

Música folclórica e percussão corporal na sala de aula

Rodrigo da Silva Velozo

Resumo

O objetivo deste artigo é sugerir caminhos e adaptações metodológicas para o ensino da música na educação básica, empregando como ferramenta canções folclóricas. Tem como princípio teórico os métodos ativos de educação musical de Jos Wuytack e Émile Jacques Dalcroze, utilizando práticas vocais e percussão corporal aplicados de maneira lúdica, a fim de proporcionar um aprendizado por meio de diferentes práticas musicais. As atividades propostas envolvem reprodução, criação e reflexão acerca do fazer musical envolvendo o folclore brasileiro.

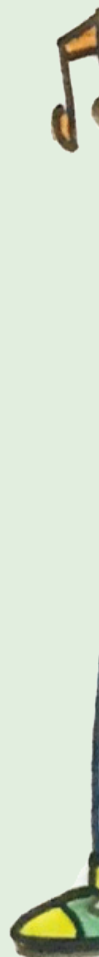
Palavras-chave: Métodos ativos. Folclore. Percussão corporal.

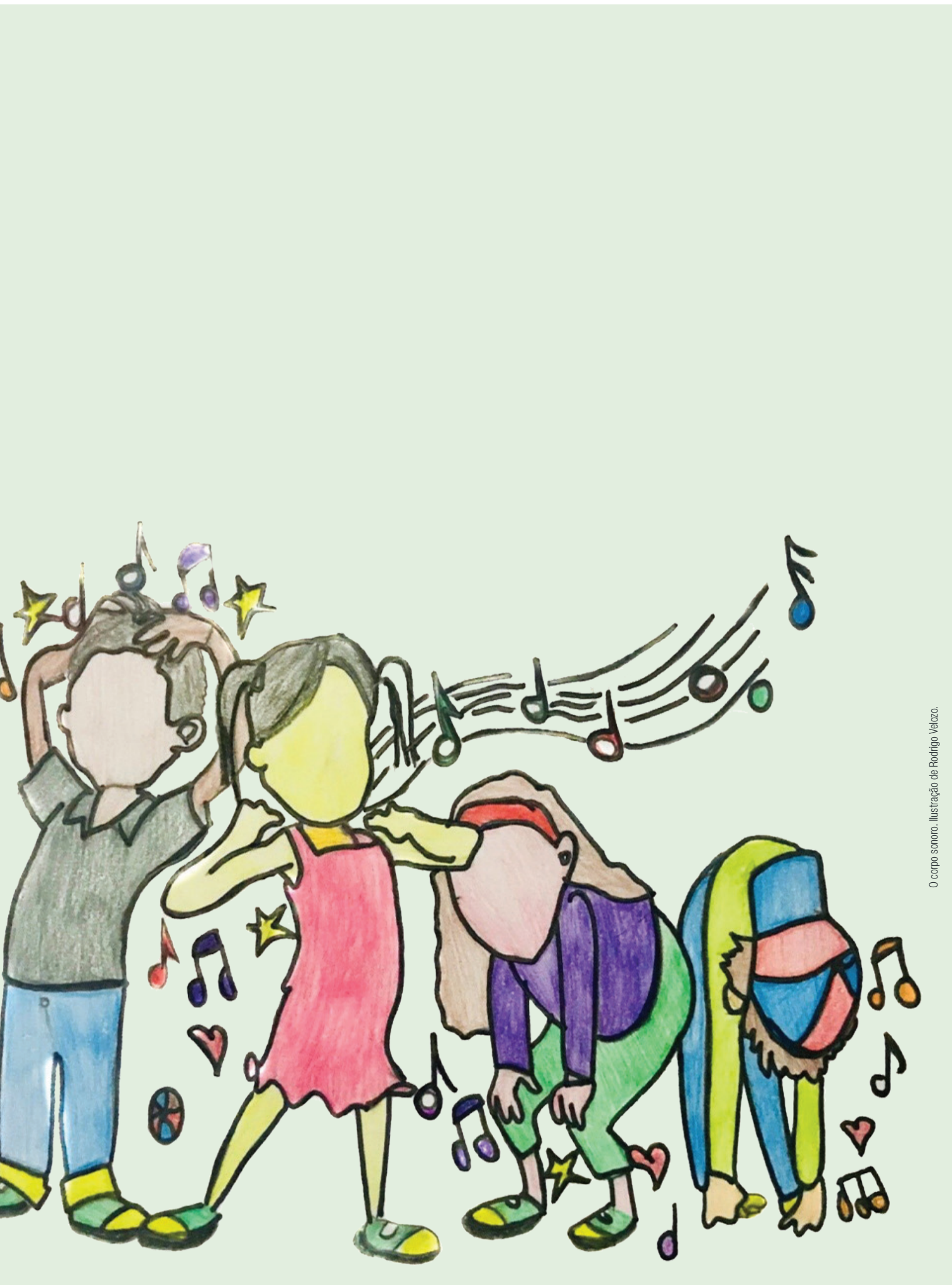
Folk music and body percussion in the classroom

Abstract

The objective of this article is to suggest methodological procedures and adaptations to music teaching in basic education using folk music as a tool. Its theoretical principle is grounded on the active methods of music education of Jos Wuytack and Émile Jacques Dalcroze. Vocal practices and body percussion are applied in a playful manner to provide learning through different musical practices. The activities developed encompass the reproduction, creation and reflection about music-making relative to Brazilian folklore..

Keywords: Active methods. Folklore. Body percussion.





O corpo sonoro. Ilustração de Rodrigo Velozo.

Fazendo parte do contexto do ensino da música na educação escolar, o presente artigo se direciona a professores de música e apresenta adaptações metodológicas baseadas nos métodos ativos de educação musical para desenvolvimento de atividades em sala de aula, na disciplina de arte do ensino fundamental – ciclo um.

A partir de uma breve recapitulação histórica, é possível analisar que desde o Brasil Império houve várias ações e propostas referentes à implantação da educação musical no meio escolar (Barbosa, 2012, p.15-20).

A chegada da Lei de Diretrizes e Bases da Educação, em seu primeiro momento, teve o intuito de regulamentar o ensino básico no país. Num segundo momento, no que se refere ao ensino da música, ocorreu a retirada do ensino de Canto Orfeônico, que foi substituído por um modelo de ensino geral das artes (Lemos, 2005, p.4).

Perpassado mais de uma década da formulação da Lei nº 9.394/96, houve a implementação da Lei nº 11.769/08, que determinou a obrigatoriedade do ensino de música

na escola. A alteração da base da Lei de Diretrizes e Bases da Educação, em 2008, modificou o cenário de ensino das Artes no ambiente escolar, que, por muitas vezes, tem como foco exclusivo o ensino das artes visuais (Penna, 2010, p.119-145).

Analisando os documentos oficiais do ensino da Arte (LDBEN/96), fica claro que os mesmos se referem de maneira imprecisa ao desenvolvimento dos conteúdos de música dentro da disciplina no ambiente escolar.

A presença das dificuldades estruturais, da falta de materiais e da imprecisão dos documentos afetam o desenvolvimento do ensino da música no ambiente escolar. Esses motivos impulsionaram a pensar em propostas educacionais que se baseiem na utilização de canções folclóricas, tendo como base alguns princípios dos métodos ativos de educação musical de Jos Wuytack e Émile Jacques Dalcroze, onde o aluno aprenderá música fazendo música, por meio da utilização de seu corpo e de sua voz (Figura 1).

Figura 1: Prática orientada de percussão corporal.
Foto de Rodrigo Velozo.



Figura 2: Orientação de movimentos da atividade de percussão corporal . Foto de Rodrigo Velozo.



Os princípios dos métodos ativos de educação musical de Émile Jacques Dalcroze e Jos Wuytack

O método de ensino musical de Émile Jacques Dalcroze propõe que os elementos da música sejam aprendidos por meio de uma escuta ativa, e o que se ouve é traduzido em movimentos corporais, tendo como propósito conectar teoria musical e psicologia afetiva para harmonizar o desenvolvimento das áreas sensório-motoras, cognitivas e afetivas dos alunos no processo do fazer musical.

A proposta de utilizar a rítmica, criada por Émile Dalcroze, visa proporcionar uma educação musical diferenciada, onde há a interação entre corpo e mente. O pedagogo afirma que o movimento corporal representa, de maneira clara e objetiva, os elementos musicais, emoções e pensamentos dos indivíduos.

Dalcroze, em sua teoria rítmica, busca estabelecer relações entre audição e movimento corporais, sons e suas durações, dinâmica e espaço, música e gesto. Além disso, o desenvolvimento do processo educacional se dá de maneira gradual, a partir de rítmicas simples e melodias curtas, visando a evolução constante do aluno.

No que se refere à organização metodológica, Émile ressalta que as atividades de-

vem ser constituídas e adaptadas, pelo professor, de acordo com a realidade cultural e social de cada grupo do educandos, e ter como ferramentas de aprendizagem o solfejo, a rítmica e a improvisação (Mariani, 2012, p.27-50).

Jos Wuytack, em sua metodologia de educação musical, propõe que o indivíduo deve aprender música fazendo música, independentemente de seu estágio de desenvolvimento musical, e ter livre acesso a diferentes experiências do universo musical.

Para isso, afirma que o ensino da música deve integrar expressões verbais, musicais e corporais, partindo da estruturação metodológica, envolvendo os princípios de atividade, criatividade, comunidade, totalidade e adaptação.

O conceito de atividade se refere ao fazer musical orientado, onde são primordialmente desenvolvidas as capacidades de atenção e observação. O conceito de criatividade diz respeito ao processo de criação de elementos verbais, musicais e corporais pela criança, tendo por finalidade estimular sua imaginação. O conceito de comunidade, aplicado à metodologia wuytackiana, está ligado à inte-

ração social e participação ativa de todos os indivíduos nas atividades musicais propostas em sala de aula. A totalidade está vinculada ao processo de ensino realizado pelo professor, onde os elementos da canção (melodia, rítmica, letra, harmonia etc.) são apresentados separadamente no decorrer da aula, mas sempre ocorrendo a junção entre as partes do todo para que o aluno possa compreender o resultado do estudo. O conceito de adaptação está relacionado ao ato de adequar as atividades musicais às circunstâncias e à cultura de cada localidade de desenvolvimento. Além dos conceitos de atividade, criatividade, comunidade, totalidade e adaptação, a metodologia de Jos Wuytack também leva em consideração fatores motores, afetivos e psicológicos da criança no processo de aprendizagem musical.

Por fim, a proposta pedagógica de Jos Wuytack possibilita à criança a aprendizagem musical de maneira gradual, onde são utilizados como ferramentas de aprendizagem: seu corpo, sua voz, sua cultura e, principalmente, sua imaginação (Boal Palheiros, 1998, p.308-335).

Propostas de atividades envolvendo rítmica corporal, canções folclóricas, adaptações de leitura musical e leitura convencional

Seguindo os ideais das metodologias ativas de educação musical, buscou-se estruturar e desenvolver atividades que proporcionassem o envolvimento do aluno de maneira direta, vislumbrando o aprimoramento de seu conhecimento musical a partir da utilização de seu corpo e sua voz como instrumentos musicais, tendo a rítmica como base para a construção dos exercícios. Inicialmente, para auxiliar os alunos no processo de aprendizagem, as propostas utilizaram registro musical escrito não convencional, visando proporcionar uma melhor compreensão das informações musicais, por meio de adaptações metodológicas (Souza, 1998, p.211).



Figura 3: Que som é esse? Ilustração de Rodrigo Velozo.

Para o desenvolvimento do processo de aprendizagem dos alunos da Escola Lapa, foi necessário criar um padrão de escrita musical não convencional que se adaptasse a tal realidade e para ser utilizado como base na inserção dos elementos de escrita musical convencionais das canções propostas (Boal Palheiros, 1998, p.18-22).

As adaptações de escrita musical abaixo (Figuras 4 e 5) foram estipuladas em conjunto com os alunos, visando facilitar a assimilação dos conteúdos musicais de um público não especializado na área de música.

Partindo do princípio de que os conteúdos musicais serão desenvolvidos no âmbito escolar, em período máximo de um bimestre ou trimestre, ou seja, 8 ou 12 aulas, destacou-se a seguir duas atividades musicais que envolvem a utilização do corpo e da voz, por meio de exercícios rítmicos em canções folclóricas, não necessitando de instrumentos musicais específicos. Tais atividades podem ser desenvolvidas com turmas de 4º e 5º anos do ensino fundamental.

Figura 4: quadro de adaptação da escrita musical. Criação de Rodrigo Velozo e alunos 4º ano A da Escola Lapa.

 **Percussão corporal**
Rodrigo Velozo e alunos





Para ver mais sobre repertório folclórico veja:

PAZ, A. Ermelinda. *500 canções brasileiras*. São Paulo: Musimed. 2010.

BRITO. Teca de Alencar de. *De Roda em Roda*. Editora Peirópolis. 2017.

ATIVIDADE 1

A primeira atividade tem como tema geral a prática em conjunto, abordando os conteúdos de pulsação, dinâmica, duração e timbre. O objetivo é desenvolver as percepções auditiva e musical dos alunos, assim como a sua coordenação motora por meio da escuta ativa/reflexiva, execução de movimentos e percussão corporal em canções folclóricas. Estruturada em cinco etapas, a atividade visa introduzir, separada e gradualmente, os elementos musicais a fim de proporcionar melhor compreensão deles pelos alunos.

Primeira Etapa

Inicialmente deve-se estabelecer uma conversa com os alunos buscando esclarecer, apresentar e/ou ressignificar os conceitos teórico-práticos dos elementos musicais conhecidos por eles, bem como verificar seu conhecimento sobre o assunto. A conversa pode partir de perguntas básicas, como: Quais canções folclóricas vocês conhecem? Já fizeram música com o corpo? Tais perguntas servirão para verificar se os alunos já desenvolveram atividades de percussão corporal e se conhecem um repertório de canções folclóricas, bem como demonstrar uma prévia das atividades a serem desenvolvidas nas aulas.

Segunda Etapa

O professor deve apresentar e explorar sonoridades e movimento corporais para estimular o processo de percepção musical.

Num primeiro momento, a execução dos movimentos e a exploração de timbres da percussão corporal devem ser orientadas pelo professor. Num segundo momento, ele pode propor momentos de improvisação, onde a escuta ativa/reflexiva permitirá ao aluno diferentes vivências e praticar o processo de criação musical, utilizando seu corpo. Durante o processo, é de suma importância utilizar formas escritas adaptadas ou convencionais para auxiliar os alunos no processo de registro de suas práticas. Embora seja importante, toda atividade musical deve possibilitar a improvisação/criação desde seus primeiros momentos; o professor também deve ter consciência de que o aluno pode não compreender tal processo, e, por este motivo, se torna relevante que o orientador demonstre caminhos, movimentos e sonoridades ao aluno para que o mesmo possa absorver de maneira mais concisa os conteúdos musicais.

Terceira Etapa

Após explorar diferentes sonoridades corporais, a turma será dividida em dois grupos para o aprendizado da letra da canção (Figuras 5 e 6). Para isso, as frases devem ser executadas separadamente, onde as questões de entoação vocal devem ser deixadas para um segundo ou terceiro momento do

Eu sou marinheiro arrojado

GRUPO 1: Eu sou mar—ri—nhei—ro____ar—ro_ja—do,

GRUPO 2: no__mas—to—da—Ca—nho—nei—ra,

GRUPO 2: Eu sou mar—ri—nhei—ro____ar—ro_ja—do,

GRUPO 1: no__mas—to—da—Ca—nho—nei—ra

GRUPO 1 e 2: a Vir—gem San—ta—do Ro—sá—rio

GRUPO 1 e 2: é a nos—sa pa —dro—ei—ra

GRUPO 1 e 2: a Vir—gem San—ta—do Ro—sá—rio

GRUPO 1 e 2: é a nos—sa pa —dro—ei—ra

Figura 5: Letra de *Eu Sou Marinheiro Arrojado*.
Adaptação de Rodrigo Velozo

aprendizado, após a interiorização da dinâmica da canção. O estudo dos aspectos melódicos das canções deve levar em consideração as características vocais do grupo e ser adaptado ao mesmo. Tais adaptações se referem a questões de tonalidade, arranjos vocais e arranjos instrumentais.

Ritmica

Ritmica voz $\frac{2}{4}$

Eu sou ma ri nhei ro.ar ro ja do no__mas to da ca nho nei ra eu

Ritmica Voz
6

sou ma ri nhei ro.ar ro ja do a Vir gem San ta do Ro sá rio é____ a nos sa pa dro ei ra a

Ritmica Voz
12

Vir gem San ta do Ro sá rio é____ a nos sa pa dro ei ra Eu ei ra

Figura 6: Ritmica da melodia cantada de *Eu Sou Marinheiro Arrojado*. Adaptação de Rodrigo Velozo

Quarta Etapa

Após o estudo das frases da canção, devemos selecionar sonoridades corporais e signos de escrita musical adaptada para substituição de grafia convencional. Visando atender a esse objetivo, em primeiro lugar, o professor deve organizar os timbres e os elementos gráficos adaptados para transcrever a canção folclórica. Neste processo devem ser apresentadas aos alunos as figuras musicais e seus agrupamentos, para que sejam feitas as substituições dos símbolos escritos, um a um (Figuras 7, 8 e 9).

Legenda







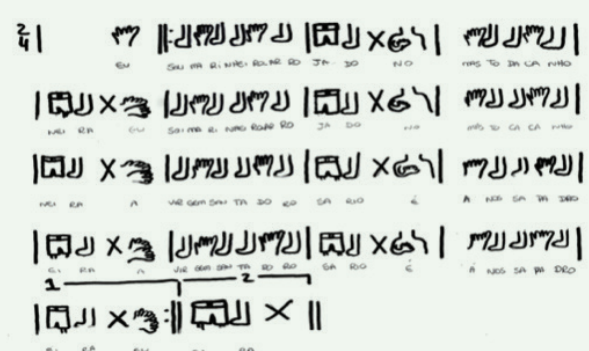
	= Pé		= Silêncio
	= Palma aberta		= Palma no peito
	= Coxa		= Palma em concha

Figura 7: Bula de sonoridades corporais criada pelos alunos da Escola Lapa.

Figura 8: Escrita rítmica adaptada para canção *Eu Sou Marinheiro Arrojado*. Criação de Rodrigo Vellozo.

Eu sou marinheiro arrojado




Para ver e saber mais sobre percussão corporal veja:

Fernando Barba explica um pouco da percussão corporal. Enviado em 09/06/2011. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=pFaWQhzaBJw.

Fernando Barba, Maurício Maia, João Simão, Flavia Maia, Mairah Rocha, Helô Ribeiro. Componentes do Barbatuques que utilizam o corpo como instrumento.

Eu sou marinheiro Arrojado

Folclore



Eu sou ma ri nhei ro..ar ro ja do, no _____ mas to da ca nho nei ra eu

sou ma ri nhei ro..ar ro ja do no _____ mas to da ca nho nei ra a Vir gem San ta do Ro sá rio é _____

_____ a nos sa pa dro ei ra a Vir gem San ta do Ro sá rio é _____ a nos sa pa dro ei ra

ei ra

Escrita convencional *Eu sou Marinheiro Arrojado*. Transcrição de Rodrigo Vellozo.

Quinta etapa

Para finalizar a atividade, as diferentes partes da canção, até então estudadas separadamente, serão unificadas, proporcionando a compreensão da totalidade da obra. O aspecto melódico deve ser trabalhado por meio de atividades envolvendo repertório folclórico regional, onde se deve atentar para as divisões rítmicas e para os intervalos melódicos das canções. Aqui também podem ser introduzidos elementos de improvisação/criação envolvendo percussão corporal e movimentos (Figuras 10, 11 e 12), criados pelos alunos para substituir a escrita apresentada pelo professor.

Escrita musical adaptada para percussão e movimentos corporais



Figura 10: Escrita musical adaptada para percussão e movimentos corporais criada pelos alunos da Escola Lapa do 4º ano A.

Escrita musical adaptada para percussão e movimentos corporais

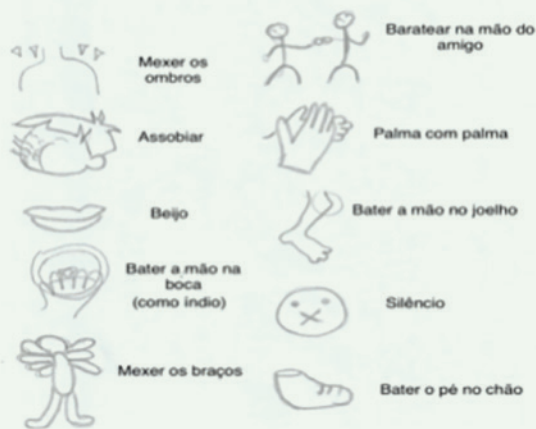


Figura 11: Escrita musical adaptada criada pelos alunos da Escola Lapa do 4º ano A.

Eu sou marinheiro arrojado

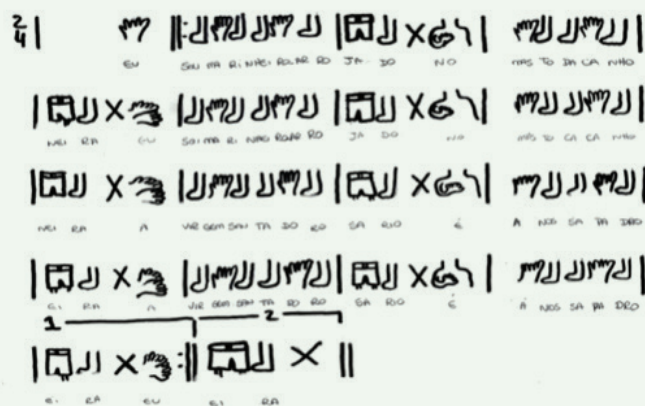


Figura 12: Ritmica corporal com compassos em branco para inserção de movimento de improvisação dos alunos do 4º ano A da Escola Lapa na canção Marinheiro Arrojado. Criação e adaptação de Rodrigo Velozo.



Indicações de leitura sobre folclore e brincadeiras musicais para sala de aula:

HORTÉLIO, Lydia. *Ô, Bela Alice*. Salvador: Casa das 5 Pedrinhas..., 2004.

TADEU, Eugênio. *Pandalelé: brinquedos cantados*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

NEGRÃO, Silvia. *Catibiribão: baú de histórias e brincadeiras 1 e 2. Sonhos e sons*. 2004.

ZISKIND, Hélio. *Cantigas de Roda*. MCD. 2004.

BAINEKE, Viviane; FREITAS, Sérgio Paulo de. *Lenga La Lenga*. Jandira, SP: Ciranda Cultural, 2006



MAS O QUE FOLCLORE?

Segundo Thomas (apud SCHMIDT, 2008, p. 6), o Folk-lore denomina o estudo sistematizado dos costumes, cerimônias, crenças, romances, refrões, superstições, contos, lendas, mitos e histórias do povo, ou seja, tudo aquilo que é criado ou recriado pelo povo.

ATIVIDADE 2

Esta atividade tem como propósito trabalhar os elementos melódicos e rítmicos das canções folclóricas utilizando voz e percussão corporal. Serão introduzidos, gradativamente e de maneira lúdica, os elementos da escrita musical convencional durante este processo. Para o estudo rítmico, as figuras musicais e seus agrupamentos devem ser transcritos utilizando as linguagens adaptada e convencional, tendo o intuito de auxiliar os alunos no processo de transição/troca de um formato de escrita para outro, como na Figura 13. O estudo dos elementos melódicos ocorrerá a partir da aplicação do conceito da rítmica ao solfejo, ou seja, de ordem motora. Assim, serão atrelados movimentos corporais, os movimentos ascendentes e os descendentes da melodia, por meio da simbologia convencional e adaptada, conforme a Figura 14. Os conteúdos abordados serão: leitura e escrita musical convencional, figuras musicais, pulsação, timbre, ritmo, melodia, prática em conjunto, desenvolvimento sensorio-motor e escuta ativa.

Escrita musical adaptada: percussão corporal e palavras

Figura 13: Escrita adaptada envolvendo percussão corporal e palavras no processo de transcrição de figuras musicais e células rítmicas criada pelos alunos do 4º ano A da Escola Lapa.

Escrita musical adaptada utilizada nos exercícios de solfejo e escuta ativa

Figura 14: Escrita musical adaptada utilizada com alunos do 4º ano A da Escola Lapa para representar movimentos ascendentes e descendentes em diferentes melodias e em exercícios de solfejo. Criação de Rodrigo Velozo.

Primeira Etapa

Para iniciar, os alunos devem ser dispostos em roda para apresentação auditiva da melodia da canção. Neste momento, cada um dos alunos deve registrar, usando escrita adaptada, as sonoridades ouvidas e estabelecer relações de curto e longo, agudo e grave, rápido e lento, entre os sons/notas musicais da melodia, (Figuras 15, 16 e 17). Após este procedimento, o professor pode apresentar a escrita convencional e estabelecer um comparativo entre as diferentes grafias (convencional e adaptada) para demonstrar os processos de registro musical aos alunos. Conjuntamente a isto, é importante que se inicie o processo de orientação de contagem dos tempos e do compassos, de maneira simples, como mostra a Figura 18, para dar norte aos alunos quanto à questão da pulsação constante de execução das canções.

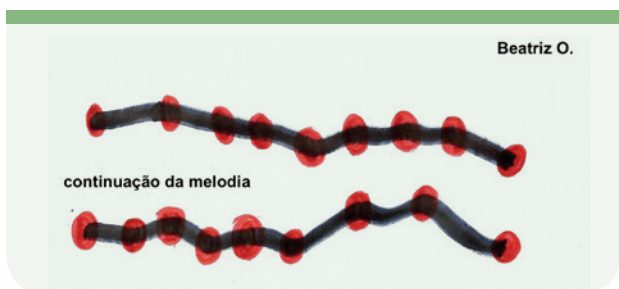


Figura 15: Escrita adaptada do desenho melódico de Canto da Dança de São Gonçalo. Criação aluna Beatriz Oliveira do 4º ano A.

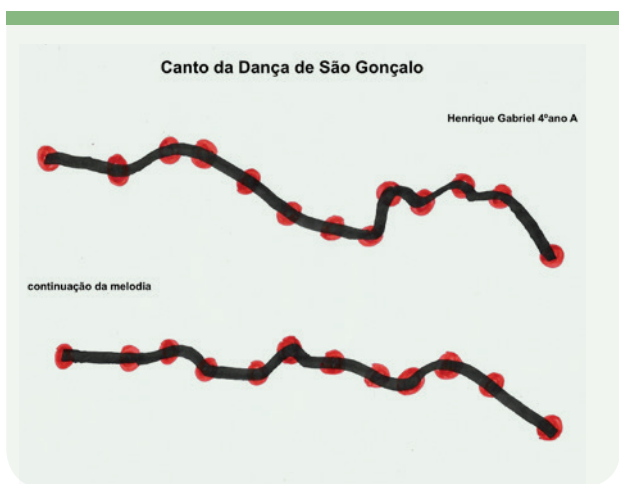


Figura 16: Representação adaptada do registro de notas e desenho melódico de Canto da Dança de São Gonçalo. Criação do aluno Henrique Gabriel do 4º ano A.

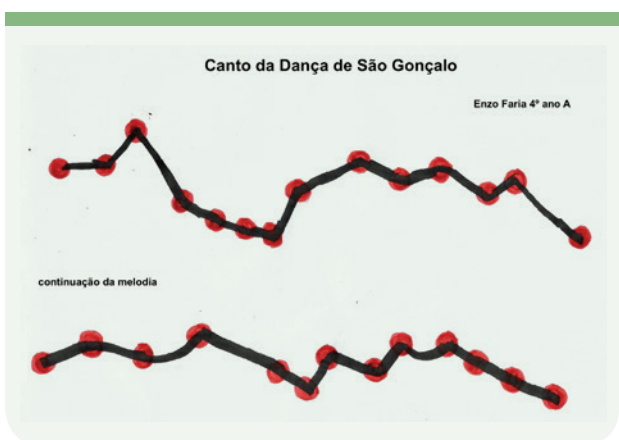


Figura 17: Representação de escrita adaptada do desenho melódico e das alturas de notas de Canto da Dança de São Gonçalo. Criação do aluno Enzo Faria do 4º ano A.

Canto da Dança de São Gonçalo

1 e 2 e 3 e 4 e 1e2e3e4e
 (GRUPO 1) NA HO—RA DE DE—US CO—ME—ÇAAA
 1 e 2 e 3 e 4 e 1e2e3e4e
 (GRUPO 1) PA—DRE FI—LHO ES—PRI—TO SAN—TO
 1 e 2 e 3 e 4 e 1e2e3e4e
 (GRUPO 1) POR SER O PRI—MEI—RO VER—SOOOO
 1e2 e 3 e 4 e 1e2e3e 4e 1e2e3e4e
 (GRUPO 1) QUE NES—TE MIS—TÉ—RIO CAAAA—AAAAAN—TO

1 e 2 e 3 e 4 e 1e2e3e4e
 (GRUPO 1) NA HO—RA DE DE—US CO—ME—ÇAAA
 1 e 2 e 3 e 4 e 1e2e3e4e
 (GRUPO 1) PA—DRE FI—LHO ES—PRI—TO SAN—TO
 1 e 2 e 3 e 4 e 1e2e3e4e
 (GRUPO 1) POR SER O PRI—MEI—RO VER—SOOOO
 1e2 e 3 e 4 e 1e2e3e 4e 1e2e3e4e
 (GRUPO 1) QUE NES—TE MIS—TÉ—RIO CAAAA—AAAAAN—TO

1 e 2 e 3 e 4 e 1e2e3e4e
 (GRUPO 1 e 2) NA HO—RA DE DE—US CO—ME—ÇAAA
 1 e 2 e 3 e 4 e 1e2e3e4e
 (GRUPO 1 e 2) PA—DRE FI—LHO ES—PRI—TO SAN—TO
 1 e 2 e 3 e 4 e 1e2e3e4e
 (GRUPO 1 e 2) POR SER O PRI—MEI—RO VER—SOOOO
 1e2 e 3 e 4 e 1e2e3e 4e 1e2e3e4e
 (GRUPO 1 e 2) QUE NES—TE MIS—TÉ—RIO CAAAA—AAAAAN—TO

Figura 18: Letra com contagem de tempos e contratempos de Canto da Dança de São Gonçalo. Adaptação criada por Rodrigo Velozo.



Segunda Etapa

Nesta etapa, pretende-se vincular a familiarização do aluno com a escrita musical convencional e com a marcação dos tempos dos compassos (Figuras 19, 20 e 21). Para o desenvolvimento deste processo, é importante que o professor, em determinados momentos, organize a turma de maneira que os alunos executem leitura individual e coletiva das linhas melódicas das canções, e que a execução dos elementos rítmicos também seja organizada desta maneira, propiciando ao educando uma análise de todos os elementos que compõem a música. Concomitantemente a isto, também é fundamental que sejam proporcionados momentos de improvisação/criação.

Para o processo de improvisação, o professor deverá propor uma frase percussiva corporal, que servirá como base para criação de novos fraseados percussivos por parte dos alunos (Figuras 22 e 23). A frase sugerida pelo orientador, além de servir como base para a composição dos alunos, também auxiliará a manter o andamento constante da atividade, ponto fundamental desta etapa.

Canto da Dança de São Gonçalo Folclore paranaense

Na ho ra de De us co me çaaa Pa dre Fi lho Es pri to San to
5
Por ser o pri mei ro ver_ sooo que nes te mis te rio caaa annn to

Figura 19: Escrita convencional com letra e contagem de tempos e contratempos de "Canto da Dança de São Gonçalo". Adaptação criada por Rodrigo Vellozo.

Percussão

SALTO BATER O PÉ BATER NO JOELHO COXA BATER NA BARRIGA BATER NO PEITO PALMA EM CONCHA

Figura 20: Bula para percussão corporal de "Canto da Dança de São Gonçalo". Criação de Rodrigo Vellozo

Canto da Dança de São Gonçalo

Corpo

Voz

Na ho ra de De us co me çaaa Pa dre Fi lho es pri to Santooo

5

Corpo

Voz

Por ser o pri mei ro ver er soo que nes te mis te rio caaa aaan

9

Corpo

Voz

to Na ho ra de De us co me çaaa Pa dre Fi lho es pri to San

13

Corpo

Voz

tooo Por ser o pri mei ro vee - er so

16


Corpo


Voz

que nes te mis te rio caaa aaann to


Figura 21: Escrita melódica convencional de "Canto da Dança de São Gonçalo", com adaptação escrita para percussão corporal. Criação de Rodrigo Velozo.

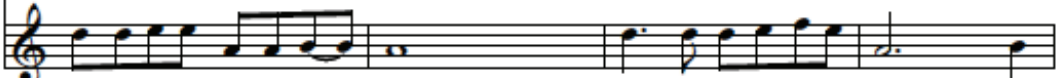
 Canto da Dança de São Gonçalo

Corpo 


Voz 
Na ho ra de De us co meçaaa Pa dre Fi lho es pri to Santooo

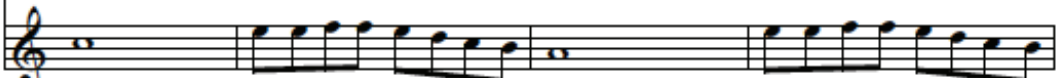
5

Corpo 


Voz 
Por ser o pri mei ro ver er soo que nes te mis te rio caaa aaan


9

Corpo 


Voz 
to Na ho ra de De us co meçaaa Pa dre Fi lho es pri to San

13

Corpo 

Voz 
tooo Por ser o pri mei ro vee-er so

16

Corpo 

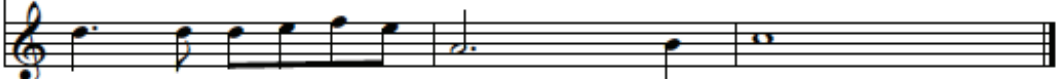
Voz 
que nes te mis te rio caaa aaann to

Figura 22: Arranjo com improvisação nos compassos (2, 4,6,7,11, 13, 15 e 16) de “Canto da Dança de São Gonçalo”, criado pelos alunos 4º ano A da Escola Lapa.

Terceira etapa

Este momento da atividade se refere à integração entre corpo e voz. Aqui, os processos de percussão corporal e canto, assim como os elementos da improvisação sobre a canção, mostrados anteriormente, serão unificados.

A integração das partes ocorrerá pela simultaneidade da execução das mesmas.

Para tornar o processo de aprendizagem da atividade mais significativo, é de grande importância que os alunos executem as diferentes partes de canto, leitura rítmica, percussão corporal e improvisação de maneira individual e coletiva, assim podendo progredir em seus estudos musicais por diferentes vieses.

Proporcionar diferentes vivências musicais, por meio de atividades que envolvam o folclore regional, a utilização da voz e do corpo do educando são fundamentais para ampliar a gama de conhecimentos musicais, culturais e também de si próprios. O fazer musical, no ambiente escolar, é fundamental para a formação de um cidadão (PENNA, 1990, p.80).



Considerações finais

De maneira geral, as atividades propostas são simples e podem ser aplicadas com grandes e diferentes grupos de alunos, tendo como princípio a inserção gradual dos elementos escritos convencionais ou não convencionais, bem como da execução de movimentos corporais, elementos da improvisação e do folclore.

Sendo assim, os conteúdos musicais (percussão corporal, canto, improvisação, escuta ativa, leitura e escrita musical convencional e não convencional), quando trabalhados, num primeiro momento de maneira individual, para, posteriormente, serem desenvolvidos de maneira conjunta, proporcionam aos educandos uma melhor compreensão do fazer musical por possibilitar o estudo individual de cada componente musical.

Mesmo diante dos desafios cotidianos para o desenvolvimento de uma educação musical na escola básica, o professor deve procurar investigar diferentes estratégias de adaptação metodológica para proporcionar um ensino da música para o aprendizado na escola pública básica brasileira.



Autor



Rodrigo da Silva Velozo

velozoviolo@gmail.com

Formado em licenciatura em Música (2013) pela Universidade Estadual do Paraná e em Pedagogia pelo Instituto Superior de Educação de Ibituruna (2018). É especialista em Arte-Educação e Terapia pela Faculdade São Braz (2016); em Educação Inclusiva e Especial pela Faculdade Educacional de Cornélio Procopio (2016) e em Ensino de Música para Professores do Ensino Fundamental Público (2016). Tem experiência na área das Artes, com ênfase em educação musical, musicalização infantil e prática instrumental. Atualmente atua como professor colaborador da disciplina de Arte na rede de ensino público no estado do Paraná.



Referências

BARBATUQUES. *Tum pá*. Rio de Janeiro: MCD, 2012.

BARBOSA, Ana Mae. *Arte Educação no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BEINEKE, Viviane; FREITAS, Sérgio Paulo de. *Lenga La Lenga*. Jandira, SP: Ciranda Cultural, 2006.

BOAL PALHEIROS, Graça. Jos Wuytack, músico e pedagogo. *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, Porto, Portugal, Associação Wuytack de Pedagogia Musical, 1998.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

BRASIL. Educação Básica. *Diretrizes Curriculares*. Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão. Secretaria de Educação Profissional e Tecnologia. Conselho Nacional

da Educação. Câmara Nacional de Educação Básica/Ministério da Educação. Secretaria da Educação Básica. Diretoria de Currículos e Educação Integral. Brasília: MEC, SEB, DICEI, 2013.

BRITO, Teca de Alencar de. *De Roda em Roda*. São Paulo: Peirópolis, 2017.

CISZEVSKI, S. Wati. Notação musical não tradicional: possibilidades de criação e expressão musical na educação infantil. *Musica na Educação Básica*, v. 2, n. 2, p. 21-33, 2010.

HORTÉLIO, Lydia. *Ô, Bela Alice*. Salvador: Casa das 5 Pedrinhas..., 2004.

LEMONS, Wilson Júnior. *Canto Orfeônico: uma investigação acerca do ensino da música na Escola Secundária Pública de Curitiba (1931-1956)*. Dissertação (Mestrado) – UFPR, Curitiba, 2005.

LOUREIRO, Maristela; TATIT, Ana. *Brincadeiras cantadas de cá e de lá*. São Paulo: Melhoramentos, 2013.

MARIANI, Silvana. Émile Jacques Dalcroze: música e movimento. In: MATEIRO, Tereza; ILARI, Beatriz. *Pedagogias em Educação Musical*. Curitiba: IBPEX, 2012.

MOURA, Ieda; BOSCARDIN, M. Teresa; ZAGONEL, Bernadete. *Musicalizando crianças: teoria e prática da educação musical*. Curitiba: IBPEX, 2011.

NEGRÃO, Sílvia. *Catibiribão: baú de histórias e brincadeiras 1 e 2*. Sonhos e sons. 2004.

PAZ, Ermelinda A. *500 canções brasileiras*. São Paulo: Musimed, 2010.

PENNA, Maura. *Reavaliações e buscas em musicalização*. São Paulo: Loyola, 1990.

PENNA, Maura. *Música(s) e seu Ensino*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

RODERJAN, Roselys Velozo. *Folclore brasileiro: Paraná*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

SOUZA, Jusamara. Sobre as múltiplas formas de ler e escrever música. In: NEVES, Iara et al. *Ler e escrever: compromisso de todas as áreas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1998.

TADEU, Eugênio. *Pandalelé: brinquedos cantados*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

THOMAS, William J. Folkcomunicação: estado do conhecimento sobre a disciplina. *Sociedade*, v. 1, n. 1, p. 3-17, 2008.

WUYTACK, Jos. Atualizar as ideias educativas de Carl Orff. *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, Lisboa, n. 76, 1993.

ZISKIND, Hélio. *Cantigas de roda*. São Paulo: MCD, 2004.