lêda Dias (2011):

Os primeiros instrumentos desembarcaram em terras brasileiras nas mãos de imigrantes europeus, que trouxeram sua sonoridade carregada de lembranças e saudade. Mas também trouxeram a vocação de instrumento para a alegria na animação das danças populares, eminentemente rurais. No Brasil uniram esses traços marcantes aos da região de seu destino, exprimindo com diferentes sotaques novas realidades (Dias, 2011.p.17).

3. O forró e a mediação no Museu Cais do Sertão

Este Relato de experiência diz respeito às atividades de vivência musical realizadas por mim, no âmbito da sala Imbalança, no Museu Cais do Sertão, entre os dias 03 do mês de Setembro e 31 do mês de Outubro do ano de 2019 e o mês de julho de 2024. Os encontros ocorreram sempre de Terça-feira a Sexta-feira das 10h às 11h20 e das 11h30 às 12h50, para o total de 25 participantes por sessão (capacidade máxima da sala), sendo público agendado ou espontâneo. Observando os dados de visitação do museu, conforme anexo A e anexo B, tomando como base o contingente de pessoas permitidas a cada sessão da vivência, estima-se que cerca de 1800 pessoas participaram das atividades no período de dois meses, em 2019 e 899 pessoas no ano de 2024.

3.1 Características do espaço

O museu Cais do sertão Luiz Gonzaga está situado no Recife Antigo, Av. Alfredo Lisboa e faz parte do Módulo 1 do Centro Cultural Cais do Sertão. O espaço corresponde ao Armazém 10 do antigo Porto do Recife, fazendo parte do projeto de renovação dos antigos espaços portuários:

O Museu Cais do Sertão foi idealizado como parte do projeto de integração do Porto Novo direcionado à revitalização do centro antigo do Recife por

meio da requalificação de espaços que anteriormente abrigavam atividades portuárias. O espaço propõe instituir um novo paradigma de sítio museológico, cultural e educacional, tornar-se centro de referência, articulador de parcerias envolvidas na propagação de um eixo cultural e educacional do litoral ao interior da Região Nordeste (Museu Cais do Sertão, 2024).

O espaço tem como intuito celebrar a vida e obra do cantor e instrumentista Luiz Gonzaga, trazendo para o seu público a exposição “No Mundo do Sertão”, onde é apresentado o sertão cantado por Luiz Gonzaga.

Inaugurado em abril de 2014, o Módulo 1 do Cais do Sertão comporta uma exposição permanente e interativa sobre a cultura sertaneja e promove uma grande celebração da vida e obra do cantor e compositor Luiz Gonzaga, o Rei do Baião. Nascido em Exu, Sertão de Pernambuco, Gonzaga consagrou a música nordestina em todo o Brasil. Nada escapou à sua sensibilidade. E o Cais do Sertão é um polo de reconhecimento de sua genialidade. Um museu com tecnologia de ponta e abordagens contemporâneas que tem se tornado um espaço de transformação da rotina cultural da capital pernambucana. Local de troca, convivência, interação, um espaço que convida o público a parar, estar, estudar, criar, experimentar e vivenciar o rico universo de histórias, personalidades, memórias e linguagens artísticas (Museu Cais do Sertão, 2024).

Para retratar o cotidiano sertanejo e a musicalidade gonzagueana, o museu, de início, trás uma grande vitrine chamada de “Jóias da Coroa”, onde são expostas réplicas das vestimentas utilizadas por Luiz Gonzaga, da década de 1950 até a década de 1980, além de dois exemplares de sanfonas as quais o próprio Gonzaga presenteou os instrumentistas Dominginhos e Arlindo dos Oito Baixos.

figura 1. “Vitrine Jóias da Coroa”



fonte: Imagem do autor

Em seguida, após a vitrine, encontra-se uma sala de exposição audiovisual em 240 graus chamada “Sertão Mundo”, onde é exposto um curta metragem de 16 minutos intitulado “Um Dia no Sertão”, do cineasta pernambucano Marcelo Gomes. (Museu Cais do Sertão, 2024)

Figura 2. Sala Audiovisual Sertão Mundo



Fonte: Imagem do autor

Após a sala “Sertão Mundo” é dado início ao circuito expográfico do museu, o qual é dividido em territórios temáticos, os quais abarcam temáticas que caminham desde a ocupação do sertão, até as produções fonográficas de Luiz Gonzaga e seus parceiros de carreira. Os territórios são divididos em sete, onde cada um deles possui objetivos e conteúdos distintos. Os espaços não contam com uma ordem determinada pela curadoria, mas, a título de organização, estarão dispostos a seguir de acordo com os documentos informativos educacionais disponibilizados pela instituição.

O primeiro território apresentado é o Ocupar. Este território busca retratar as diferentes formas de ocupação do Sertão. Para este fim, o espaço conta com réplicas de indumentárias do Vaqueiro e do Cangaceiro Lampião, além de fósseis de peixes da Bacia do Cariri e exemplares de plantas da Caatinga.

figura 3. Território Ocupar



fonte: imagem do autor

O espaço também conta com uma instalação onde são projetadas imagens e questionamentos referentes ao universo do sertão. Objetivos do espaço:

- Aproximar o público das diferentes formas de ocupação do sertão nordestino, com ênfase nos aspectos históricos, geográficos, sociológicos e estáticos.
- possibilitar, por meio das instalações multimídia, o acesso aos conteúdos catalogados em apresentação no espaço, criando novas formas de entendimento possíveis de serem trabalhadas de maneira interdisciplinar, seja no museu ou no próprio ambiente escolar. (Museu Cais do Sertão, 2014)

Viver é o nome dado ao segundo território do museu e neste local é encontrada a Casa do Transtempo, uma representação de uma casa de Taipa ao estilo sertanejo, composta por acessórios domésticos comuns às famílias do Sertão, complementada por produções audiovisuais referentes às diferentes formas de moradia e culinária sertaneja. Objetivos da instalação:

- Problematizar a relação entre tempo e história, tendo como suporte os objetos em exposição, o tipo de arquitetura e as projeções existentes no espaço;
- Pensar a formação da sociedade brasileira e partir das diversas representações culturais e das diferentes temporalidades;
- Evidenciar os diferentes modos de vivência no sertão com ênfase na família e questões de gênero. (Museu Cais do Sertão, 2014)

Figura 4. Território Viver

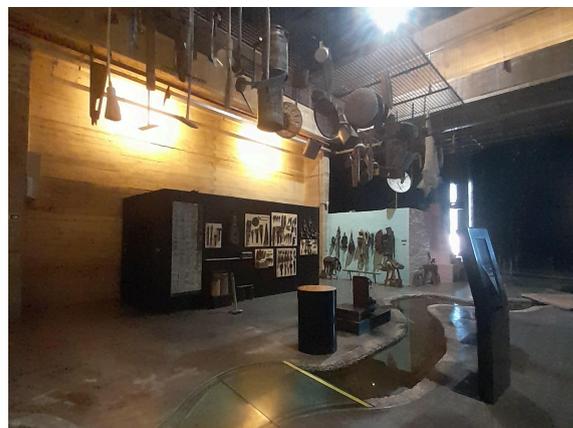


Fonte: Imagem do autor

No território Trabalhar são encontradas ferramentas de trabalho de profissões comuns ao povo sertanejo. Também são encontrados dispositivos multimídia os quais apresentam aos visitantes videos de momentos onde as ferramentas são utilizadas. como objetivos do espaço, aparecem a aproximação do visitante para com os diferentes tipos de ofícios do universo sertanejo e a percepção das diversas relações que se estabeleceram entre o homem e a natureza e na organização social do trabalho. (Museu Cais do Sertão, 2014) Objetivos:

- Aproximar o visitante dos diferentes ofícios do universo sertanejo;
- Perceber as diversas relações que se estabeleceram entre o homem e a natureza e na organização social do trabalho. (Museu Cais do Sertão, 2014)

Figura 5. Território Trabalhar



Fonte: Imagem do autor

Já o Migrar é o local destinado a retratação do êxodo da população Sertaneja, através das matrizes de Xilogravura produzidas pelo artista J. Borges e instalações multimídia com quarenta e oito depoimentos de migrantes sertanejos. Este universo foi o mais explorado por Gonzaga em suas canções. Para abordar de forma ampla esta temática, os objetivos apresentados são:

- explorar os movimentos migratórios no sertão e sua relação com a formação dos grandes centros urbanos do Brasil;
- problematizar a relação do migrante e seu lugar social mutável: suas vivências, práticas e dinamismos;
- Analisar a “infância em trânsito”, estabelecendo ligações entre as diferentes rotinas itinerantes de crianças migrantes;
- Estimular o olhar crítico para a obra de arte a partir do trabalho de xilogravura do artista J. Borges e focalizar na “diáspora” das famílias nordestinas para outras regiões do Brasil.
- Relacionar os depoimentos do espaço Retratos na tentativa de conectar as diferentes experiências de vida das personagens com o repertório musical de Luiz Gonzaga;
- Refletir sobre o tema do trabalho no Brasil considerando a sua complexidade social;
- Reconstruir, com imagens e ideias do tempo presente, as experiências do nosso passado. (Museu Cais do Sertão, 2014)

Figura 6: Território Migrar



Fonte: Imagem do autor

O criar é composto por três grandes vitrines onde são encontradas obras criadas por artistas nordestinos, como Mestre Vitalino, importante expoente da cultura do Agreste pernambucano citado por Luiz Gonzaga na canção “A feira de Caruaru”, do compositor Onildo Almeida, por exemplo. Objetivos do espaço:

- Provocar no visitante as sensibilidades dos processos criativos e a dinâmica das produções culturais;
- Possibilitar uma experiência estética e lúdica através do contato com a arte popular;
- Analisar o imaginário/discurso regional na produção artística cultural sertaneja. (Museu Cais do Sertão, 2014)

Figura 8. Território Criar

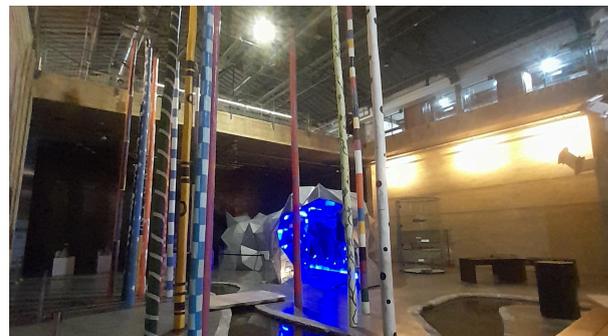


Fonte: imagem do autor

Crer é o espaço destinado à representação do sagrado e do profano na cultura sertaneja. Para alcançar determinado fim, o local é composto pelo Bosque Santo e o Túnel do Capeta, instalações possibilitam a imersão lúdica aos visitantes através de estímulos sonoros e visuais. Objetivos apresentados:

- Problematicar formas de apropriação do sagrado na tradição popular sertaneja;
- Refletir sobre o dualismo religioso entre Deus e o Diabo nas tradições populares;
- Provocar o público sobre a relação entre o profano e o sagrado nas práticas cotidianas.(Museu Cais do Sertão, 2014)

figura 9. Território Crer



Fonte: Imagem do autor

O último território a ser apresentado é o cantar. No Cantar são encontrados materiais em áudio e vídeo que retratam a história do subgênero musical do Forró, o Baião, além de artistas que atuaram sob influência artística de Luiz Gonzaga, instrumentos musicais e matérias de jornais que servem como evidência do impacto do novo estilo musical para a época em questão. objetivos:

- Apresentar a trajetória musical de Luiz Gonzaga;
- Trabalhar a música de Luiz Gonzaga e apresentar diferentes gêneros musicais tocados e cantado pelo “Rei do Baião”;
- Aproximar os visitantes da genealogia do baião e das múltiplas contribuições na formação do novo cenário musical brasileiro. (Museu Cais do Sertão, 2014)

Figura 10. Território Cantar



Fonte: Imagem do autor

O território Cantar, além do espaço situado na parte térrea do museu, possui uma extensão no segundo pavimento do prédio, onde são encontrados alguns discos importantes gravados por Luiz Gonzaga ao longo de sua carreira. Ainda na parte superior são, são encontradas cabines do Karaokê Sertanejo, onde os visitantes têm a possibilidade de gravar sua performance em áudio juntos a série de playbacks de canções eternizadas na voz de Gonzaga. Sendo encerrada a apresentação, a gravação é disponibilizada para que os visitantes escutem sua performance. Avançando neste setor interativo, também são encontradas salas de mixagem, intituladas de Baião de Todos, nas quais são somadas às possibilidades de gravações a viabilidade de edição de volume e equalização dos instrumentos existentes nas faixas de áudio disponibilizadas. (Museu Cais do Sertão, 2014)

O último espaço da parte interativa do museu corresponde a sala de música, nomeada de Imbalança, referência dada ao baião composto por Zé Dantas e Luiz Gonzaga, gravado pela RCA em 25 de março de 1952 (Ferretti, 1970,p. 186). Neste espaço os visitantes são conduzidos para a vivência musical através do elementos do Forró, tendo como ponto de partida seus aspectos rítmicos e instrumentais.

Imbalança

(Zédantas e Luiz Gonzaga) - 1952

Você tem que vivê no sertão

Pra na rêde sabê imbalá

aprendê a batê no pilão

Na penêra aprendê penerá

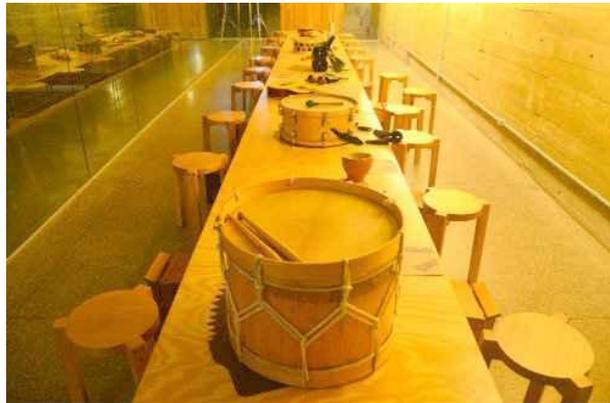
vê relampo no mel dos trovão

fazê cobra de fogo no ar

para quando escutar meu baião

imbalança, imbalança, imbalançá.

Figura 11. Sala limbalança



Fonte: Diário de Pernambuco, 2015.

3.2 Atividades na sala de música

As atividades musicais existentes na sala de música consistem em momentos de interação coletiva entre o público presente no espaço, havendo a possibilidade de os participantes fazerem parte do efetivo correspondente a visitação espontânea do

museu, público agendado, sendo estes alguma instituição de ensino, ONG ou empresa turística. A partir deste cenário são postos em prática os pontos definidos pelo Conselho Internacional de Museus a respeito da partilha de conhecimento nos espaços museais “[...] os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos.” (ICOM Brasil, 2024)

Tal experiência extrapola o âmbito material e visual comumente encontrado em espaços museais tendo em vista que “[...] a música no museu pode ir além das exposições de caixas de música, instrumentos musicais, entre outros, ressignificando valores e sentidos. (Fernandes; Strapazzon; Bandeira, 2022, p.15). Essa ressignificação, no âmbito da sala do imbalança, surge por meio da possibilidade dada ao visitante através do fazer musical, distanciando-se assim do entendimento museológico destacado por Azevedo (2021, p.28) “[...] no campo da museologia a música é mais comumente entendida como um fator ligado à criação de uma paisagem sonora ou imersão sensorial em exposições.”

Aqui, vale destacar que, por vezes, o termo “paisagem sonora” é utilizado no contexto de exposições em museus como sinônimo de “música ambiente” ou “música de fundo”, tomando distância assim da definição trazida por R. Murray Schafer (1976) em seu livro *Afinação do Mundo*:

Paisagem sonora – O ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro é vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente (Schafer, 2001, p. 366).

Para a realização da experimentação musical, são oferecidos ao público visitante uma série de instrumentos pertencentes às manifestações culturais existentes em Pernambuco, como forma de representar parte da musicalidade encontrada no estado. Os instrumentos encontrados são: Caracaxá, instrumento idiofônico típico dos Caboclinhos.

Instrumento feito de chapa galvanizada, oco, com três extremidades em forma de cone, sendo uma em cima e duas embaixo (podendo haver mais), e um eixo também oco por onde se segura o instrumento. Mede 28 cm de largura e 55 cm de altura e no seu interior são colocadas sementes de meiru ou outras, que produzem um som semelhante a um grande chocalho. Tocado em par, o Caracaxá é usado exclusivamente no Caboclinho, no que se refere aos movimentos populares. Em alguns grupos de Caboclinhos

também são usados Ganzás para o mesmo fim (Pernambuco Percussivo, 2024).

Figura 12. Caracaxá



Fonte: Pernambuco Percussivo, 2024

Alfaia, tambor utilizado na manifestação do maracatu. Comumente as alfaias são construídas através do tronco da Macaíbeira, árvore palmeira nativa do Brasil, ou com material compensado, espécie de método de prensagem de folhas de madeira.

A Alfaia tem duas peças de couro fechando o instrumento na parte superior e inferior, arrematadas por um arco de madeira de jenipapeiro (Genipa americana) tensionado por uma corda. A execução é feita com baquetas de madeira, que podem ser de espessuras diferentes. O nome Alfaia pode ter sido dado devido à costura feita para afinar o instrumento, lembrando o trabalho de alfaiataria. No Coco de Roda podem ser usados outros tipos de Alfaia como a de macaíba (*Acrocomia aculeata*) e com dimensões diferentes (Pernambuco Percussivo, 2024).

Figura 13. Alfaia



Fonte: Pernambuco Percussivo, 2024

Agbê, também conhecido como xequerê, é um instrumento idiofônico presente na manifestação do Maracatu. Dentro da manifestação, o Agbê situa-se entre os instrumentos mais agudos, junto ao ganzá.

O Agbê é de origem Jeje-Nagô e a palavra significa chocalho. Também é conhecido como "Xequerê", que deriva de "Sekere", em yorubá, e "Afoxé", mesmo nome do movimento popular que também faz parte. O instrumento é tocado com uma mão segurando no gargalo da cabaça e outra dando apoio no chocalhar, também pode ser usada dando golpes no Agbê, permitindo maior gama de sons Pernambuco Percussivo, 2024).

Figura 14. Agbê



Fonte: Pernambuco Percussivo

zabumba (figura 1), Sanfona (figura 2), triângulo (figura 3). A partir desses instrumentos dispostos na sala, os educadores responsáveis por conduzir a atividade de música, ficam livres para encontrar o melhor caminho para traçar suas atividades. No período de aplicação da atividade exposta nesse trabalho, o museu Cais do Sertão contava com dois educadores responsáveis por conduzir as atividades musicais (ou vivência musical, como é divulgado oficialmente pelo espaço), possibilitando maneiras diferentes de conduzir o público, mas sempre buscando a aproximação dos mesmos ao conteúdo norteador do circuito expográfico: a musicalidade gonzagueana. Sobre esse ponto, vale enfatizar as palavras de Marandino:

Os mediadores ocupam papel central, dado que são eles que concretizam a comunicação da instituição com o público e propiciam o diálogo com os visitantes acerca das questões presentes no museu, dando-lhes novos significados (Marandino, 2008, p. 28).

Devido a fluidez, no que diz respeito ao público presente nas atividades, os educadores são surpreendidos diariamente com realidades diversas, pois não há parâmetros para a presença do público na sala, melhor dizendo, o único parâmetro existente é estar presente no interior do museu e demonstrar interesse na interação. Esta abertura possibilita que a vivência ocorra da forma mais plural possível, podendo, em uma única atividade, estarem presentes pessoas de nacionalidades diferentes e não falantes da língua portuguesa, portadores de necessidades especiais, crianças, adultos, músicos e não músicos, por exemplo. Portanto, é demandado por parte do educador que o mesmo esteja devidamente preparado para lidar com este caráter imprevisível existente no cotidiano da sala de música do museu. Sobre esse aspecto da imprevisibilidade, Marandino (2008) afirma que: “O mediador de museus convive com as imprevisibilidades da prática e deve lidar com elas através da inteligência; do exercício da sistematização de problemas, da implementação e da improvisação”. (Marandino, 2008, p. 29). A partir desse ambiente instável, surgiu a necessidade de sistematização de uma atividade que suprisse as demandas do espaço, fazendo com que o público presente na sala alcançasse o objetivo de entender os principais elementos da musicalidade de Luiz Gonzaga.

Como relatado anteriormente, o ambiente museal é cercado de imprevisibilidades no que diz respeito ao processo de mediação do conteúdo. Diante desse fator, o educador pode escolher entre utilizar uma abordagem guiada pela improvisação ou utilizar metodologias que busquem suprir minimamente o elemento surpresa nas mediações. Pensando nisso, foram elencados uma série de critérios considerados cruciais para o desenvolvimento de uma possibilidade de mediação musical no museu Cais do Sertão onde assuntos como o Forró e seus subgêneros pudessem ser abordados.

3.3 Proposta de vivência

Após reflexão a respeito da função e proposta do museu, seus territórios e gamas de assuntos a serem tratados das mais diversas formas, no tocante à música, fundamentos como a percepção musical e ritmo, foram elencados como cruciais para um primeiro contato com a musicalidade de Gonzaga. Através da escuta e da percepção, chegamos a sistematização da escuta musical ativa

proposta por Wuytack, sendo utilizados dois dos três aspectos abordados pelo pedagogo: a participação física dos alunos por parte da interpretação e o reconhecimento de materiais musicais. O sistema de escuta ativa de Wuytack foi descrito da seguinte forma por Palheiros e Bourscheidt:

O sistema de audição musical ativa (Wuytack, 1975, 1989), desenvolvido a partir de um estudo de vários anos com crianças e professores, propõe ouvir música de forma ativa e não apenas de forma passiva. Ele é destinado, sobretudo, a indivíduos que não conhecem a notação musical. A audição musical ativa, na qual a percepção visual apoia a percepção auditiva, implica as seguintes etapas: (i) participação física e mental do ouvinte, antes da audição, através da interpretação; (ii) foco da atenção durante a audição e reconhecimento dos materiais musicais; (iii) análise da forma musical, através de uma representação visual da totalidade da música (Palheiros, 2012, p.324; Bourscheidt, 2012, p.324).

No que diz respeito ao ritmo e sua compreensão, seguindo parâmetros determinados por Wuytack e os transferindo para o contexto do Forró e seus subgêneros, os pontos a serem trabalhados na atividade transitaram entre andamento, pulsação, métrica e acentuação, sendo alcançado por meio do uso da audição musical, expressão verbal, imitação rítmica e utilização de ostinatos.

Wuytack desenvolveu um conjunto de metodologias para o ensino do ritmo, sistematizadas no livro *Música Viva. Expression Rythmique (A. Leduc, 1982)*. O autor tece algumas considerações sobre a natureza do ritmo, distinguindo as seguintes componentes: pulsação, unidade de tempo musical; o compasso, artifício que resulta da pulsação; a acentuação, intensidade de um som; o andamento; a métrica, considerando a linguagem e a poesia como fontes inesgotáveis para o ritmo musical; o fraseado, como elemento orgânico (Palheiros, 1999. p. 6).

Partindo das medidas apontadas acima, foram estabelecidas as diretrizes a serem tomadas para melhor condução da atividade e o melhor atendimento ao público participante. A primeira delas foi a divisão da vivência em três momentos: Ambientação, exposição e execução. A segunda medida foi a determinação do tempo de duração da atividade. Levando em consideração o deslocamento do público dentro do museu em função da distância entre o local da ambientação e a sala de música, o tempo fixado foi no máximo 1h20, dispostos da seguinte forma: ambientação 35min, deslocamento até a sala de música, 5min; exposição, 30min; execução, 10min.

3.3.1 Ambientação (35 min)

O ponto de partida para a atividade no museu em questão, temos a contextualização a respeito da história de Luiz Gonzaga, ambientada no território Cantar. Neste espaço, a imersão musical é iniciada, sendo apresentado aos participantes da atividade o “DNA do Baião”, influências culturais e familiares as quais contribuíram para o desenvolvimento musical de Gonzaga, principais elementos musicais determinantes para a estruturação dos subgêneros e características da instrumentação conhecida como “Trio Pé-de-serra”.

A escolha por iniciar a atividade desta forma está fundamentada nas palavras do escritor Durval Muniz (1999), evidenciando que, a escuta do nordeste pela ótica de Gonzaga, vai além dos ritmos apresentados pelo artista, mas sim pelos elementos populares dispostos através das letras das canções e expressões populares, por exemplo.

Não foi só o ritmo de Luiz Gonzaga que institui uma escuta do nordeste, mas suas letras, o próprio grão da sua voz sua forma de cantar, as suas expressões locais que utiliza, os elementos culturais populares e rurais a forma de vestir, de cantar, de dar entrevistas, o sotaque, tudo “significa” o nordeste (Muniz, 1999, p.).

Esta ambientação com foco no apontamento trazido por Muniz torna-se útil para a criação do elo entre o espaço e a metodologia utilizada para a construção da atividade, onde a compreensão de todos a respeito dos aspectos históricos e culturais de Gonzaga, contribui para que todo o contexto da vivência musical vá além de apenas dizer ou mostrar algo. Nesse sentido, ao falar da pedagogia utilizada por Wuytack, Palheiros afirma, “ Sua pedagogia musical e perspectiva de ensinar música podem ser resumidas através do seguinte pensamento milenar chinês: diz-me, eu esqueço; mostre-me, eu recordo; envolve-me, eu compreendo” .(Palheiros, 2012, p.317; Bourscheidt, 2012, p.317)

Na primeira parte da ambientação é apresentada aos visitantes a história do Rei do Baião, apresentando questões como cidade natal, parentesco, fuga do Sertão, participação em programas de calouros, consolidação como artista nacional e principais parceiros. O tempo determinado para essa introdução foi de 35 minutos. No momento seguinte é realizada a escuta de 5 músicas pertencentes aos subgêneros a serem trabalhados.

A primeira escuta refere-se a canção “Forró de Mané Vito”, baião de autoria de Zé Dantas e Luiz Gonzaga, no ano de 1949.

Forró de Mané Vito

Zé Dantas e Luiz Gonzaga (RCA-Luiz Gonzaga 800668b/49)

Seu delegado	Sem increnca eu num brigo
Digo a vossa senhoria	Se ninguém bulir comigo
Eu sou fio de uma famia	Num sô homi de brigá
Qui num gosta de fuá	Mais nessa festa
Mas transontonte	Seu doutô perdi a carma
No forró de Mané Vito	Tive que pegá nas arma
Tive que fazê bunito	Pois num gosto de apanhá
A razão vô lhe explicá	
	Pra Zeca se assombrá
Quincola no ganzá	Mandei pará o fole
Preá no reco-reco	Mas o cabra não é mole
Na sanfona zé Marreco	Quis pra me pegá
Se danaro pra tocá	Puxei no meu punhá
Daqui prali pralá	Soprei no candeeiro
Dançava cum Rosinha	Butei tudo prô terreiro
Quando Zeca de Soninha	Fiz o samba se acabá
Me proíbe de dançá	
Seu delegado	

A escolha desta música se deu pelo fato de se tratar de uma festa da festa Forró, pois “o forró é a casa, o lugar onde acontece a festa” (Cais do sertão, 2014). Além do entendimento do que seria o Forró, os participantes são convidados a perceber, através da escuta ativa, os elementos importantes da instrumentação da música, desde os que estão sendo utilizados na gravação, até os instrumentos mencionados na letra da música. Instrumentação a ser percebida: Zabumba, Triângulo, Sanfona, Pandeiro e Agogô. Instrumentos citados: Ganzá e Reco-Reco.

Após a escuta do Forró de Mané Vito, são apresentados trechos de outras músicas, as quais serão de extrema importância para as partes da atividade correspondentes à explanação e execução. A música seguinte é a canção Riacho do Navio. Nesta canção os aspectos a serem percebidos são: velocidade (andamento) e a maneira como a voz de Luiz Gonzaga caminha junto à marcação do zabumba no trecho “ Riacho do navio, corre pro Pajeú”. este trecho servirá como base para a execução rítmica do xote no próximo momento da atividade.

Riacho do Navio

Zé Dantas e Luiz Gonzaga (RCA - Luiz Gonzaga 801518B/55)

Riacho do Navio

Corre pró Pajeú

O Rio Pajeú

Vai despejar no São Francisco

O Rio São Francisco (bis)

Vai bater no meio do mar (bis)

Saindo do xote, o próximo ritmo escolhido foi o baião, sendo utilizada a música de mesmo nome composta por Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga gravada em 1949. Nessa música, os aspectos a serem percebidos são: a diferença do andamento entre a música anterior e a música atual e, novamente, a maneira como a voz de luiz gonzaga e o coro trabalham juntos ao zabumba no momento em que é falada a palavra baião.

Baião

Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (1949)

Eu vou mostrar pra vocês

Morena chegue pra cá

Como se dança o baião

Bem junto ao meu coração

E quem quiser aprender

Agora é só me seguir

É favor prestar atenção

Pois eu vou dançar o baião

Baião (bis)

Seguindo a demonstração das músicas, chegamos na canção Vamos Xaxear, de autoria de Luiz Gonzaga e Geraldo Nascimento, no ano de 1952. Nessa canção o público presente na atividade pode perceber a diferença entre o andamento em relação às canções anteriores e, novamente perceber a maneira como Gonzaga utiliza artifícios vocais para aproximar o que está sendo cantado com o ritmo executado pelo zabumba.

Vamos Xaxear

Luiz Gonzaga e Geraldo Nascimento (1952)

Vou Chamar Dr. Assis
 Meu patrão sabe o que diz
 Pra levar meu zabumba, pandeiro
 Sanfona e Vaqueiro pra Paris

Bate cum pé, bate que bate

Bate cum pé, xaxado!

bate cum pé, bate que bate

bate cum pé, xaxado!

A última música escolhida foi o arrasta-pé “Quer ir mais eu?”, composta por Luiz Gonzaga e Miguel Lima, em 1958. Nesse momento, mais uma vez, os alunos são convidados a fazer um comparativo entre as músicas tocadas anteriormente e a atual. Nela pode ser percebido a variação de andamento e a maneira mais “repicada” com a qual Luiz Gonzaga canta, diferentemente do que já foi visto. O fragmento da canção utilizada para a execução rítmica no momento posterior foi “eu vou ali, vou ali, e volto já”. Terminadas as escutas, o público é direcionado à sala de música.

Quer ir mais eu?

Luiz Gonzaga e Miguel de Lima Mattos (1958)

Quer ir mais eu? Vamo

Quer ir mais eu? Vambora

Quer ir mais eu? Vamo

Quer ir mais eu? Vambora

Vambora, vambora, sem demora

Deixa a roupa na corda

Que não vai chover agora

Mas se você quiser ficar

Eu vou ali, vou ali

E volto já

Mas pelo sim, pelo sim, pelo não

Deixa na geladeira

Água tônica e limã

3.3.2 Exposição (30 min)

O momento da exposição consiste na apresentação dos padrões rítmicos que serão trabalhados na vivência musical, de modo que todas as pessoas presentes na sala possam experimentar as diferentes sensações existentes na execução dos diferentes subgêneros até então mencionados. O objetivo deste momento da aula é fazer com que todo o público da vivência se familiarize e entenda as nuances rítmicas do xote, baião, xaxado e arrasta-pé.

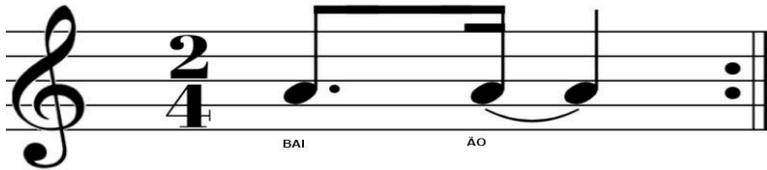
A exposição dos exercícios se dá através da expressão verbal e da imitação rítmica, abordados anteriormente. O educador apresenta os trechos das músicas apresentadas anteriormente e os repete em forma de ostinato convidando o público presente para que repita junto com ele. Para a verbalização dos exercícios, não é necessário seguir um padrão de afinação, mas sim o ritmo da fala.

Exemplo 1 Xote (Riacho do Navio)

ri a cho do na vi o co rre pro pa je ú ri

Este trecho da canção “Riacho do Navio” foi escolhido pelo fato de que a acentuação e o ritmo da voz empregado por Luiz Gonzaga assemelha-se a condução do zabumba no xote. Para enfatizar esta acentuação, foi sugerido aos participantes da atividade que utilizassem a batida do pé em cada acentuação mostrada no exemplo acima.

Exemplo 2 Baião (baião)



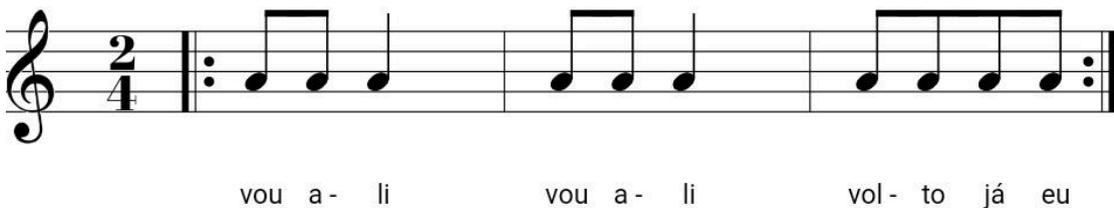
Neste exemplo são seguidos os mesmos critérios apresentados anteriormente, reproduzindo a maneira como Luiz Gonzaga e o coro na música Baião cantam o padrão rítmico exemplificado, marcando as sílabas com a batida dos pés no chão.

Exemplo 3 Xaxado (Vamos xaxear)



Neste exemplo, os participantes são convidados a utilizar palmadas na região da coxa, percutindo-a de acordo com a divisão rítmica exemplificada acima.

Exemplo 4 - Arrasta-pé (Quer ir mais eu?)



Para a compreensão deste exercício, foi utilizada a mesma estratégia utilizada no trecho anterior: a vocalização e a utilização de palmadas na região da coxa.

Por fim, para somar aos ritmos vivenciados anteriormente, é acrescentado um padrão rítmico retirado da canção Morte do vaqueiro, onde a Luiz Gonzaga verbaliza, em forma de onomatopéia, o que seria o toque do triângulo. este trecho servirá para complementar os ostinatos aprendidos anteriormente, tendo assim formada a ideia da base instrumental percussiva do Forró, com Zabumba e Triângulo.

Exemplo 5 - triângulo (Tengo-lengo-tengo)

ten go len go ten go len go

Para a execução desse trecho, é sugerido aos participantes a verbalização do exemplo utilizando a fricção das mãos como apoio, gerando efeito similar a um chocalho.

4.3 Execução (10min)

A execução equivale ao apanhado geral de tudo que foi visto através da participação dos integrantes da atividade, sem maiores interferências do educador. Os integrantes da atividade são divididos em dois grupos iguais, onde um deles fica responsável por executar os padrões rítmicos aprendidos no momento anterior, representando o instrumento zabumba. Já o outro grupo, fica responsável por complementar o padrão rítmico referente ao triângulo. As duas equipes devem utilizar os recursos de percussão corporal e voz empregados anteriormente. Após a primeira realização dos exercícios, as funções destinadas a cada grupo são invertidas, fazendo com que todos possam participar da mesma forma.

3.4 Discussão

Ao aplicar a pedagogia ativa de Jos Wuytack no contexto museal do Cais do Sertão, pude perceber, de forma bastante clara, o quanto essa abordagem é capaz de gerar engajamento e participação efetiva do público. A vivência estruturada em três etapas — ambientação, exposição e execução — mostrou-se funcional para conduzir pessoas de diferentes idades, níveis de escolaridade e familiaridade com o forró a compreender e vivenciar elementos centrais da musicalidade gonzagueana.

A diversidade do público, característica marcante no espaço museal, exigiu constante adaptação de linguagem, ritmo e aprofundamento das explicações. Em algumas sessões, o desafio foi simplificar termos e exemplos para crianças pequenas; em outras, foi necessário aprofundar aspectos técnicos para atender músicos e estudiosos. Essa necessidade de ajustes em tempo real reforçou a importância de uma formação sólida do mediador, mas também evidenciou o valor da flexibilidade e da escuta ativa.

Chamou atenção o envolvimento dos visitantes quando atividades corporais e vocais foram incorporadas. Esse momento parecia “quebrar o gelo” entre o público e o conteúdo, aproximando-os não só da música de Luiz Gonzaga, mas também do próprio espaço museal. Em diversas ocasiões, visitantes prolongaram a permanência na sala Imbalança, o que considero um indicativo de que a experiência foi significativa e prazerosa.

Outro ponto relevante foi observar que a escuta ativa, associada à prática corporal e verbal, facilitou a compreensão de conceitos rítmicos mesmo para pessoas sem experiência musical prévia. Essa constatação reforça o que Palheiros (2012) já aponta: o fazer musical, quando vivido de forma participativa, amplia a retenção e a compreensão do conteúdo.

A experiência também contribuiu para desconstruir, junto a muitos visitantes, a visão do museu como espaço exclusivamente contemplativo. A interação direta, a troca de saberes e a vivência coletiva evidenciaram que o museu pode ser um ambiente de construção de conhecimento e memória afetiva, especialmente quando metodologias ativas são aplicadas.

Por fim, essa prática reforça a necessidade de ampliar a formação de educadores museais com competências específicas em música e metodologias participativas. Experiências como a relatada aqui podem ser replicadas e adaptadas em outros museus que tenham a música como eixo, ampliando as possibilidades de mediação cultural e contribuindo para a preservação e difusão do patrimônio imaterial brasileiro.

Considerações finais

A utilização de abordagens metodológicas desenvolvidas por Jos Wuytack e adaptadas para o contexto da educação museal, apresentou-se eficaz devido ao seu caráter acessível e de fácil assimilação por parte do público beneficiado com a experiência, podendo ser percebido, em maior grau, o envolvimento por intermédio da participação ativa dos visitantes, acarretando em uma maior permanência no ambiente da sala Imbalança. Este patamar de envolvimento pode ser atingido levando em consideração aspectos importantes utilizados por Wuytack e apontados por Boal Palheiros (2012) como: emoção, equilíbrio e interdisciplinaridade (Palheiros, 2012.p.9), trazendo sentido à junção dos elementos encontrados na exposição e o conteúdo da atividade musical.

A pesquisa em torno da construção de uma mediação musical no ambiente museal, torna-se importante devido ao surgimento de novas perspectivas e configurações de museus, acontecimento que abre um leque de possibilidades de novos espaços para atuação de Licenciandos em música formados e em formação, a exemplo do Paço do frevo - PE, Museu da Música Brasileira - BA e o museu tratado neste presente trabalho, o Cais do Sertão, espaços que possuem a música como fio condutor de seus respectivos circuitos expográficos. Essa perspectiva torna necessária a utilização de possibilidades pedagógicas que potencializem a vivência e o aprendizado de cada indivíduo, no que diz respeito à música e todos os assuntos que, com ela, podem ser englobados.

A atuação de professores de música em museus possui um caráter de ineditismo e desconhecimento por parte das instituições formadoras, o que torna ainda mais escassos estudos acerca de metodologias facilitadoras a serem

utilizadas nesses espaços em um contexto de compartilhamento de conhecimentos musicais. Uma forma de possibilitar o acesso de educadores especializados em música e que tenham conhecimento acerca das pedagogias voltadas a ensino da música nesses espaços, seria a formação de convênios para cumprimento da disciplina de estágio, correspondentes a ambientes não formais de ensino, enriquecendo assim, a gama de experiências adquiridas por licenciandos em música ao longo de sua trajetória acadêmica.

REFERÊNCIAS

Azevedo, Aline. Música de museu: repensando um acervo. Belo Horizonte: Editora UEMG, 2021.

Boal-Palheiros, Graça. Jos Wuytack: pedagogia musical com um sorriso. **Revista de Educação Musical**, p. 5-9, 2012.

Bourscheidt, Luis; palheiros, Graça Boal. Jos Wuytack: a pedagogia musical ativa. *Pedagogias em Educação Musical*, 2012.

cais do sertão. Museu Cais do Sertão. Disponível em: <https://www.caisdosertao.com.br>. Acesso em: 3 out. 2024.

Cascudo, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

Dias, Lêda. Sotaques do fole: Sonora Brasil 2011-2012. Rio de Janeiro: SESC, 2011.

Gohn, Maria da Glória. Educação não formal, aprendizagens e saberes em processos participativos. **Investigar em Educação**, v. 2, n. 1, 2014.

Dantas, Gledson Meira et al. A performance musical do zabumbeiro Quartinha. 2011.

Albuquerque Júnior, Durval Muniz de. A invenção do Nordeste e outras artes. São Paulo: Cortez Editora, 2021.

Podestá, Nathan Tejada de; Berg, Silvia Maria Pires Cabrera. Educação formal, não-formal e informal: em busca de novos modelos. 2018.

ICOM. Brasil. Definição de museu. Disponível em: https://www.icom.org.br/?page_id=2776. Acesso em: 3 out. 2024.

INFED. What is non-formal education? Disponível em: <https://infed.org/what-is-non-formal-education/>. Acesso em: 3 out. 2024.

McManus, Paulette. Educação em museus: pesquisas e prática. São Paulo: FEUSP, 2013.

Marandino, Martha. Educação em museus: a mediação em foco. 2008.

Marandino, Martha. Faz sentido ainda propor a separação entre os termos educação formal, não formal e informal? **Ciência & Educação (Bauru)**, v. 23, p. 811-816, 2017.

Ramalho, Claudia de Moraes Barros; Rosa, Thais Felipe; Costa, Luzia Sigoli Fernandes. A educação museal e os desafios no antropoceno. **Liinc em Revista**, v. 18, n. 1, 2022, p. e5837.

Ribeiro, Mário. Territórios. Recife: Museu Cais do Sertão, 2014.

Santos, Climério de O. Forró: a codificação de Luiz Gonzaga. Recife: Batuque Book, 2013.

Schafer, Murray. A afinação do mundo; tradução: Maria Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

ANEXO A – TABELA DE VISITAÇÃO (2019)

2019							
MESES	GRATUITO	INTEIRA	MEIA	CASADINHA	EVENTO	PAGANTE	PÚBLICO P+G (TOTAL)
JAN	5.714	2.926	2.320	93	19	5.339	11.053
FEV	3.065	1.084	851	226	0	2.161	5.226
MAR	3.060	1.197	1.734	213	0	3.144	6.204
ABR	2.274	1.184	1.380	121	0	2.685	4.959
MAI	3.233	1.237	2.513	61	68	3.811	7.044
JUN	3.121	1.294	1.884	0	254	3.178	6.299
JUL	7.212	1.907	2.138	0	0	4.045	11.257
AGO	4.702	1.430	1.894	0	141	3.324	8.026
SET	4.110	1.217	1.945	0	80	3.162	7.352
OUT	4.151	1.371	1.752	0	0	3.123	7.274
NOV	4.425	1.043	1.340	0	8	2.383	6.808
DEZ	2.701	859	1.083	0	231	1.942	4.643
TOTAL	47.768	16.749	20.834	714	801	38.297	86.145
%	55,45	19,44	24,18	0,83	0,93	44,46	

ANEXO A - TABELA DE PÚBLICO ESCOLAR (2024)



VISITAS INSTITUCIONAIS AGENDADAS E ESPONTÂNEAS - JULHO DE 2024												
Nº	VISITA (E OU A)	DATA	DIA	TURNO	INSTITUIÇÃO	ORIGEM	CLASSIFICAÇÃO (ALUNO/PROF/CONVIDADO)	TIPO	QTD	ACESSO (G OU P)	OFICORELAÇÃO	OBSERVAÇÃO
1	A	03/07/2024	Quarta	Manhã	Escola Municipal Luiz Cláudio	Itamaracá-PE	Aluno/Prof	IEPB	39	G	Sim	
2	A	03/07/2024	Quarta	Tarde	Escola municipal Professor Mauro Mota	Recife-PE	Aluno/Prof	IEPB	45	G	Não	
3	A	03/07/2024	Quarta	Tarde	Escola Municipal Carlúcio de Souza Castanha Júnior	Recife-PE	Aluno/Prof	IEPB	23	G	Sim	
4	A	04/07/2024	Quinta	Manhã	Escola Estadual Prof. Maris Eugênia Lopes Gomes	Cabo-PE	Aluno/Prof	IEPB	55	G	Sim	
5	A	05/07/2024	Sexta	Manhã	Sesc Santa Rita	Recife-PE	Aluno/Prof	IEPV	24	P	Sim	
6	A	05/07/2024	Sexta	Tarde	UTEC - Unidade de Tecnologia, Educação e Cidadania	Recife-PE	Aluno/Prof	IEPB	35	G	Sim	
7	A	05/07/2024	Sexta	Tarde	Escola Municipal Nossa Senhora do Perpétuo Socorro	Toritama-PE	Aluno/Prof	IEPB	59	G	Sim	
8	E	09/07/2024	Terça	Tarde	Universidade de Nova York	Nova York	Aluno/Prof	IEPV	14	G	não	
9	E	11/07/2024	Quinta	Manhã	Secretaria de Educação de Pernambuco	Recife-PE	Aluno/Prof	IEPB	19	G	não	
10	E	11/07/2024	Quinta	Manhã	Colégio Souza Leão	Candeias-PE	Aluno/Prof	IEPV	22	P	não	
11	E	12/07/2024	Sexta	Tarde	Associação Casa das Asas	Recife-PE	Aluno/Prof	ISOC	53	G	Não	
12	E	13/07/2024	Sábado	Manhã	Universidade Estadual de Rio Grande do Norte	Assu-RN	Aluno/Prof	IEPB	19	G	Sim	
13	A	17/07/2024	Quarta	Manhã	BMP	Recife-PE	Convidados	ISOC	80	G	Sim	
14	E	17/07/2024	Quarta	Tarde	Projeto Porãozinho dos Ventos	Recife-PE	Convidados	ISOC	21	G	Não	
15	A	18/07/2024	Quinta	Manhã	Escola Municipal Luiza Leopoldina Lopes	Belo Jardim-PE	Aluno/Prof	IEPB	28	G	Sim	
16	A	18/07/2024	Quinta	Manhã	Rede Cidadã	Recife-PE	Convidados	ISOC	25	G	Sim	
17	A	18/07/2024	Quinta	Tarde	Rede Cidadã	Recife-PE	Convidados	ISOC	28	G	Sim	
18	E	23/07/2024	Terça	Tarde	ONG Verde Porto	Lagoa de Itaenga-PE	Convidados	ISOC	50	G	Não	
19	F	23/07/2024	Terça	Tarde	Escola Osvaldo Lima Filho	Itararé-PE	Aluno/Prof	IFPR	22	G	Não	
20	A	24/07/2024	Quarta	Manhã	FUNASE	Cabo-PE	Convidados	ISOC	11	G	Sim	
21	A	25/07/2024	Quinta	Tarde	Escola Integral Presidente João Pessoa	Umbuzeiro-PB	Aluno/Prof	IEPB	55	G	Sim	
22	A	26/07/2024	Sexta	Manhã	Escola Municipal Cidadão Herbert de Souza	Recife-PE	Aluno/Prof	IEPB	48	G	Sim	
23	A	26/07/2024	Sexta	Manhã	Escola Municipal Cidadão Herbert de Souza	Recife-PE	Aluno/Prof	IEPB	42	G	Sim	
24	E	27/07/2024	Sábado	Tarde	Escola de Frevô Zezé Corrêa	Atarica-PE	Convidados	ISOC	18	G	Não	
25	E	27/07/2024	Sábado	Tarde	Instituto Sempre Alerta	Igarassu-PE	Convidados	ISOC	53	G	Sim	
26	E	30/07/2024	Terça	Tarde	Projeto Prevendo e a realidade mudando	Pau Amarelo-PE	Convidados	ISOC	31	G	Não	
TOTAL									899			

TIPO	QTD
INSTITUIÇÃO DE ENSINO PÚBLICO (IEPB)	
INSTITUIÇÃO DE ENSINO PRIVADO (IEPV)	
INSTITUIÇÃO SOCIAL (ISOC)	
AÇÃO GOVERNAMENTAL (GOV)	
IMPRESSA FAM PRESS ETC (IMP-SETUR)	
FILMAGEM (TV)	
AÇÃO GCS	

VISITA	
A = AGENDADA	E = ESPONTÂNEA