

Israel Levi Nogueira Amancio

UMA PROPOSTA PARA EDUCAÇÃO MUSICAL DE ADOLESCENTES A PARTIR DA VIVÊNCIA COM CORO CÊNICO

Orientador: Prof. Dr. Gerardo Silveira Viana Junior



Proposta Pedagógica de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação Profissional em Artes (PROF-Artes) do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial à obtenção de título de Mestre em Artes.



Prof-Artes
Mestrado Profissional em Artes
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ - 2015 ANIVERSÁRIO

@Copyright

Israel Levi Nogueira Amancio

Uma proposta para Educação Musical de adolescentes a partir da vivência com Coro Cênico.

Créditos

Este informativo é um dos resultados da pesquisa-ação sob o título

Uma proposta para Educação Musical de adolescentes a partir da vivência com Coro Cênico, desenvolvido no âmbito do Programa de Pós-graduação em Artes – PROFARTES, Mestrado Profissional, da Universidade Federal do Ceará.

Universidade Federal do Ceará

Reitor

Custódio Luís Silva de Almeida

Vice-reitora

Diana Cristina Silva de Azevedo

Pró-Reitoria de Graduação (PROGRAD)

Davi Romero de Vasconcelos

Gerardo Silveira Viana Júnior (coordenador)

João Emanuel Ancelmo Benvenuto (Vice coordenador)

Orientador:

Gerardo Silveira Viana Júnior

Capa, projeto gráfico e editoração eletrônica

Israel Levi Nogueira Amancio

Agradecimentos

Antes de qualquer coisa, minha gratidão e louvor vão a Deus, o grande maestro do universo, o Logos eterno — princípio criador, razão que ordena o caos e dá forma à beleza. Nele reside a harmonia que sustenta todas as coisas, visíveis e invisíveis, e que se manifesta nas Artes como expressão viva de sua glória. Cada nota, gesto ou cor carrega um reflexo da Palavra que, no princípio, tudo criou.

Agradeço profundamente aos meus pais, Levi e Luiza, que sempre me incentivaram com carinho e firmeza nas minhas escolhas acadêmicas, profissionais e pessoais. É um prazer poder honrá-los. Ao meu irmão Esaú, deixo votos positivos e meu apreço. À minha esposa Helen, meu amor e gratidão por estar ao meu lado em cada passo desta jornada — obrigado por se dispor, apoiar, revisar, orar e, principalmente, crer (Abcher-te!). Amo minha família com todo meu coração — vocês são uma base essencial em minha vida.

Ao professor Gerardo, meu sincero agradecimento e respeito. Em muitos momentos, foi como um verdadeiro Babbá — um mestre de saber e axé — sábio, firme e acolhedor, que conduziu com maestria este processo formativo. À inesquecível professora Izaíra Silvino (in memoriam), deixo minha reverência: suas palavras, incentivos e provocações me marcaram profundamente e deixaram lições que vou levar pra vida. Aos alunos que participaram do projeto e contribuíram de forma essencial para a realização desta pesquisa, meu sincero reconhecimento. E aos queridos professores Elvis Matos, Juliana Rangel e João Emanuel, que participaram da banca com atenção e sensibilidade, meu muito obrigado!

Por fim, acredito que ninguém realiza nada verdadeiramente significativo sozinho. Levo comigo um profundo sentimento de gratidão a todos que, de forma direta ou indireta — até mesmo sem saber —, colaboraram para a construção deste trabalho. Cada gesto, palavra ou presença teve o seu valor.

Itapipoca, 17 de maio de 2025.

Israel Levi

Sumário

Capítulo 1 – Introdução	1
1.1 Objetivo do Roteiro	
1.2 Reflexão sobre a Experiência	
1.3 Adaptação e Flexibilidade	
Capítulo 2 - Estruturas e Estratégias Pedagógicas	2
2.1 Importância do Trabalho em Grupo	
2.2 Desenvolvimento da Expressão Musical e Corporal	
2.3 Plano de Aula- Exemplo de Encontro do Coro Cênico Birutas Efêmeros	
2.4 Aquecimento: Voz e Corpo	
• Exercícios de Respiração e Vocalizes	
• Alongamento e Relaxamento	
2.5 Jogos e dinâmicas	
2.6 A Importância da Integração e do Ambiente Colaborativo.	
Capítulo 3 - Jogos Teatrais e Jogos Musicais	12
3.2 Jogos Teatrais	
• Improviso com Objetos Imaginários	
• História em Grupo	
• Escultura Humana	
• Transforme a Cena	
• Tradução Simultânea	
3.3 Jogos Musicais	
• Som e movimento	
• Somando na Percussão Corporal	
• Improvisação Coletiva	
• Eco Musical	
• Círculo Musical	
Capítulo 4 – Repertório	20
3.3 Trabalho de Repertório	
• Ensino Oral e Uso do Teclado/ violão	
• Divisão de Vozes e Harmonia	
• Movimentação e Interpretação	
Capítulo 5 - Planejamento Cênico	28
3.4 Planejamento Cênico	
• Integração de Elementos Teatrais	
• Encenação de <i>Romeu e Julieta</i> (Versão Tradicional e Cordel)	
• Declamação de Poesia	
Capítulo 6 - Registro do/e Processo	30
4.3 Fotos e Registros	
4.4 Comunicação	
4.5 Diário de Campo	
• Registro das Experiências e Reflexões	
Capítulo 7 - Considerações Finais	32
5.1 Impactos e Aprendizados	
REFERÊNCIAS	33

Capítulo 1- Introdução

Olá, se você tem interesse em explorar o coro cênico na escola, gostaria de compartilhar um pouco do que aprendi. Não estou oferecendo um método pronto, mas sim um ponto de partida baseado na minha prática pedagógica e experimentação.

Ao longo do tempo, documentei práticas e estratégias que envolvem jogos teatrais, técnicas vocais e cênicas, além dos desafios e soluções que encontrei pelo caminho. Se você já trabalha com coro cênico ou está pensando em começar, sinta-se livre para adaptar essas ideias às necessidades do seu grupo. Como disse a professora Izaíra Silvino em uma aula da disciplina de Cultura e Antropologia Musical que já participei, cada grupo é único. Se, em um grupo de 39 pessoas, uma delas sair, já não será o mesmo grupo. Do mesmo modo, se aos 39 se somar mais uma, formando um grupo de 40 pessoas, será um novo grupo.

Minhas referências incluem autores como Viola Spolin, que estimula a criatividade por meio dos jogos teatrais; Carl Orff e Jaques-Dalcroze, com uma abordagem que integra ritmos, melodias e movimentos; Keith Swanwick, que reflete sobre o desenvolvimento da educação musical; Murray Schafer, propondo maneiras de ouvir e interagir com o mundo incentivando uma maior consciência e valorização da experiência auditiva. Também me inspirei nas análises de Rudolf Laban sobre o movimento e sua aplicação ao teatro e à música.

Este material é fruto de muitas tentativas, ajustes e aprendizados. Não há uma fórmula única, mas espero que as experiências aqui compartilhadas possam contribuir para integrar a música e a cena no ambiente escolar, abrindo espaço para novas criações. Trata-se de um recorte de uma experiência vivenciada, ainda em construção, que certamente será aperfeiçoado com novas vivências, reflexões e contribuições futuras. Segundo Penna (2008), é necessário compreender a música em sua diversidade e dinamismo, em vez de se limitar a um padrão fixo, já que, por ser uma linguagem construída cultural e historicamente, está sempre em constante transformação.

Fique à vontade para explorar, modificar e desenvolver essas ideias conforme sua prática. Esta proposta de canto coral, em que uso a nomenclatura “coro cênico” é, antes de tudo, Arte, e assim pode ser um espaço de experimentação e descoberta.

Capítulo 2 - Estruturas e Estratégias Pedagógicas

As estratégias apresentadas foram elaboradas para estimular tanto a expressão musical quanto a corporal dos participantes. Essa abordagem integrada promove não só o trabalho colaborativo, mas também a construção coletiva da cena e da interpretação musical. Neste capítulo, aprofundarei as práticas que compõem o processo de ensaio do coro cênico, combinando preparação vocal, corporal e as dinâmicas de jogos teatrais e musicais, sempre enfatizando a importância da interação e do ambiente acolhedor entre os integrantes.

Abaixo, temos uma estrutura geral básica do plano de aula:

Plano de Aula – Exemplo de um encontro do Coro Cênico

- **Título da Aula:**

Ensaio Integrado de Música, Teatro e Expressão Corporal

- **Objetivos:**

- Desenvolver a técnica vocal e o controle da respiração.
- Estimular a consciência corporal e a expressividade cênica.
- Promover a integração musical por meio do repertório (ex.: “Banaha” e “Sineiro da Matriz”).
- Incentivar a criatividade e a improvisação em grupo.

- **Conteúdo Programático:**

- Aquecimento vocal (respiração diafragmática, vocalizes, escalas).
- Exercícios corporais (alongamentos dinâmicos, movimentos de relaxamento).
- Dinâmicas teatrais (jogos de improvisação, expressão cênica).
- Dinâmicas musicais (jogos musicais)
- Trabalho de repertório (ensino e revisão de músicas, divisão de vozes).

- **Metodologia:**

- Exposição inicial para contextualizar o projeto.
- Atividades práticas em grupo com acompanhamento e correções pontuais.

- Alternância entre atividades individuais e coletivas para fomentar a participação.
- Reflexão conjunta sobre os aprendizados e desafios do ensaio.

Atividades:

Abertura:

- Recepção e contextualização do encontro.
- Explicação dos objetivos da aula.

○ **Aquecimentos e Dinâmicas:**

- **Voz:** Exercícios de respiração e vocalizes.
- **Corpo:** Alongamentos e movimentos dinâmicos.
- **Teatro e Música:** Dinâmicas teatrais e musicais para ativar a criatividade.

○ **Trabalho de Repertório:**

- Ensino e prática de “Banaha” e “Sineiro da Matriz”.
- Divisão de vozes e exploração de diferentes formas de interpretação (em pé, sentado e em movimento).

○ **Encerramento:**

- Revisão dos pontos principais do ensaio.
- Reflexão sobre os desafios e progressos observados.
- Orientações para os próximos encontros.

● **Recursos Didáticos:**

- Teclado/ violão para apoio musical.
- Lousa para anotar letras e orientações.
- Espaço amplo (auditório ou refeitório) para movimentação cênica.
- Instrumentos de percussão (quando aplicável).

● **Avaliação:**

- Observação da participação e engajamento dos alunos.
- Feedback imediato durante as atividades.
- Reflexão coletiva no encerramento para identificar pontos de melhoria e progressos.

● **Encerramento:**

- Síntese dos aprendizados do dia; Coleta de impressões dos alunos sobre o ensaio; Reforço da importância da continuidade e dos próximos passos no projeto

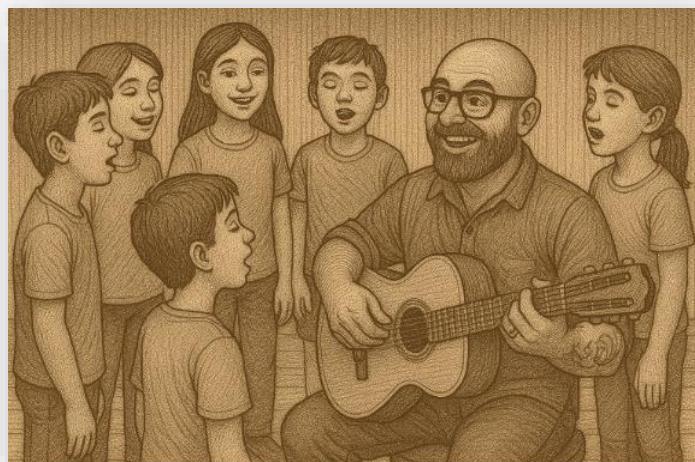
Aquecimentos: voz e corpo

O aquecimento é um momento crucial do ensaio, funcionando como uma ponte entre o preparo técnico e a expressão artística. Ele cria as condições ideais para que os participantes entreguem performances com mais segurança e expressividade. Ao trabalhar essas dimensões, conseguimos preparar os alunos para desafios tanto individuais quanto coletivos, estimulando a criatividade e a consciência do grupo.

1. Aquecimento Vocal

O preparo vocal é fundamental para assegurar a saúde dos cantores e a qualidade da emissão sonora, sendo a música o eixo central deste trabalho. Com base no artigo de Moreira e Egg (2018), intitulado *"Cantando na escola: caminhos e possibilidades para a educação vocal"*, podemos afirmar que o preparo vocal é essencial para garantir a saúde vocal e a qualidade da emissão sonora, especialmente no contexto educacional. As autoras destacam que a prática do canto nas escolas, quando orientada de maneira consciente e técnica, contribui significativamente para o desenvolvimento vocal saudável de crianças e professores. Elas enfatizam a importância de estratégias pedagógicas que considerem as particularidades da voz infantil e a necessidade de formação adequada para os educadores musicais, visando uma prática vocal eficiente e segura no ambiente escolar.

Alguns exemplos de práticas de aquecimento:

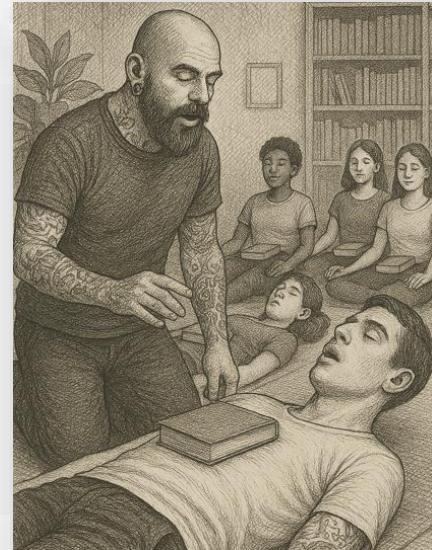


Exercícios de Respiração Diafragmática:

Desenvolver o controle da respiração é essencial para uma emissão de voz sustentada e consistente. Atividades que incentivem a consciência do uso do diafragma ajudam a manter a estabilidade vocal durante a performance.

Exemplo:

Peça aos participantes que deitem de costas com um livro leve sobre o abdômen. Oriente-os a inspirar profundamente pelo nariz, fazendo o livro subir, e expirar lentamente pela boca, fazendo o livro descer. Isso ajuda a tomar consciência do uso do diafragma durante a respiração.



• Vocalizes Cromáticos e Escalas:

Trabalhar escalas ascendentes e descendentes permite não só a expansão da tessitura vocal, mas também fortalece a afinação. Esse tipo de exercício prepara os participantes para variações dinâmicas e desafios musicais que surgem durante o ensaio. Utilize um vocalize cromático como: "mi-fa-fá-fá" subindo semitons (meio tom) a cada repetição. Depois, execute uma escala maior (dó-ré-mi-fá-sol-lá-si-dó) subindo e descendo, com foco na clareza de cada nota e precisão da afinação.

Exemplo:

Comece com a sequência "mi - fa - fá - fá", cantando cada nota como uma sílaba separada. A escolha das sílabas para vocalizes pode variar conforme o objetivo do exercício (projeção, ressonância, articulação, etc.).

A cada nova repetição, suba um semitom (meio tom). Por exemplo:

- Primeira vez: mi (E) - fa (F) - fá - fá
- Segunda vez: fá (F) - fá# (F#) - fá# - fá#
- Terceira vez: fá# (F#) - sol (G) - sol - sol

E assim por diante...

OBS: No exemplo escrito na partitura, usasse as mesmas sílabas “mi,fa,fa,fa” para pronúncia em todo o exercício.

Objetivo: manter a afinação precisa enquanto a altura das notas vai subindo gradualmente.

Escala Maior Ascendente e Descendente

Cantar a escala maior ajuda a desenvolver a percepção tonal e a estabilidade vocal em toda a extensão da voz.

Como fazer:

1. Cante a escala maior de **Dó (C)** subindo:

○ **dó - ré - mi - fá - sol - lá - si - dó**

2. Depois, volte descendo:

○ **Dó - si - lá - sol - fá - mi - ré - dó**

OBS: No exemplo foi utilizado a escala maior de dó, recomenda-se utilizar outras tonalidades.

- **Exercícios de Ressonância e Projeção:**

Ao explorar diferentes registros vocais, os cantores aprendem a projetar a voz de forma natural e equilibrada. A ressonância não apenas aprimora a qualidade do som, mas também contribui para a expressividade da performance.

 **Exemplo:**

1. Peça que digam a palavra "**ong**", mas em vez de dizer a palavra completa, peça que **segurem o som final "ng"** (como um zumbido nasal) com a **boca fechada**:

 Soa como: "nnnggg..."

Dica: Eles devem sentir uma leve vibração no nariz, nas bochechas e talvez até na testa — isso é a **máscara facial**, onde o som ressoa.

2. Depois, peça que abram a boca **sem perder a sensação de vibração** e vocalizem sons abertos como:

"**ma**" – "**me**" – "**mi**" – "**mo**" – "**mu**" (pode-se usar uma nota musical referência e trabalhar também afinação de modo uníssono)

Incentive que esses sons **se projetem para o fundo da sala**, com clareza, sem forçar.

- **Exploração de Texturas Sonoras:**

Incorporar sons percussivos e a exploração de diferentes timbres enriquece a interpretação musical. Essa prática estimula os participantes a perceberem a música como um conjunto de cores sonoras, promovendo a criatividade na construção da cena.

 **Exemplo:**

Divida o grupo em pequenos conjuntos e atribua a cada um um tipo de som: palmas, estalos com os dedos, batidas leves no peito, ou vocalizações curtas como "tch", "shh", "ha". Peça que criem uma paisagem sonora coletiva

inspirada em uma cena (por exemplo, uma tempestade ou uma floresta), trabalhando ritmo, dinâmica e timbre.

2. Aquecimento Corporal

O corpo é uma extensão da voz, e seu preparo é fundamental para traduzir a emoção e a intenção musical em movimento. O aquecimento corporal abrange práticas que visam a preparação física e o aumento da consciência corporal, abaixo temos alguns exercícios com relação direta com os princípios desenvolvidos por Rudolf Laban (1971), especialmente no campo da Análise do Movimento (Laban Movement Analysis - LMA) e no conceito de espaço e esforço no movimento.:

2.1 Alongamento Dinâmico:

Movimentos que promovem o alongamento dos músculos ajudam a evitar tensões e melhoram a postura. Essa preparação física é essencial para garantir que o corpo se movimente de forma livre e sem desconforto.

Alongamento Dinâmico



Movimentos que promovem o alongamento dos músculos

Exemplo aplicado: “Círculo de Despertar Corporal”

Organize os alunos em círculo e conduza uma sequência de movimentos dinâmicos, como:

- Marchar no lugar levantando bem os joelhos (30 segundos)
 - Elevar os braços e inclinar o tronco lateralmente (alternando os lados, 10 vezes)
 - Flexionar os joelhos levemente e tocar as mãos nos pés, depois esticar o corpo para cima (10 vezes)
 - Rotação dos ombros para frente e para trás (10 vezes)
 - Andar pelo espaço com passos largos, alternando com passinhos curtos (1 minuto)
- Esse circuito prepara o corpo para o movimento sem rigidez, promovendo bem-estar e prontidão física.

2.2 Exercícios de Relaxamento e Mobilidade:

Movimentos fluídos e relaxantes auxiliam na soltura muscular, permitindo que os

participantes se conectem melhor com suas sensações corporais. Essas atividades aumentam a flexibilidade e preparam o corpo para transições e mudanças de ritmo durante o ensaio.

 **Exemplo aplicado: “Movimentos do Corpo como Água”**

Peça para os alunos imaginarem que o corpo é feito de água e que estão flutuando. Oriente-os a:

- Fazer movimentos circulares com os braços e quadris lentamente, como ondas.
- Sentar-se ou deitar-se no chão e rolar devagar de um lado para o outro.
- Respirar profundamente, expandindo e esvaziando o peito com consciência.
- Caminhar lentamente pelo espaço com os olhos fechados (ou semiabertos), sentindo cada parte do pé tocar o chão. Essa prática ajuda a soltar tensões e preparar o corpo para movimentos expressivos com suavidade.

2.3 Exploração de Níveis Espaciais:

Esse exercício convida os participantes a explorar diferentes planos do espaço – do chão, passando pelo meio, até o alto. Essa prática amplia a percepção do ambiente e incentiva uma movimentação mais consciente e variada.

 **Exemplo aplicado: “Três Andares do Corpo”**

Explique os três níveis:

- **Baixo (chão):** movimentos rasteiros, deitados, engatinhando.
- **Médio (altura da cintura/joelho):** agachados, ajoelhados ou com o tronco curvado.
- **Alto (altura máxima do corpo):** em pé, esticando-se, pulando.

Exercícios de Relaxamento e Mobilidade



Movimentos fluídos e relaxantes auxiliam na soltura muscular

Exploração de Níveis Espaciais



Explorar diferentes planos do espaço – do chão até o alto

Atividade:

- Ao som de uma música instrumental, peça que os alunos explorem livremente esses três níveis, trocando entre eles conforme a variação do som (mais grave: nível baixo; médio: nível médio; agudo: nível alto).
- Depois, faça o jogo do “Comando dos Planos”: você diz o nível (“baixo!”, “médio!”, “alto!”), e todos devem se movimentar nesse plano até a próxima mudança.

Jogos e Dinâmicas

A dimensão teatral do ensaio é o que conecta a prática musical à expressão cênica, ampliando a comunicação com o público e intensificando a experiência coletiva. As atividades teatrais visam desenvolver a presença de palco e a capacidade de transformar a interpretação musical em uma narrativa visual. Nesse contexto, os jogos musicais também desempenham um papel fundamental, pois estimulam a escuta ativa, a criatividade rítmica e a interação entre os participantes de forma lúdica e colaborativa. Esses jogos favorecem a internalização de conceitos musicais (como tempo, pulso, dinâmica e timbre) por meio da experiência corporal e do improviso, facilitando a integração entre corpo, som e gesto — aspectos essenciais para a expressividade cênico-musical no trabalho coral. No próximo capítulo temos alguns jogos para exemplificar esta prática.

A Importância da Integração e do Ambiente Colaborativo

De acordo com Spolin (2007), as práticas de aquecimento que envolvem corpo e voz são essenciais para desbloquear a espontaneidade, estimular a escuta ativa e preparar os participantes para a criação coletiva. Ao integrar elementos vocais, corporais e teatrais, esses exercícios favorecem não apenas a preparação técnica, mas também a formação de um ambiente de confiança, colaboração e liberdade criativa. A interação entre os alunos torna-se, assim, um componente fundamental para a construção de um grupo coeso, no qual cada integrante se sente à vontade para experimentar, errar e contribuir artisticamente.

Mathias (1986) ressalta que o ensaio coral deve ser concebido como um processo contínuo de construção coletiva, no qual cada etapa — desde o aquecimento vocal até a interpretação final — contribui para a coesão artística do grupo. Segundo o autor, esse desenvolvimento requer não apenas o aperfeiçoamento técnico individual (como exercícios de respiração e afinação), mas sobretudo a sensibilidade para ouvir e ajustar-se aos demais cantores, de modo que a sonoridade final seja fruto de um diálogo constante entre vozes, reforçando a ideia de que o coro é, antes de tudo, uma “comunidade sonora” em que a confiança mútua e o respeito às diferenças são tão essenciais quanto a habilidade vocal.

- **Ambiente Acolhedor**

Um espaço seguro e amigável encoraja os participantes a se arriscarem, experimentar novas ideias e assumir desafios sem medo de errar e do julgamento. O respeito mútuo e o apoio coletivo tornam o processo de aprendizagem mais leve e produtivo.

- **Construção Coletiva da Cena:**

Ao trabalhar de forma colaborativa, os integrantes do coro cênico aprendem a escutar e a responder uns aos outros, criando uma narrativa única e dinâmica. Essa construção coletiva fortalece a identidade do grupo e enriquece a experiência de cada performance.

- **Desenvolvimento Artístico e Humano:**

Mais do que técnicas e métodos, o processo de integração e a experimentação artística promovem o crescimento pessoal. Os desafios enfrentados durante os ensaios são oportunidades para desenvolver não só habilidades técnicas, mas também competências emocionais e sociais, contribuindo para a formação integral dos participantes.

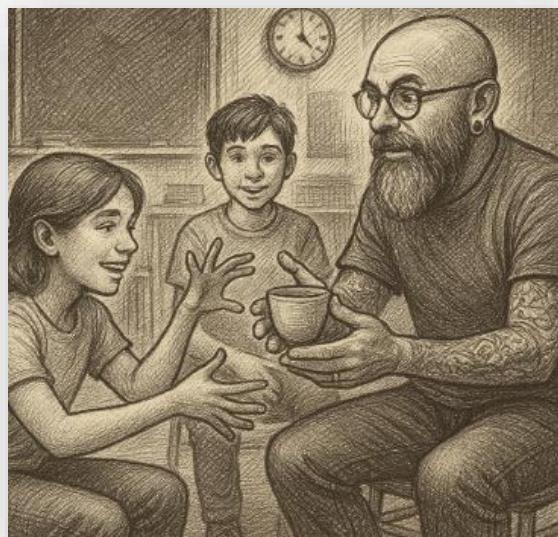
Capítulo 3- Jogos Teatrais e Jogos Musicais

Jogos teatrais

Os jogos teatrais desempenham um papel fundamental na sensibilização do grupo para a performance cênica. Dentre os jogos aplicados, inspirados na autora Spolin (2015) destacam-se:

1. **Improviso com Objetos Imaginários:** Estimula criatividade e improvisação.
2. **História em Grupo:** Desenvolve a construção coletiva e a escuta ativa.
3. **Escultura Humana:** Fomenta consciência corporal e expressão cênica.
4. **Transforme a Cena:** Trabalha adaptação e improvisação de movimento.
5. **Tradução Simultânea:** Explora criatividade vocal e escuta ativa.
6. **Diálogo improvisado e mudança:** Desenvolve a improvisação e trabalho de equipe
7. **Exercícios de apresentação sequencial e desenvolvimento A, B, C, D:**
Exploram a exposição em falar em público, criatividade e improvisação.
8. **Dinâmica Corporal:** Desenvolver a qualidade da movimentação corporal.
9. **Mímica (de onde vim, pra onde eu vou):** Exercitar a interpretação e comunicação. A seguir como funciona cada dinâmica:

1. Improviso com Objetos Imaginários



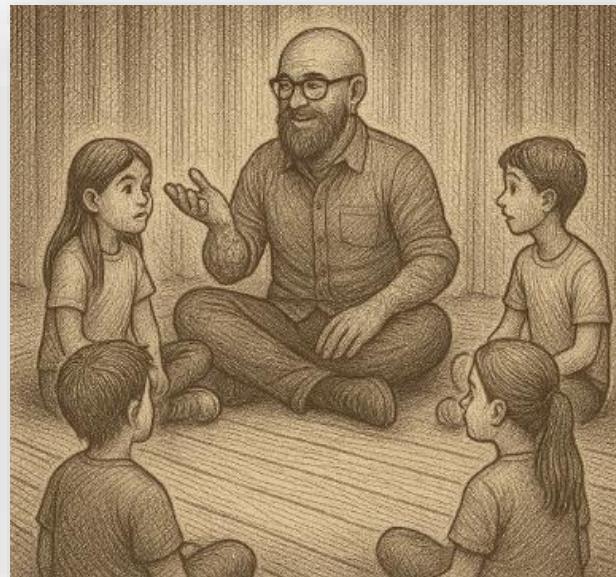
Objetivo: Estimular a criatividade, a capacidade de improvisação e a aceitação das ideias dos colegas.

Como jogar: Forme um círculo. Um participante começa fingindo segurar um objeto imaginário (por exemplo, uma bola, uma xícara de chá, etc.) e o utiliza de maneira criativa. Ele passa o objeto para o próximo participante, que deve transformar o objeto em algo completamente diferente e usá-lo de outra forma antes de passá-lo adiante.

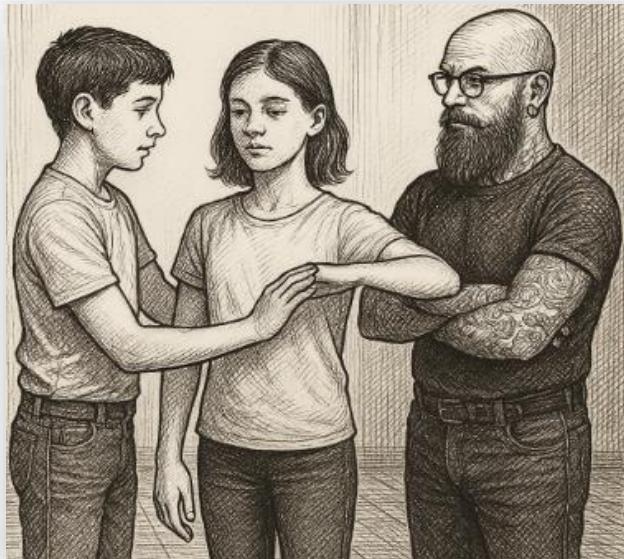
2. História em Grupo

Objetivo: Trabalhar a construção coletiva, a escuta ativa e a espontaneidade, enquanto desenvolve habilidades narrativas.

Como jogar: O grupo se senta em círculo, e um participante começa a contar uma história, dizendo uma frase. Cada pessoa no círculo adiciona uma frase para continuar a história. O objetivo é que a história seja coesa e criativa.



3. Escultura Humana



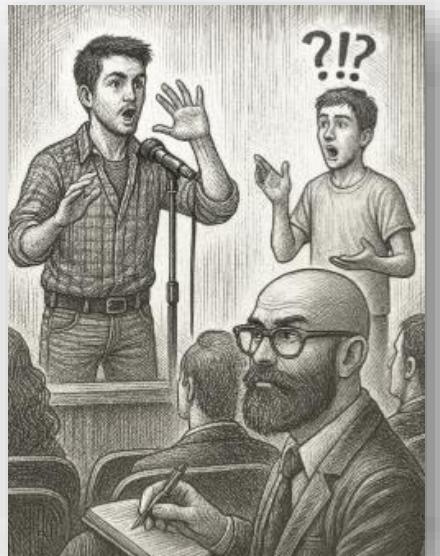
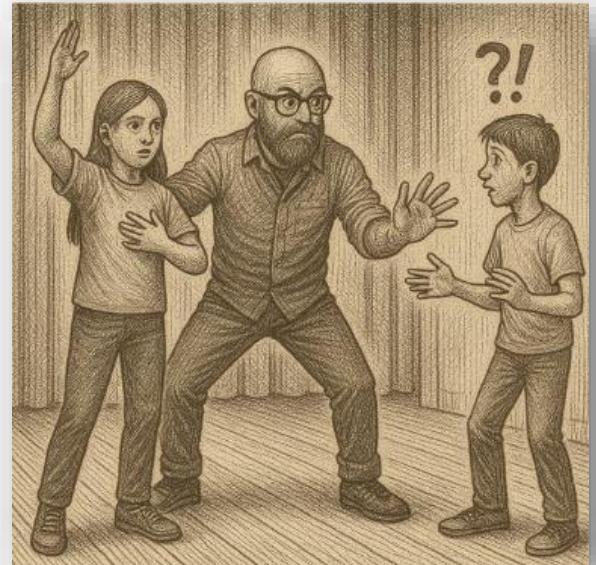
Objetivo: Trabalhar em dupla, estimular a criatividade e a espontaneidade, enquanto em um momento conduz e em outro é conduzido.

Como jogar: Essa dinâmica deve ser feita em dupla. Um parceiro molda o outro, conduzindo gentilmente a posição corporal do colega de modo que crie uma escultura. Acrescentei que eles também dessem um nome à escultura e comentassem sobre a concepção da ideia.

4. Transforme a Cena

Objetivo: A atividade trabalha a leitura, a criatividade e o improviso.

Como jogar: Um aluno assume uma posição como "estátua", e outra pessoa deve se encaixar, somar nessa postura como outra estátua em cena, após um sinal do diretor/professor, eles iniciam uma improvisação.



5. Tradução Simultânea

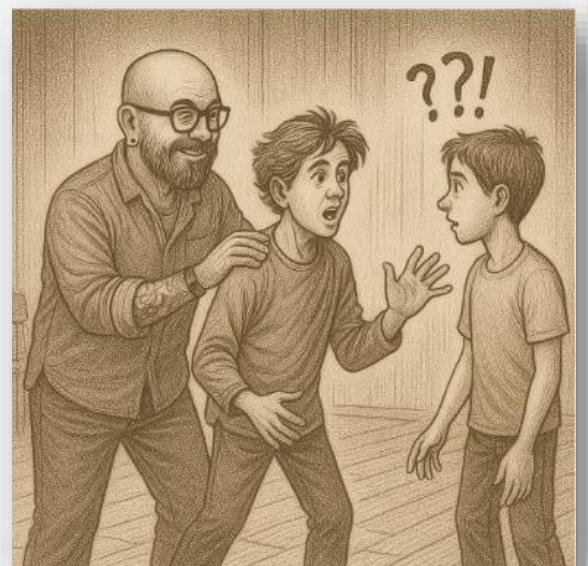
Objetivo: Esse jogo estimula a criatividade vocal e a escuta atenta.

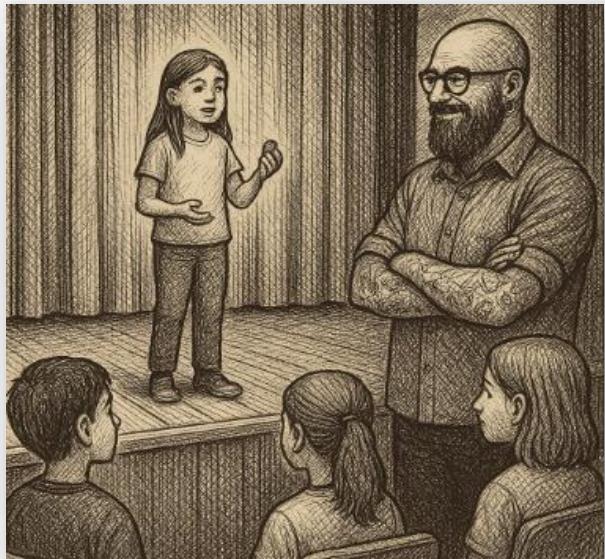
Como jogar: Um aluno faz uma palestra em uma língua inventada, e outro traduz para o português, acompanhando a entonação e a expressividade do palestrante.

6. Diálogo improvisado e mudança

Objetivo: Trabalhar em dupla, estimular a criatividade e o improviso.

Como jogar: Uma dupla inicia uma conversa aleatória. Após uns momentos de conversa, um novo participante poderia entrar, tocar em um dos colegas e substituí-lo, continuando a conversa.





7.Exercício de Apresentação A

Objetivos dos jogos A até D: Explorar a exposição de falar em público, criatividade e improvisação.

Como jogar: O aluno deverá subir no palco e fazer uma breve apresentação de si mesmo em poucos minutos e descer. Este poderia falar ou apresentar-se do modo que quiser.

7.Exercício de Apresentação B

Como jogar: O aluno deverá subir no palco e contar uma pequena história sobre qualquer coisa, de modo improvisado e depois descer. Em todos os exercícios recomenda-se que o professor inicie a sessão para explicar a dinâmica do exercício e também motivar os alunos a irem.

7.Exercício de Apresentação C

Como jogar: O aluno deverá subir no palco com um objeto em mãos, no caso utilizaram um ovinho de chocalho, iniciar uma história qualquer e em determinado momento passar o ovinho para outro colega da sala e este deveria subir no palco e continuar a história inicial e depois fazer do mesmo modo passando o ovinho para outro colega até que todos tenham ido.

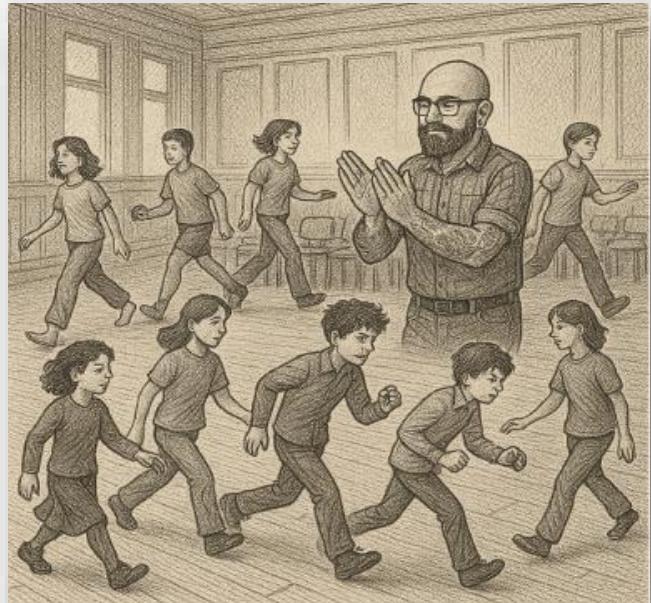
7.Exercício de Apresentação D

Como jogar: Como um desenvolvimento do exercício C, onde o aluno que passa o ovinho pro próximo, antes disso deverá descrever as características do personagem que continuará a história, no caso, o próximo colega que receber o ovinho deverá interpretar o personagem citado anteriormente.

8. Dinâmica Corporal

Como jogar: Os alunos caminham pelo espaço do auditório/sala em direções variadas. Com um sinal (bater de palmas), deveriam alterar o modo de caminhar conforme as indicações:

1. **Leve e fluido** – como se flutuasse em água.
2. **Firme e direto** – como em uma marcha.
3. **Rápido e agitado** – como se estivessem atrasados.
4. **Lento e controlado** – como se carregassem algo frágil.



Objetivo: Desenvolver a qualidade da movimentação corporal.

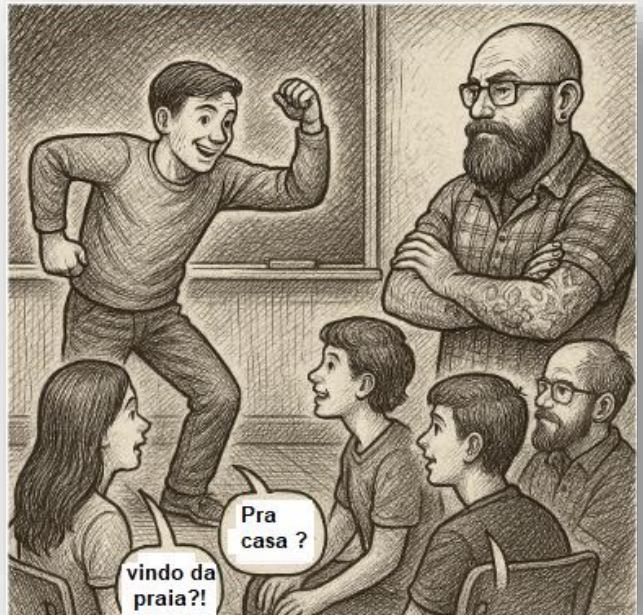
- **Etapa Adicional:**

Repetir o exercício, mas, dessa vez, os alunos deverão improvisar diálogos ou soltar palavras/frases coerentes com a forma de andar de acordo com a numeração de 1 a 4.

10. Mímica (de onde vim, pra onde eu vou): Objetivo:

Exercitar a interpretação e comunicação não verbal.

Como jogar: Um participante entra em cena diante dos outros colegas e inicia por meio de mímica a comunicação demonstrando de onde ele estaria vindo. Os colegas devem adivinhar por meio de tentativas até descobrir o lugar de origem deste. Após a descoberta, o participante irá gesticular para onde irá. Do mesmo modo, os colegas deverão por meio da fala dizer para onde supostamente o colega irá,



caso ninguém acerte a charada, o participante dirá as respostas correspondentes dizendo de onde ele teria vindo, na primeira parte e pra onde iria na segunda parte.

Jogos Musicais

As atividades musicais vão além de simplesmente cantar ou tocar um instrumento – elas podem explorar o som de forma lúdica e interativa. Jogos sonoros, experimentações com timbres e dinâmicas, além de práticas de escuta ativa, ampliam as possibilidades de expressão e percepção musical, tornando a experiência mais envolvente e criativa. Os jogos desenvolvidos neste trabalho foram inspirados em diversos autores, tais como Paynter e Aston (1970), Orff e Keettvjan (1961) e Dalcroze (1965).

- 1. Som e movimento:** Estimula a escuta ativa e movimentação
- 2. Somando na Percussão Corporal:** Trabalhar a escuta musical, estimular a criatividade e o corpo rítmico.
- 3. Improvisação Coletiva:** Trabalhar a escuta musical, estimular a criatividade e o trabalho em equipe.
- 4. Eco Musical:** Trabalhar a escuta musical, atenção e o trabalho em equipe.
- 5. Círculo Musical:** Estimular a escuta musical, trabalhar o improviso e o canto.

1. Som e movimento



Objetivo: Trabalhar a escuta musical, estimular a criatividade e o corpo.

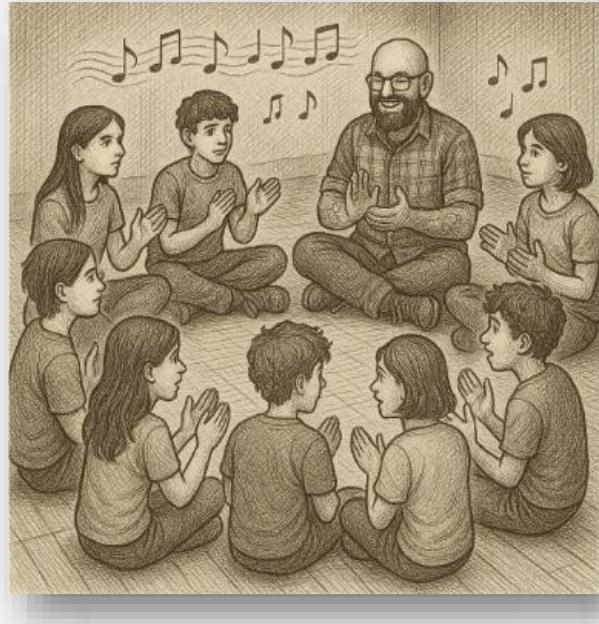
Como jogar: Um jogo de movimentação corporal baseado na escuta ativa, acompanhando o som que estiver sendo produzido. O professor poderá conduzir o exercício utilizando um instrumento que possa produzir sons graves e agudos, de preferência um instrumento harmônico. Poderá tocar acordes e melodias com

variações de andamento como, rápido, lento e incluindo o silêncio, assim como harmonias maiores e menores. De modo espontâneo, os alunos irão movimentar-se pelo espaço buscando representar em seus corpos a música tocada.

2. Somando na Percussão Corporal

Objetivo: Trabalhar a escuta musical, estimular a criatividade e a musicalidade no corpo.

Como jogar: Nesta prática todos estarão num círculo, cada pessoa faz um motivo rítmico e os demais do círculo repetem o motivo. Cada participante da roda deverá criar um motivo para que os demais pratiquem coletivamente. Há muitas possibilidades de variação dentro desta dinâmica, por exemplo, fazer um jogo da memória, onde os ritmos vão aumentando e se somando a cada vez que alguém faz um novo ritmo, mas, antes esta pessoa reproduz os ritmos feitos anteriores do primeiro até sua própria vez. Um desafio pode ser que todos consigam decorar os ritmos das pessoas do círculo. Assim pode-se iniciar uma nova rodada com novos ritmos.



3. Improvisação Coletiva - Objetivo:

Trabalhar a escuta musical, estimular a criatividade e o trabalho em equipe.

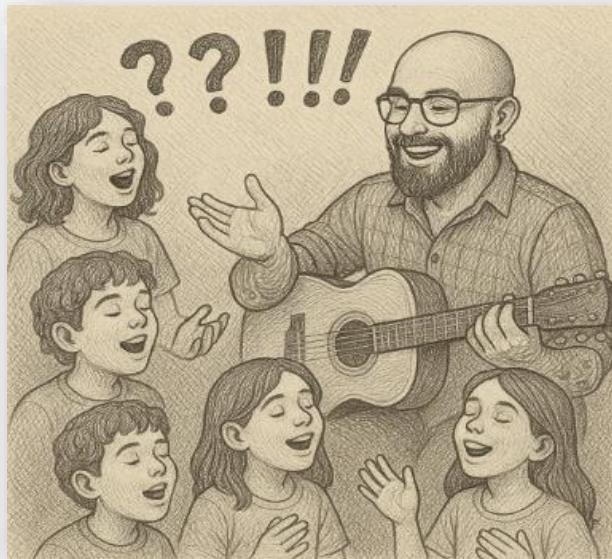
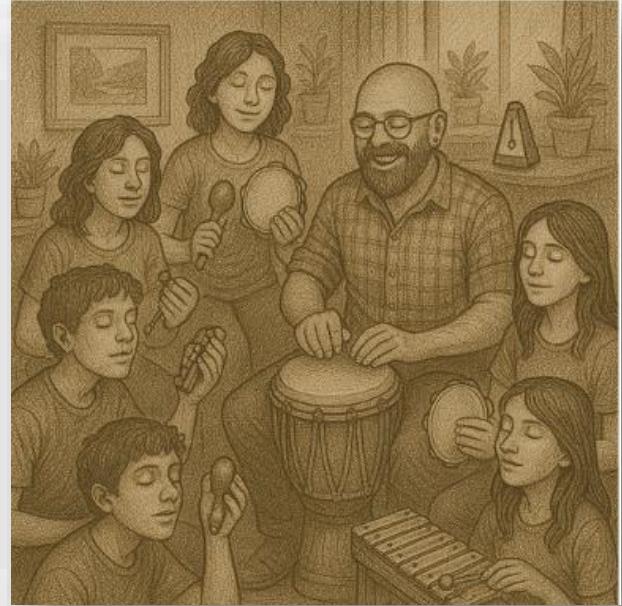
Como jogar: Usar instrumentos de percussão ou outros que se tenham disponíveis. Neste jogo, começamos com uma célula rítmica, que foi sendo somada com as contribuições dos alunos, ou seja, um aluno inicia a tocada com um ritmo e aos poucos cada aluno vai entrando na música com seu ritmo e instrumento,

buscando dentro de sua visão musical, somar na música que está sendo feita naquele momento. Utilizamos o metrônomo do teclado para trabalhar o conceito de pulso, que foi explicado durante a prática. Em algumas rodadas tocamos sem o metrônomo. A experimentação e criação de novas regras e consequentemente jogos é bem-vinda.

4.Eco Musical

Objetivo: Trabalhar a escuta musical, atenção e o trabalho em equipe.

Como jogar: Alguém faz a primeira sessão de ritmo, seguida pelas repetições dos alunos. De cada jogo, é possível explorar nas “rodadas” mais possibilidades. Em uma rodada deste jogo, experimentamos jogar com os olhos fechados, uma forma de enfatizar a escuta atenta no exercício, por exemplo.



5.Círculo Musical- Objetivo: Estimular a escuta musical, trabalhar o improviso e o canto.

Como jogar: Pode-se tocar uma base harmônica no instrumento, e os alunos deverão improvisar algo melódico cantarolando. O professor poderá dar uma breve explicação do que seria “perguntas e respostas” musicalmente falando e cantarolar exemplos pros alunos.

Capítulo 4 - Repertório

O repertório utilizado no coro cênico foi selecionado para atender aos objetivos musicais e expressivos do grupo. As músicas foram trabalhadas de forma progressiva, sempre alinhando técnica vocal, afinação e interpretação cênica. O processo de aprendizagem das canções não se limitou apenas à reprodução melódica e harmônica, mas também buscou desenvolver a expressividade e a comunicação artística dos participantes.

Para facilitar a aprendizagem, foi adotado o ensino oral das canções, com o auxílio do teclado e violão para reforçar a afinação e a precisão rítmica. A divisão de vozes foi trabalhada progressivamente, permitindo que os alunos desenvolvessem a escuta harmônica e a independência vocal. O uso de cânone foi um recurso importante para estimular a percepção auditiva e a capacidade de manter uma linha melódica individual dentro do conjunto. Além disso, a harmonização foi explorada de forma prática, incentivando os participantes a compreenderem a relação entre as vozes e a sentirem-se parte de um todo sonoro coeso.

Outro aspecto relevante no desenvolvimento do repertório é procurar saber a opinião dos alunos sobre que músicas eles gostariam de cantar. Algumas das canções utilizadas foram indicações do grupo. Segundo Swanwick (2003), considerar o discurso musical dos alunos é reconhecer que toda produção sonora feita por eles, mesmo que aparentemente simples ou desorganizada, carrega significados próprios e deve ser tratada como expressão legítima. Esse princípio parte da ideia de que os estudantes já chegam à escola com experiências musicais construídas em seus contextos sociais e culturais, e que essas vivências devem ser valorizadas como ponto de partida para o processo educativo. Ao escutar atentamente o que os alunos têm a dizer musicalmente, o educador promove um ambiente de respeito, escuta ativa e construção compartilhada do conhecimento musical.

As músicas foram trabalhadas sob diferentes perspectivas expressivas, permitindo que os alunos experimentassem dinâmicas, articulações e inflexões vocais variadas. Essa abordagem pode enriquecer a performance e possibilitar uma maior conexão entre os intérpretes e o público.

A movimentação pelo espaço também foi incorporada ao processo, garantindo que a interpretação não ficasse restrita ao aspecto vocal. A integração entre corpo e voz proporcionou apresentações mais envolventes e coerentes com a proposta cênica do coro. A introdução de elementos teatrais, como gestos, pequenas encenações e jogos de cena, contribuiu para dar mais significado às canções e ampliar o impacto emocional da performance.

Partituras das Músicas

As partituras das músicas utilizadas no projeto foram editadas no software MuseScore, garantindo acessibilidade e clareza para os participantes e futuros educadores que desejem utilizar este material. O uso de partituras digitais possibilitou ajustes e personalizações conforme as necessidades do grupo, facilitando o processo de aprendizagem e adaptação do repertório. Além disso, esse recurso contribuiu para a autonomia dos alunos, permitindo que revissem as músicas e também pudessem pesquisar fora dos ensaios e aprofundar sua compreensão musical. As partituras serviram como material de apoio para aprendizagem. No entanto, no processo foi enfatizado a transmissão oral de conhecimento, pois um aprofundamento no letramento técnico musical, exigiria mais tempo de ensaio e nós não dispomos deste.

A organização do repertório, aliada ao planejamento das estratégias pedagógicas, possibilitou uma experiência enriquecedora para os participantes, estimulando tanto o desenvolvimento técnico quanto a expressividade artística. Esse processo não apenas fortaleceu as habilidades vocais e cênicas dos alunos, mas também promoveu a cooperação, a criatividade e a sensibilidade no contexto do coro cênico. Abaixo, temos as canções utilizadas no projeto:



Banaha

Canção tradicional do congo

transcrito by Israel Levi

A D G A7 D **1.** **2.** Fine D

Si - si, si - si do-la-da, Ya ku si-ne-la-du ba-na - ha ha. ba-na -

B D G A7 D **1.** **2.** **C** D

ha, ba-na - ha, Ya-ku - si-ne-la-du ba-na - ha; ba-na - ha. Ha, ba-na -

13 G A7 D.C al Fine D

ha Ya - ku - si - ne - la - du ba - na ha.

Viva o Sineiro da Matriz(Cânone)

Transcrição: Israel Levi

Vi-va-o-si - nei-ro-da-ma - triz - vi-va-o-si - nei-ro-da-ma - triz to-do-di-a -

6 to - ca-con-ten - te-fe - liz - es-te-mu-si - cal - e-sa-gra - a-do - som - din-din-din-din -

10 din - din-din-don - don - din-din-din-din - din - din-din-don - don - don

Baião de Ninar

Edino Krieger

Transcrição : Israel Levi

C C7 F F C C7

Es-te-bai - ão - Eu-in-ven - tei-pra-ni-nar O meu a mor num ber -ço -

8 F C C C C C F C

fei-to-de-rai - os de lu ar bai ão oi de ni-nar bai ão oi de ni nar

Oração - A banda mais bonita da cidade

Transcrição: Israel Levi

9 D A Bm G

Meu a mor es-saéa úl ti mao - ra - ção pra sal - var - seu -

15 A/G

co - ra - ção co-ra - ção-não - é - tão - sim - ples - quan - to - pen - sa ne - le -

23 D

ca - beo - que - não - ca - be - na - des - pen - sa ca - beo - meu - a - mor ca bem

32 C D A Bm

três vi das in - tei - ras ca - be - uma - pen - te - a - dei - ra ca - be - nós - dois

41 D

ca - be - até - o - meu - a mor - es - saéa - úl - ti - mao - ra - ção - ca - be -

essa - ora - ção

Coisa linda

transcrição: Israel Levi

A

1 F C G C
Lin da do jei to que é Da ca be ça ao pé Do jei ti nho que for

5 F C G Am C/G
É, e só de pen sar Sei que já vou es tar Mo rren do de a mor

9 Am/F# F C
De amor

Refrão

13 C G/B Am C/G Am/F# F G
Coi sa lin da Vou pr'on de vo cé está Não pre ci sa nem cha mar

17 C G/B Am C/G Am/F# F C
ar Coi sa lin da Vou pr'on de vo cé está Repete co
B F G C/E
Ah, se a be le za mo ra no lhar No meu vo cé che gou e re sol veu ficar

21 F C G
Am Am/F# Pra fa zer teu lar Pra fa zer teu lar

Final

25 C G/B Am C/G Am/F# F G
Vou pr'on de vo cé está Não pre ci sa nem cha mar

30 C G/B Am C/G Am/F# F G
ar Coi sa lin da Vou pr'on de vo cé está Não pre ci sa nem cha mar

34 C G/B Am C/G Am/F# F G
ar Coi sa lin da Vou pr'on de vo cé está Não pre ci sa nem cha mar

38 C G/B Am C/G Am/F# F G
Vou pr'on de vo cé está Não pre ci sa nem cha mar

42 C G/B Am C/G Am/F# F G C
Rall..

The musical score for 'Coisa linda' is presented in a single system of five staves. The first staff (measures 1-9) contains the A section, starting with a treble clef, a 4/4 time signature, and a key of F. The lyrics are: 'Lin da do jei to que é Da ca be ça ao pé Do jei ti nho que for', with chords F, C, G, and C/G. Measures 5-9 continue with 'É, e só de pen sar Sei que já vou es tar Mo rren do de a mor', with chords Am/F#, F, and C. The second staff (measures 10-12) shows a 'Refrão' section: 'Coi sa lin da Vou pr'on de vo cé está Não pre ci sa nem cha mar', with chords C, G/B, Am, C/G, Am/F#, F, and G. The third staff (measures 13-17) continues the 'Refrão' with 'ar Coi sa lin da Vou pr'on de vo cé está', with chords C, G/B, Am, C/G, Am/F#, F, and C. The fourth staff (measures 18-21) shows a 'B' section: 'Ah, se a be le za mo ra no lhar No meu vo cé che gou e re sol veu ficar', with chords F, G, Am, Am/F#, G, C/E, and a repeat sign. The fifth staff (measures 22-42) concludes with a 'Final' section: 'Pra fa zer teu lar Pra fa zer teu lar', 'Vou pr'on de vo cé está Não pre ci sa nem cha mar', 'ar Coi sa lin da Vou pr'on de vo cé está Não pre ci sa nem cha mar', 'Vou pr'on de vo cé está Não pre ci sa nem cha mar', and ends with 'Rall..'. Chords include C, G/B, Am, C/G, Am/F#, F, G, and C.

Trevo (Tu)

Ana Vitória

Transcrição: Israel Levi

Bb Ebmaj7 Bb

Tu é tre - vo - de - qua - tro - fo - lhas - é - manhā - de - do - min - go - à toa

4 Ebmaj7 Bb

con - ver - sa - ra - ra - e - bo - a - pe - da - çõ - de - so - nho - que - faz -

6 Ebmaj7 Bb F Bb

- meu - que - rer - a - cor - dar - pra - vi - da - ai ai ai - Tu que tens

10 Ebmaj7 Gm7 F Gm7

esse a bra - çõ - ca - sa - se - de - ci - dir - ba - ter - a - sa - me - le - va - con - ti - go - pra - pas - se - ar

13 Ebmaj7 Gm7 F Eb

eu - ju - ro - a - fe - to e - paz - não - vão - te - faltar - ai ai ai - Ah eu só

18 Bb Eb

que - ro - o le - ve - da - vi - da - pra - te - levar - eo - tem - po - pa - ra - Ah, é a sor -

22 Eb F Gm7

te - de - le - var - a - ho - ra - pra - pas - se - ar - pra - cá - e - pra - lá, pra - lá - e - pra - cá - quan

26 F Bb

do - a - qui - tu - tá

Jura Juradinho

Carol e Vitória

Arr.: Mari Valim

Transcrição: Israel Levi



Que tal iluminar a lua com o nosso amor? Que tal te eternizar no pôr do sol de Salvador? Eu e você tem tudo a ver
 Que tal nós dois velhinhos, mil histórias pra contar? Até sem dizer nada a gente sabe Tudo certo, céu aberto
 conversar



Numa só direção

Me promete que você nunca vai me deixar Que eu prometo que pra sempre vou te amar

Canto a nossa canção



Eu guardei o que há de bom em mim só pra te dar Se você jurar (2x) Jura juradinho Nós dois, melhor não Depois é
 há



só deixar rolar

Nós dois é pra ficar

Jura, jura, jura, jura

Pequena Flor

Gabriel Elias

transcrição: Israel Levi

J = 90

<img alt="Musical score for 'Pequena Flor' with lyrics in Portuguese. The score consists of eight staves of music with chords and lyrics. The lyrics are: me ni na eu te fiz es sa can ção pois sem pre eu te eu sei que po de pa recer lou cu e ate mes mo cara ve jo a ce le rao co ra ção me ba te um de se jo de to car na tu a dura viras sim na a ven tu ra e fa lar da for mu sura que oteu so rri so 12 F#m Em A Em mão e te co nhe cer e mes mo sem ou vir tua voz eu traz e 20 A D A Bm eu pensoem nós vo cê faz rai a o bem em mim não da pra es con der o 27 F#m G F#m Em quanto eu toa fim pe que na flor pe que na flor 36 A pe que na</i>

me ni na eu te fiz es sa can ção pois sem pre eu te
eu sei que po de pa recer lou cu e ate mes mo cara
ve jo a ce le rao co ra ção me ba te um de se jo de to car na tu a
dura viras sim na a ven tu ra e fa lar da for mu sura que oteu so rri so
12 F#m Em A Em
mão e te co nhe cer e mes mo sem ou vir tua voz eu
traz e
20 A D A Bm
eu pensoem nós vo cê faz rai a o bem em mim não da pra es con der o
27 F#m G F#m Em
quanto eu toa fim pe que na flor pe que na flor
36 A
pe que na

Capítulo 5 - Planejamento Cênico

Compartilhando a experiência do trabalho do Coro Cênico "Birutas Efêmeros" busquei desenvolver de maneira integrada a performance musical com a expressão teatral. Durante os ensaios, diversas atividades foram implementadas para estimular a expressividade, a criatividade e a interação dos participantes.

Desde os primeiros encontros, foram realizados exercícios de aquecimento teatral, incluindo dinâmicas de improvisação, jogos dramáticos e exercícios corporais. Isso para que os alunos se familiarizassem com a expressividade cênica, desenvolvessem presença de palco e aprimorassem a conexão entre voz e movimento. Essas práticas podem colaborar para a construção cênica do grupo, promovendo segurança na expressão artística dos alunos.

Encenação de Romeu e Julieta (Versão Tradicional e Cordel)

Um dos momentos mais marcantes do projeto foi a inserção teatral na música "Oração". Para isso, foi proposto o diálogo entre Romeu e Julieta, apresentado em duas versões: a tradicional de Shakespeare e uma adaptação no estilo de literatura de cordel.

Os alunos demonstraram preferência pela versão em cordel, o que favoreceu a adaptação para o contexto do grupo. Ao longo dos ensaios, foram trabalhadas marcações de cena, posicionamento no palco e entonação dramática. Houve ensaios específicos para aprimorar a dicção e a projeção vocal dos intérpretes.

A movimentação cênica também foi explorada, com a posição elevada de Julieta no palco e Romeu interagindo dinamicamente. Esse trabalho possibilitou uma maior imersão dos alunos na dramaturgia da cena. Abaixo o trecho mencionado para melhor compreensão:

Versão tradicional

Romeu: "Mas, suave! Que luz vem rompendo aquela janela? É o leste, e Julieta é o sol! Levanta-te, sol formoso, e mata a lua invejosa, Que já está doente e pálida de tristeza, Pois tu, sua dama, és muito mais formosa que ela."

Julietta: "Ó, Romeu, Romeu! Por que és tu Romeu? Renega teu pai e recusa teu nome; Ou, se não o fizeres, jura apenas ser meu amor, E deixarei de ser uma Capuleto."

Versão Cordel

Romeu: "Que luz é essa que eu vejo

Por detrás dessa janela?

É o sol, é Julietta,

Tão formosa e tão bela!

A lua, coitada, empalideceu,

Pois de ti, todo mundo esqueceu."

Julietta: "Romeu, meu Romeu amado,

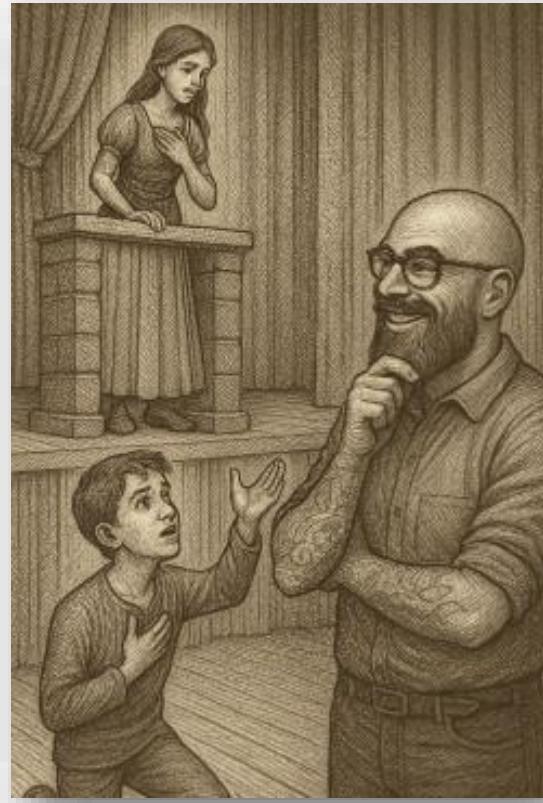
Por que tens tal nome assim?

Renega tua família,

E vem logo pra mim!

Se não, me promete o teu amor,

Que eu deixo de ser Capuleto, sem temor."



Declamação de Poesia

Outro destaque do processo cênico foi a inserção da poesia como parte da apresentação do grupo. Uma aluna ficou responsável pela declamação do "Soneto de Fidelidade", de Vinícius de Moraes, antes da música "Coisa Linda". Para a performance, foi sugerido que os demais integrantes ficassem de costas para o público, criando um efeito cênico que destacasse a declamação.

Além disso, foram feitas experimentações de interpretação corporal para tornar a declamação mais expressiva, trabalhando pausas dramáticas e gestualidade.

Movimentação e Expressão Corporal

Para reforçar a presença cênica dos participantes, foram exploradas diversas abordagens de movimentação no palco, como exemplo, caminhadas expressivas durante a música "Sineiro da Matriz", onde cada integrante percorria o palco em diferentes trajetórias, criando um efeito dinâmico. Para cada música surgia uma oportunidade de diálogo para inserção de algo teatral na apresentação. Considero importante ouvir o que os alunos trazem de ideias e sugestões para o trabalho e assim ajustar a prática para o grupo, sempre mantendo diálogo.

Desafios e Ajustes

Durante os ensaios, alguns desafios foram identificados, como a timidez de alguns alunos na improvisação e a resistência inicial a algumas dinâmicas teatrais. Contudo, o trabalho progressivo, aliado ao ambiente acolhedor, permitiu avanços notáveis na segurança e expressividade dos participantes.

Além disso, ajustes foram feitos nas marcações cênicas conforme a necessidade do grupo, garantindo maior naturalidade na interpretação. A combinação de elementos teatrais e musicais fortaleceu a identidade do grupo, consolidando um coro que não apenas canta, mas também interpreta e comunica histórias de forma cênica e sensível.

Reitero a importância de identificar o material que os alunos levam para o projeto, suas experiências musicais e artísticas, suas bagagens. Porque é possível aproveitar dentro do processo de construção do projeto / espetáculo. Um olhar sensível a este ponto facilita o trabalho de condução do grupo no processo como um todo.

Capítulo 6 - Registro do/e Processo

Fotos e Registros

O hábito de registrar o processo durante o projeto, embora não seja fácil, é importante para se ter um panorama real do que está acontecendo, das pessoas que estão indo, onde ocorrem os ensaios. E até para



motivar os envolvidos em uma foto no final do ensaio para ser postada nas redes sociais! Mas antes de tudo, será um documento de registro do projeto realizado e tem sua relevância. Segundo Oliveira e Fabris (2017), a documentação sistemática das atividades pedagógicas abrangendo registros fotográficos, trocas comunicativas em plataformas digitais e anotações reflexivas em diário de campo constitui prática essencial para mapear a trajetória do projeto, fomentar o engajamento dos participantes e subsidiar a avaliação e o planejamento contínuos

Comunicação

A comunicação é um aspecto fundamental para o bom funcionamento do projeto. Se tivermos apenas o momento do encontro presencial para nos comunicarmos, isso limita a interação e dificulta a continuidade do aprendizado fora dos ensaios. Para ampliar essa troca, utilizamos um grupo no aplicativo WhatsApp, onde os participantes podem interagir, compartilhar dúvidas e se organizar

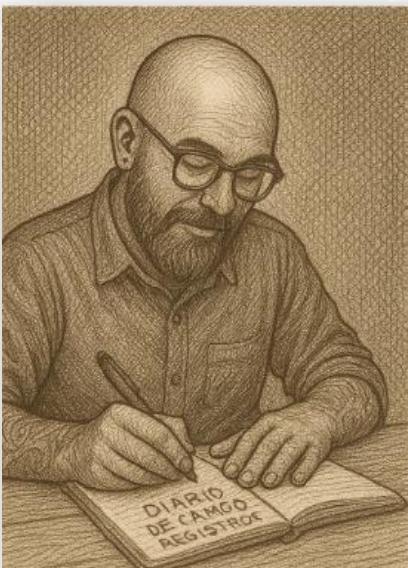
melhor. Além disso, esse espaço é utilizado para o envio de materiais como partituras, áudios de ensaio, vídeos explicativos e outras informações relevantes. Essa comunicação constante fortalece o vínculo entre os integrantes e contribui para que todos se sintam mais preparados e envolvidos no processo.



Diário de Campo

O diário de campo é uma ferramenta essencial para a avaliação e aprimoramento das práticas pedagógicas do coro cênico. Nele, foram registrados não apenas os planos de aula e repertórios trabalhados, mas também as experiências vividas em cada ensaio, os desafios enfrentados e os avanços observados ao longo do tempo.

Além disso, o diário permitiu identificar padrões, ajustar estratégias e compreender melhor o impacto das dinâmicas propostas no desenvolvimento dos participantes. Esse registro contínuo também possibilita reflexões mais aprofundadas sobre o



processo pedagógico, auxiliando na tomada de decisões e no planejamento de novas abordagens.

Manter um diário de campo é uma maneira eficaz de documentar a evolução do grupo e de valorizar o aprendizado como um processo em constante construção, permitindo que futuras edições do projeto possam se basear nas experiências anteriores para se aperfeiçoar cada vez mais.

Capítulo 7 - Considerações Finais

Este roteiro busca servir como uma referência inspiradora para educadores interessados na prática do coro cênico na escola. Através da documentação das estratégias utilizadas, jogos, repertório e reflexões sobre o processo, pretende-se contribuir para a disseminação e aprimoramento dessa abordagem artística e pedagógica.

É importante ressaltar que este trabalho não é um método fixo ou uma receita a ser seguida, pois cada grupo tem suas próprias particularidades, desafios e possibilidades. No entanto, acredito que um pensamento organizado sobre o processo artístico e pedagógico pode influenciar diretamente na otimização dos resultados. Refletir, documentar e estruturar as práticas contribui para um ensino mais consciente e eficaz, permitindo que as experiências vividas possam ser aprimoradas e adaptadas a diferentes contextos.

Por fim, expressamos nossa gratidão a todos os envolvidos neste processo, desde os alunos e professores até aqueles que contribuíram direta ou indiretamente para o desenvolvimento deste trabalho. A busca por aprimoramento é contínua, e esperamos que este material possa inspirar novas iniciativas, contribuindo para a expansão e valorização do coro cênico, assim como da educação musical no ambiente escolar.

Referências

GABORIM MOREIRA, Ana Lúcia Iara; EGG, Marisleusa de Souza. Cantando na escola: caminhos e possibilidades para a educação vocal. Revista NUPEART, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 34–56, 2018. DOI: 10.5965/2358092519192018034. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/13128>. Acesso em: 22 abr. 2025.

JACQUES-DALCROZE, Émile. *Le rythme, la musique et l'éducation*. Lausanne: Foetisch Frères, 1965 [1920]. p. 1–234.

LABAN, Rudolf. *The mastery of movement*. London: Macdonald & Evans, 1971.

MATHIAS, Nelson. *Coral, um canto apaixonante*. Brasília, DF: Ed. Musimed, 1986.

OLIVEIRA, Sandra de; FABRIS, Elí Henn. Práticas de iniciação à docência: o diário de campo como instrumento para pensar a formação de professores. Revista Diálogo Educacional, Curitiba, v. 17, n. 52, p. 639–660, abr./jun. 2017. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=189154955016>. Acesso em: 22 abr. 2025.

ORFF, Carl; KEETTVJAN, Gunild. *Orff-Schulwerk. Música para crianças: Volume I pentatônico*. Versão portuguesa adaptada por Maria de Lourdes Martins. Edição 51327. Mainz: Schott, 1961.

PENNA, Maura. *Música(s) e seu ensino*. 2. ed. rev. e ampl. Porto Alegre: Sulina, 2010.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP, 1991.

SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais na sala de aula: um manual para o professor de teatro*. 3. ed. Tradução de Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

