UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MARCO AURÉLIO DA SILVA TAVARES

DO ENSAIO À CENA:
PROCESSOS CRIATIVOS NA CIA MUSICAL SCHUBERT

MARINGÁ
2026

MARCO AURÉLIO DA SILVA TAVARES

DO ENSAIO À CENA:
PROCESSOS CRIATIVOS NA CIA MUSICAL SCHUBERT

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. John Kennedy Pereira de Castro

MARINGÁ
2026

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central Maria Grazia Zolet - UEM, Maringá - PR, Brasil)

Tavares, Marco Aurélio da Silva

T231e Do ensaio à cena : Processos criativos na Cia Musical Schubert / Marco Aurélio da Silva Tavares. -- Maringá, PR, 2026.

102 f. : il. color., figs., mapas

Orientador: Prof. Dr. John Kennedy Pereira de Castro.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Música e Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Música, 2026.

1. Coro cênico. 2. Protagonismo colaborativo. 3. Processos criativos . 4. Performance cênico-musical. 5. Cia Musical Schubert. I. Castro, John Kennedy Pereira de, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

CDD 23.ed. 780.7

Ademir Henrique dos Santos - CRB-9/1065

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à mulher que me inspira diariamente com sua força, coragem e determinação, aquela que sempre foi e continuará sendo meu maior alicerce e referência de vida. À minha querida mãe, exemplo de amor, dedicação e resiliência, minha eterna gratidão. Obrigado por tudo o que sempre fez por mim, pelos meus irmãos e por toda a nossa família. Seu amor e sua presença foram fundamentais em cada etapa desta caminhada. Te amo infinitamente.

Ao meu amado pai, agradeço pela oportunidade que tivemos, há quase dez anos, de nos reaproximarmos e reconstruirmos nossa história como pai e filho. Sua alegria, sua disposição e sua vontade diária de viver são fontes constantes de inspiração e renovam minhas forças. Obrigado por fazer parte dessa trajetória. Te amo.

À minha irmã, Ana Maria, minha parceira, amiga e confidente, minha profunda gratidão por todo apoio, carinho e companheirismo ao longo da vida.

Ao meu orientador, Prof. Dr. John Kennedy Pereira de Castro, registro minha eterna gratidão por todos os ensinamentos, pela confiança e pelo incentivo ao longo desta caminhada. Este percurso representou um recomeço, que hoje ganha um novo significado com a conclusão desta etapa e a abertura de novos caminhos, como o início do doutorado. Obrigado pelas orientações, pelos momentos de reflexão, pelos desafios e pelas contribuições que foram essenciais para minha formação. Mais do que um orientador, tornou-se um grande amigo que levarei para toda a vida. Esta conquista também é sua.

A todos os meus amigos, próximos ou distantes, que acompanharam essa trajetória, torceram por minhas conquistas e estiveram presentes por meio de palavras de incentivo, carinho e coragem, deixo meu sincero agradecimento.

À professora Edlainy Oliveira Hernandes Cavalcante, agradeço por ter me proporcionado, em 2008, minha primeira experiência com o canto coral, no Coro Unipar. Naquele momento, eu não imaginava o quanto essa vivência

transformaria minha trajetória, despertando uma paixão que posteriormente se tornaria profissão: a regência coral, especialmente voltada à prática cênico-musical. A vida nos apresenta pessoas que transformam nossos caminhos, e você foi uma delas. O Coro Unipar foi uma grande escola, espaço onde aprendi, cresci e construí bases fundamentais para minha atuação profissional. Minha eterna gratidão.

À Fundação Cultural de Umuarama e à Prefeitura de Umuarama, uma cidade no interior do Paraná, agradeço por esses 14 anos de história ininterrupta, pela oportunidade de trabalho que marcou o início da minha trajetória profissional e pela possibilidade de desenvolver projetos que impactam a vida das pessoas. Nesse espaço, conheci pessoas incríveis, construí experiências inesquecíveis e aprendi continuamente como profissional e como ser humano. Considero esse ambiente minha segunda casa, um lugar de pertencimento, aprendizado e realização.

Agradeço também ao Coro Unipar, Coral CAAPR, Coral APADEVI, Coral Municipal de Umuarama, Coral Infantil e Coro Experimental pela parceria, amizade e pelas experiências compartilhadas. Este trabalho também carrega um pouco de cada um de vocês e das histórias construídas ao longo dessa caminhada.

Por fim, agradeço especialmente à Cia Musical Schubert, objeto desta pesquisa de mestrado. A todas as pessoas que fizeram e fazem parte dessa história, aos integrantes que passaram pelo grupo e deixaram suas marcas, e àqueles que permanecem construindo novos caminhos, novas histórias e novos capítulos. Cada integrante contribuiu para a construção dessa trajetória, que ultrapassa a dimensão artística e se transforma em um espaço de formação, encontros, afetos e memórias. Esta pesquisa também é resultado de todas as experiências vividas, compartilhadas e construídas coletivamente ao longo desses anos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

A investigação analisou o protagonismo dos coralistas nos processos colaborativos de criação cênico-musical desenvolvidos pela Cia Musical Schubert, projeto iniciado em 2011 como *Glee Cover* e consolidado, a partir de 2012, com identidade artística própria. A pesquisa articulou a revisão bibliográfica e relato de experiência, além do acompanhamento do processo de montagem do musical *Grease*, buscando compreender como se desenvolvem os processos colaborativos de criação no contexto do coro cênico. Os resultados evidenciaram que a participação ativa dos integrantes na concepção dos espetáculos fortalece a construção coletiva da performance cênico-musical, reafirmando o coralista como agente criador e protagonista do processo artístico. A pesquisa também demonstrou que a Cia Musical Schubert se consolidou como um importante projeto de formação artística para adolescentes e jovens no município de Umuarama-PR, promovendo experiências que integram canto coral, teatro e dança. Concluiu-se que a prática do coro cênico constitui um espaço de experimentação estética, formação artística e desenvolvimento humano, contribuindo para o fortalecimento da expressividade, da autonomia, da criatividade e do senso de pertencimento dos participantes, ao mesmo tempo em que amplia as possibilidades de atuação do canto coral contemporâneo e oferece subsídios para a compreensão e a consolidação do Coro Cênico Brasileiro como linguagem artística.

Palavras-chave: Coro Cênico. Protagonismo Colaborativo. Performance Cênico-Musical. Processos Criativos.

ABSTRACT

This study investigated the role of choir members as active agents in collaborative creative processes within theatrical-musical productions developed by Cia Musical Schubert, a project launched in 2011 under the name Glee Cover and established, from 2012 onward, with its own artistic identity. The research combined a literature review with an experience report, alongside the observation of the staging process of the musical *Grease*, seeking to understand how collaborative creative processes unfold within the context of the theatrical choir. The findings revealed that the active participation of members in the conception of performances strengthens the collective construction of theatrical-musical performance, reaffirming choir members as creative agents and protagonists of the artistic process. The study also demonstrated that Cia Musical Schubert has become an important artistic training project for adolescents and young people in the municipality of Umuarama, Paraná, Brazil, providing experiences that integrate choral singing, theatre, and dance. It was concluded that theatrical choir practice constitutes a space for aesthetic experimentation, artistic education, and human development, contributing to the enhancement of participants' expressiveness, autonomy, creativity, and sense of belonging. At the same time, it broadens the possibilities for contemporary choral singing and provides insights into the understanding and consolidation of the Brazilian Theatrical Choir as an artistic language.

Keywords: Scenic Choir. Collaborative Protagonism. Scenic-Musical Performance. Creative Processes.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Mapa da Região Noroeste do Paraná	46
Figura 2	Participação da Cia Musical Schubert, no V Encontro Nacional de Coros Juvenis - ENCORO) em Nova Santa Rosa-PR	48
Figura 3	Espetáculo Cênico-Musical “Desavenças do amor” (2012)	49
Figura 4	Espetáculo Cênico-Musical: “A Aposta” (2013)	50
Figura 5	Espetáculo Cênico-Musical “O que você faria” (2014)	51
Figura 6	Espetáculo Cênico-Musical “É proibido cantar” (2015)	52
Figura 7	Espetáculo Cênico-Musical “Vale a pena ouvir de novo” (2016)	53
Figura 8	Espetáculo Cênico-Musical “No ar” (2018 e 2023)	54
Figura 9	Musical “*Hairspray* – Um novo ritmo” (2019)	55
Figura 10	Espetáculo Cênico-Musical “Um conto em cada conto” (2023)	56
Figura 11	Musical *“Mamma Mia”* (2024)	57
Figura 12	Musical *“Grease*” (2025)	58
Figura 13	Apresentação no Cantoritiba, cantando “Mas que nada”.	59
Figura 14	Celebração pela conquista do 1º lugar no Cantoritiba.	60
Figura 15	Apresentação nas Ruínas de São Francisco em Curitiba-PR.	61
Figura 16	Arte de divulgação do Cantoritiba, com a Companhia ao fundo.	62
Figura 17	Apresentação no Festival Internacional de Corais de Maringá (2025).	66
Figura 18	Teatro do Centro Cultural Vera Schubert em Umuarama-PR.	69
Figura 19	Capa do roteiro distribuído para a companhia.	72
Figura 20	Listagem das personagens do Musical *Grease.*	73

Figura 21 Ensaio na sala de dança. 76

Figura 22 Passagem de cenas no Teatro do Centro Cultural Vera Schubert. 77

Figura 23 Os *Burgues Palaces Boys* em cena com o *Greased Lightnin'.* 83

Figura 24 Cena no quarto com a penteadeira emprestada. 83

Figura 25 Festa no porão, com um sofá emprestado. 84

Figura 26 Figurinos baseados nos anos 50. 86

Figura 27 Cena do "Anjo". 87

Figura 28 Figurino do cachorro (mascote) e as líderes de torcida. 88

Figura 29 Baile do *Rydell High* 89

Figura 30 Camisetas com o "R" e as líderes de torcida. 90

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CANTORITIBA	Festival Internacional de Corais de Curitiba
COREFTAL	Coral da Escola Técnica Federal de Alagoas
COVID-19	Coronavírus Disease 19
LED	*Light Emitting Diode*
FECORS	Federação de Coros do Rio Grande do Sul
UFC	Universidade Federal do Ceará
UNIPAR	Universidade Paranaense

LISTA TÉCNICA DO ESPETÁCULO GREASE

Sopranos: Camila Fernanda Pereira, Eloá Buarque Dappelfeld, Emilly da Silva Bueno, Emily, Julia Bergamo Mantela, Karlla Isadora de Oliveira, Maria Eduarda de Souza Leite, Milena Guedes Ortiz, Quesia Cirilo Bispo, Sandra Regina Cezario.

Contraltos: Ana Carolina dos Santos Bezerra, Ana Clara Diornellas Duarte, Ana Julia Dias Pires, Bruna de Sousa Pereira, Fiama Watanabe Munemori, Gabriele Ferreira Santos, Laisa Gabriele Alves Moreno, Lyvya Mickelle Santos Lima, Nedra Nicole Gomes, Rayssa Carlos Pessoa, Sofia de Oliveira Silva, Vitorya Paulino Rossi.

Tenores e Barítonos: Adrian Miguel Diornellas, Eduardo Aparecido de Oliveira Bispo Junior, Guilherme Uliana Nishiyama, Henrique Tauil, Leonardo Martins da Costa, Lucas Dias Butierrez, Pedro Felipe Tokimasa Theodoro, Ralf Alan Gomes Ferreira.

Coreografias: Nedra Nicole Gomes.

Banda acompanhante: Elvis Muniz (guitarra), Lucas Oliveira (bateria), Eleonardo Santana Nascimento (contrabaixo), Guilherme de Paula (teclados), Marco Aurélio da Silva Tavares (teclados).

Apoio técnico de som e iluminação: Andreia Klier, Fernando Aparecido Boleta, Evandro Lima, Emanuela Vitória dos Santos Silva, Magix Produções.

Direção Geral: Marco Aurélio da Silva Tavares.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **16**

CAPÍTULO 1: O CORO CÊNICO NO BRASIL: HISTÓRICO, CONCEITOS E CONDUÇÃO 21

1.1 O surgimento do Coro Cênico no Brasil 21

1.2 *Show-Choir Movement* 25

1.3 O Coro Cênico Brasileiro: uma definição em construção.....26

1.4 Entre a Regência e a Cena 30

1.5 Voz, Corpo e Movimento 39

1.6 Etapas da criação de um espetáculo cênico-musical 43

CAPÍTULO 2: CIA MUSICAL SCHUBERT: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA 46

2.1 Origem, Trajetória e Espetáculos Cênico-Musicais 46

2.2 Princípios e Práticas da Preparação Cênico-Musical 62

2.3 Mão na Massa: desafios estruturais e autonomia criativa 67

CAPÍTULO 3: MUSICAL GREASE 70

3.1 Fase inicial 70

3.2 Audições para o musical *Grease* 74

3.3 Preparação Cênica e Vocal 76

3.4 Corpo em movimento: desafios coreográficos e de movimentação cênica 79

3.5 Afinando o espetáculo: entre planejamento, técnica e performance..... 80

3.6 Cenografia 82

3.7 Os figurinos e caracterizações de cada personagem 85

3.8 Contrarregra.....91

3.9 Iluminação.....92

QR CODE: MUSICAL GREASE 93

REDES SOCIAIS 94

CONSIDERAÇÕES FINAIS 95

REFERÊNCIAS 100

ONDE TUDO COMEÇOU

Desde muito pequeno, a música sempre habitou em algum lugar dentro de mim. Antes mesmo de compreender sua força e seu significado, eu já era tocado por ela. Guardo com carinho a lembrança da minha bisavó, que religiosamente, todos os domingos pela manhã, sentava-se para ouvir seus programas musicais no rádio. Eu permanecia ao seu lado, observando atentamente, absorvendo aqueles sons, aquelas vozes e aquele universo que, naquele momento, eu ainda não sabia que faria parte da minha própria história.

Com o passar dos anos, muita coisa mudou. Aquele menino que apenas escutava música começou, aos poucos, a descobrir que ela poderia ser também um caminho, uma profissão e uma forma de existência. Mas, naquele tempo, viver de música parecia algo distante, quase impossível. Era um sonho bonito, porém aparentemente reservado para poucas pessoas.

Lembro-me de quando estudava no ensino regular e uma colega do colégio começou a oferecer aulas de teclado. A vontade de aprender era tão grande que insisti tanto com minha mãe que ela acabou permitindo que eu frequentasse o curso. Talvez ela imaginasse que seria apenas uma fase, uma curiosidade passageira da infância. Mas alguns sonhos, quando encontram espaço para nascer, não desaparecem. Eles criam raízes.

Naquela época, eu e minha mãe morávamos na casa dos patrões dela, e o local ficava nos fundos do colégio onde eu estudava. Tenho uma lembrança muito viva daquele período: em uma esquina próxima à escola havia uma casa muito bonita, onde um rapaz tocava piano todos os dias, exatamente ao meio-dia, no horário em que os alunos saíam das aulas. Eu parava para ouvir. Ficava encantado com aquela música que atravessava as paredes daquela casa e chegava até mim como uma espécie de chamado. Talvez, sem perceber, aquele momento tenha plantado dentro de mim um desejo que muitos anos depois eu conseguiria realizar: estudar piano.

Com muito esforço e dedicação, minha mãe comprou para mim um teclado simples. Para muitos, poderia parecer apenas um instrumento pequeno, mas para mim representava muito mais: era a confirmação de que alguém acreditava no meu sonho. O apoio dela sempre foi uma das maiores forças da minha caminhada. Em cada etapa, mesmo diante das dificuldades, ela esteve presente, incentivando-me

a continuar.

Minha relação com os grupos vocais e corais começou em uma paróquia próxima à minha casa. Inicialmente, cantava e tocava teclado nas missas, mas logo aquela experiência se ampliou para encontros, retiros, grandes eventos religiosos e até a gravação de um CD ao lado de uma freira. São memórias que permanecem guardadas com muito carinho, pois foram momentos em que compreendi que a música tinha o poder de reunir pessoas, tocar sentimentos e criar vínculos.

Também percorri outros caminhos musicais. Cantei em duplas sertanejas, participei de gravações e vivi diferentes experiências artísticas. Porém, olhando para trás, percebo que havia uma direção sendo construída silenciosamente. Alguns caminhos parecem surgir por acaso, mas, com o tempo, percebemos que estavam nos conduzindo exatamente para onde precisávamos chegar.

Foi assim que, por intermédio de uma amiga em comum, conheci o Coro Unipar, projeto vinculado à Universidade Paranaense, onde busquei uma oportunidade de realizar um desejo: cantar. Foi ali que encontrei também uma pessoa acolhedora, sensível e generosa: a regente Edlainy Oliveira Cavalcante Hernandes.

Naquele espaço, além de cantar, comecei a observar atentamente sua maneira de conduzir o grupo, sua sensibilidade, seu olhar humano e sua capacidade de transformar pessoas por meio da música. Mais do que aprender sobre regência, aprendi sobre cuidado, escuta e responsabilidade com aqueles que fazem música juntos.

A partir dessa experiência, nasceu em mim o desejo de buscar conhecimento, estudar mais, participar de cursos e compreender profundamente esse universo que tanto me encantava. A música, que começou como uma paixão de criança, lentamente foi se transformando em propósito.

Em 2011, uma nova porta se abriu quando iniciei meu trabalho como regente na Fundação Cultural de Umuarama. Ao chegar naquele espaço, percebi uma ausência que me inquietava: os jovens ainda não tinham um lugar de pertencimento dentro do movimento coral. Faltava uma oportunidade para que adolescentes pudessem cantar, criar, se expressar e descobrir suas próprias vozes.

Esse desejo nasceu também da minha própria história. Talvez porque eu soubesse o quanto uma oportunidade pode transformar uma vida. Talvez porque eu lembrasse daquele menino que sonhava em tocar piano, que observava alguém

tocar pela janela de uma casa e imaginava um mundo ainda distante. Eu queria que outros jovens tivessem a chance de encontrar um espaço onde seus sonhos pudessem existir.

Foi assim que nasceu a Cia Musical Schubert. Mais do que um grupo coral, ela nasceu como uma possibilidade: a possibilidade de oferecer voz, pertencimento e caminhos para jovens que talvez nunca imaginassem onde a música poderia levá-los.

Ao longo de quase 15 anos, muitos corações passaram pela Companhia. Cada integrante trouxe consigo uma história, uma expectativa, uma insegurança, um sonho. Muitos permaneceram por anos; outros seguiram novos caminhos, levando consigo as marcas dessa experiência. Vivemos conquistas, alegrias, desafios, frustrações e momentos de incerteza. Como toda trajetória humana, não foi um caminho linear, mas foi um caminho verdadeiro.

A Cia Musical Schubert me ensinou que um coro é muito mais do que um conjunto de vozes afinadas. Um coro é encontro. É escuta. É convivência. É a soma de histórias individuais que, juntas, formam algo maior. Cada voz carrega uma identidade, uma memória e uma emoção própria; quando essas vozes se unem, nasce uma força coletiva capaz de transformar quem canta e quem escuta.

Continuamos seguindo em frente acreditando na potência do coro juvenil, na força transformadora da arte e na capacidade que a música possui de abrir portas, construir relações e revelar talentos. Acredito profundamente que oferecer aos jovens um espaço de expressão artística é também oferecer uma oportunidade de crescimento humano.

Afinal, talvez a maior realização de um regente de coro não esteja apenas nas notas executadas ou nos espetáculos apresentados, mas nas histórias transformadas ao longo do caminho. E, olhando para trás, percebo que aquele menino que ouvia música ao lado da bisavó e sonhava diante de um piano distante encontrou, na música, não apenas uma profissão, mas uma missão.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa nasce de uma trajetória que é, ao mesmo tempo, artística, pedagógica e afetiva. Antes de se constituir como objeto de investigação acadêmica, o Coro Cênico fez parte de minha própria experiência e de minha formação enquanto regente e coralista. O desejo de compreender mais profundamente os processos que envolvem essa prática coral não surgiu, portanto, de uma inquietação exclusivamente teórica, mas de uma experiência vivenciada ao longo de muitos anos, construída no encontro com diferentes pessoas, especialmente adolescentes e jovens, e nas relações estabelecidas no fazer artístico coletivo.

Essa trajetória teve como ponto de partida uma experiência que permanece significativa em minha memória: o primeiro contato com um Coro Cênico em Umuarama, no Paraná, por meio do Coro Unipar, um coro universitário que, embora não exista mais, marcou profundamente minha trajetória. Foi a partir daquela experiência que comecei a perceber as possibilidades que se abriam quando o canto coral ultrapassava os limites da execução musical e passava a incorporar o corpo, o movimento, a teatralidade, a presença cênica e, sobretudo, a participação ativa dos cantores na construção da performance.

O contato com aquele grupo despertou em mim não apenas admiração pelo fazer artístico, mas também uma inquietação que, posteriormente, se transformaria em ação. A energia, a disponibilidade, a coragem e a entrega daqueles adolescentes e jovens diante da criação artística foram elementos que contribuíram para despertar o desejo de criar espaços semelhantes de expressão e participação. Dessa experiência e desse desejo surgiu a provocação que culminou na criação da Cia. Musical Schubert, grupo que, há quase quinze anos, vem desenvolvendo processos de criação e produção cênico-musical. Ao longo desse percurso, diferentes gerações de cantores passaram pelo grupo, trazendo consigo experiências, ideias, expectativas, inquietações e formas particulares de compreender e vivenciar a prática artística.

É nesse processo de convivência que se encontra uma das principais motivações desta pesquisa. Sempre compreendi o trabalho artístico coletivo como um espaço de encontro, escuta e diálogo. Tenho particular interesse por pessoas criativas, ousadas, que demonstram iniciativa, que se permitem experimentar e que não temem enfrentar o novo e os desafios que dele decorrem. Essa maneira de

compreender as relações humanas e artísticas conduziu também minha atuação como regente. Mais do que organizar vozes, conduzir ensaios ou preparar um repertório, interessa-me criar condições para que os integrantes do grupo possam se expressar, propor, questionar, experimentar e reconhecer-se como participantes efetivos do processo criativo.

Nesse sentido, esta pesquisa representa o aprofundamento de uma inquietação que já estava presente em minha prática. O ingresso no mestrado possibilitou transformar experiências vivenciadas ao longo dos anos em objeto de reflexão e investigação acadêmica, buscando compreender de maneira mais aprofundada como se estabelecem os processos colaborativos no Coro Cênico e de que modo o protagonismo dos jovens cantores pode contribuir para a construção da performance cênico-musical. Mais do que compreender procedimentos de criação, interessou-me investigar aquilo que acontece com os sujeitos quando lhes é concedido espaço para participar, propor, criar e assumir responsabilidades dentro de um processo artístico coletivo.

Essa perspectiva parte da compreensão de que o regente não ocupa necessariamente o lugar daquele que detém todas as respostas. Embora sua função envolva conhecimentos técnicos, musicais, pedagógicos e artísticos indispensáveis ao desenvolvimento do trabalho, a participação colaborativa na construção cênico-musical, pressupõe a capacidade de escutar e reconhecer os saberes que emergem do próprio grupo.

Nesse processo, o regente também se transforma. Sua atuação passa a envolver não apenas a condução, mas a mediação, a provocação, a orientação e a criação de condições para que diferentes vozes possam participar da construção de uma obra comum.

Assim, reconheço que não sou apenas aquele que escuta. Minha atuação também se constitui pela capacidade de instigar, provocar e desafiar o outro a experimentar possibilidades, ultrapassar limites e buscar novas formas de expressão. Essa relação, entretanto, não se estabelece de maneira unilateral. Ao mesmo tempo em que provoco os cantores, sou provocado por eles. Ao mesmo tempo em que proponho caminhos, sou levado a reconsiderá-los diante das respostas, das ideias e das experiências que emergem do coletivo. É justamente nessa reciprocidade que se estabelece a dimensão colaborativa do processo criativo.

A presente dissertação foi desenvolvida por meio de revisão de literatura, articulada à metodologia de relato de experiência. No campo das Ciências Humanas e Sociais, os relatos de experiência constituem uma importante contribuição para a produção do conhecimento científico, pois possibilitam sistematizar e analisar experiências vivenciadas em contextos específicos, ampliando as discussões teóricas e promovendo o diálogo entre os referenciais científicos e a realidade investigada.

Embora essa modalidade de produção do conhecimento esteja sujeita a possíveis vieses decorrentes da subjetividade e da posição do pesquisador no contexto investigado, apresenta potencial significativo para a compreensão de práticas, relações e processos sociais. Nessa perspectiva, o relato de experiência fundamenta-se na articulação entre a vivência do pesquisador e o contexto empírico, possibilitando a construção de conhecimentos acerca dos sujeitos envolvidos e das interações estabelecidas entre eles (ANTUNES et al., 2024).

O primeiro capítulo aborda o desenvolvimento histórico do coro cênico no Brasil, suas origens, influências estéticas e concepções teóricas, destacando as transformações que contribuíram para a aproximação entre o canto coral e as linguagens do teatro e da dança. Ao longo da discussão, são apresentadas as contribuições de importantes nomes da música coral brasileira, como Samuel Kerr, Marcos Leite, Damiano Cozzella, Izaíra Silvino e Fátima Menezes, cujas experiências e propostas artísticas colaboraram para a renovação das práticas corais no país.

Também são estabelecidas relações entre o coro cênico brasileiro e o movimento norte-americano *Show Choir Movement*, discutindo suas aproximações e particularidades. Nesse sentido, são reunidas diferentes perspectivas teóricas sobre a definição e as características dessa manifestação artística, enfatizando seu caráter híbrido e a integração entre voz, corpo, movimento e teatralidade.

Outro aspecto desenvolvido refere-se às atribuições do regente na condução de trabalhos cênico-musicais, considerando a necessidade de articular conhecimentos musicais, teatrais e corporais, bem como estimular a participação ativa dos coralistas nos processos criativos. Nesse contexto, destacam-se as práticas colaborativas, os jogos teatrais, as estratégias de desenvolvimento da consciência corporal, da presença cênica e da expressividade dos participantes. São contemplados, ainda, os aspectos relacionados à construção de propostas cênico-musicais, desde a escolha da temática e do repertório até a elaboração de roteiros,

marcações cênicas, figurinos, cenários e demais elementos que integram um espetáculo.

O segundo capítulo apresenta a trajetória histórica e artística da Cia Musical Schubert, desde sua criação, em 2012, até seu processo de desenvolvimento e consolidação como grupo juvenil de prática cênico-musical. São abordados o contexto de surgimento da companhia, seus objetivos formativos e artísticos e a construção de uma identidade própria, fundamentada na integração entre canto coral, teatro e dança.

Ao longo desse percurso, são relatadas experiências de apresentações, participações em encontros e festivais corais e produções realizadas pelo grupo, evidenciando as transformações ocorridas em sua organização e em suas propostas artísticas. Também são discutidas as práticas metodológicas adotadas pelo regente, considerando as características dos participantes, seus diferentes níveis de experiência e as possibilidades de desenvolvimento musical e cênico.

Entre os aspectos apresentados estão os processos de iniciação musical, preparação vocal e corporal, organização dos ensaios, construção de arranjos e desenvolvimento da expressividade dos coralistas. Outro ponto importante refere-se à aprendizagem coletiva e ao protagonismo dos integrantes, que participam ativamente das decisões e das diferentes etapas de criação dos espetáculos.

A abordagem contempla, ainda, os desafios enfrentados pela companhia em relação à infraestrutura, aos recursos financeiros e à disponibilidade de profissionais especializados. São descritas as estratégias de organização interna, formação de equipes, divisão de responsabilidades e estabelecimento de parcerias que possibilitam a realização das produções artísticas.

O terceiro capítulo apresenta o processo de construção e realização do musical *Grease*, desenvolvido pela Cia Musical Schubert ao longo de 2025, descrevendo as diferentes etapas envolvidas na preparação e execução do espetáculo. Inicialmente, são abordados os procedimentos de escolha da obra, a participação dos coralistas na definição da proposta artística, a organização das equipes de trabalho e a apresentação de referências audiovisuais que contribuíram para a aproximação dos integrantes com o universo do musical.

Na sequência, são descritos o processo de audições, a seleção dos personagens e as adaptações necessárias para adequar a montagem às características e possibilidades do elenco. Também são apresentados os procedimentos de preparação vocal e cênica, contemplando o estudo do repertório, a

interpretação das canções em português, os exercícios corporais, a construção das personagens, as coreografias e as marcações de cena.

São discutidos, nesse contexto, os desafios relacionados à integração entre canto, dança e interpretação teatral, especialmente diante da diversidade de experiências artísticas dos participantes. A exposição contempla, igualmente, os aspectos técnicos e estruturais da produção, como sonorização, iluminação, acompanhamento instrumental, cenografia, figurinos, caracterização e contrarregragem.

Por meio do relato dessas etapas, são apresentadas as soluções encontradas para a construção dos elementos cenográficos, a obtenção e adaptação dos figurinos, o estabelecimento de parcerias com instituições e empresas locais e a distribuição das responsabilidades entre os integrantes. Dessa maneira, são detalhados os procedimentos de organização artística, pedagógica e operacional da montagem, considerando as práticas desenvolvidas durante os ensaios e os diferentes recursos mobilizados para a realização do espetáculo.

CAPÍTULO 1
O CORO CÊNICO NO BRASIL: HISTÓRICO, CONCEITOS E CONDUÇÃO

1.1 O surgimento do Coro Cênico no Brasil

Historicamente, a música e o teatro apresentam uma estreita aproximação desde a Antiguidade, especialmente nas manifestações artísticas da Grécia Antiga. Ao longo dos séculos, essa interação se fortaleceu e contribuiu para o surgimento de diferentes expressões cênico-musicais, como a ópera e o drama musical.

> A música e o teatro são duas artes, quando não entrelaçadas, ao menos irmanadas no mesmo espaço de atuação e celebração. No decorrer da história de ambas a relação se manteve, não só no plano da complementação útil e fecunda, com também gerou várias formas cênico musicais, como a ópera, o drama musical, etc. Na época moderna esta relação acentuou-se, tanto pela busca da cênica nas obras, onde a música deixa de ser mero ornamento, e passa a ser fundamento, devido a ênfase crescente da música como linguagem cênica. (TRATENGBERG, 1999, p. 56)

A partir da década de 1970, o canto coral no Brasil passou por transformações significativas, impulsionadas pelo surgimento de novos movimentos culturais que propuseram novas perspectivas estéticas e pedagógicas. Essas iniciativas introduziram abordagens inovadoras à prática coral, caracterizadas pela incorporação de corpo, movimento e elementos de teatralidade, o que ampliou as possibilidades expressivas do canto coletivo e favoreceu uma formação artística de caráter mais sensível, criativo e interdisciplinar.

> O canto coral vem sofrendo grandes mudanças em sua abordagem no Brasil, sobretudo depois de Samuel Kerr e Marcos Leite que, com muita competência e criatividade, ajudaram a introduzir elementos cênicos de alto apelo expressivo ao canto em grupo. (COSTA, 2009, p. 85-86)

Nesse contexto, personalidades como Samuel Kerr e Marcos Leite, reconhecidos por sua atuação como regentes e arranjadores, e Damiano Cozzella, compositor, arranjador e pensador da arte musical, tiveram contribuições significativas para a renovação das propostas estéticas no universo coral brasileiro. Influenciados por movimentos culturais e artísticos contemporâneos, como o teatro experimental, a contracultura e a pedagogia libertadora, esses músicos contribuíram, por diferentes caminhos, para ampliar as possibilidades expressivas da prática coral, incorporando

novas concepções musicais e elementos da linguagem cênica, com maior valorização do corpo, do gesto, do movimento e da expressividade.

> A partir dos anos 70 [sic] a música brasileira, no segmento dos grupos vocais e dos coros, assume características peculiares ao intensificar a apropriação dos elementos próprios do folclore e da cultura popular. O desafio de unir as técnicas tradicionais de escrita vocal aos temas populares é notório na produção de alguns arranjadores e maestros, tais como Damiano Cozzella, Amaury Vieira, Esmeralda Rusanowsky, Roberto Gnattali, Samuel Kerr, Marcos Leite, entre outros. (SOARES, 2013, p. 5)

De acordo com Lucatto (2023, p. 27-28), Marcos Leite, à frente do então Coral da Cultura Inglesa, posteriormente denominado Cobra Coral, contou com a colaboração de Nestor de Holanda Cavalcanti na direção musical do grupo. Essa parceria foi importante para a elaboração de ideias, roteiros e arranjos corais, contribuindo para o desenvolvimento da proposta artística do grupo. A colaboração entre os dois também se estendeu à Orquestra de Vozes Garganta Profunda, posteriormente denominada Grupo Garganta, ambos do Rio de Janeiro.

Em 1981, sob a condução de Leite, o Coral da Cultura Inglesa causou impacto no festival MPB-Shell, promovido pela Rede Globo de Televisão, com a performance da música “Cobras e Lagartos”, de autoria de Nestor de Holanda Cavalcanti. A participação contribuiu para ampliar a visibilidade e a projeção dos grupos corais do eixo Rio-São Paulo em âmbito nacional.

> Com essa música “Cobras e Lagartos”, o grupo participou do MPB-Shell 81, da Rede Globo de Televisão: no penúltimo bloco, na terceira música, entrou o Coral da Cultura Inglesa, com as bocas pintadas de vermelho, com o regente vestido com o mesmo figurino, seguido da atriz Regina Casé com a tuba. Com essa *performance*, o grupo foi para a final do festival, no estádio do Maracanãzinho, no Rio de Janeiro, com capacidade para quatorze mil espectadores. O júri premiou o coro com um troféu que dizia: ‘Melhor trabalho criativo no MPB Shell 81’. (CAVALCANTI, 2006, p. 124 *apud* LUCATTO, 2023, p. 35)

Leite tinha uma proposta de trabalho pautada na exploração das possibilidades sonoras e cênicas a partir dos recursos disponíveis, sintetizada pela ideia de “fazer o som possível a partir do disponível” (KOHLER, 1997, p. 44). Essa perspectiva também se refletia na composição e na atuação de seu grupo, formado por cantores jovens — sendo o próprio Leite, aos 26 anos, o mais velho — que se apresentavam descalços, vestidos de malha preta e com maquiagem branca no rosto,

de maneira descontraída e integrando música e movimentos corporais às performances (NASCIMENTO, 2024, p. 23).

Outro trabalho de relevância no âmbito da abordagem cênica foi desenvolvido pelo Coral da Universidade Federal do Ceará (UFC), que, em 1981, passou a ser regido por Izaíra Silvino. Nesse período, marcado pelo enfraquecimento do regime militar, também ocorriam importantes transformações estéticas na cena nacional de coros (EYMESS, 2016).

O Coral da UFC, que desde sua fundação apresentava um perfil predominantemente tradicional, passou por mudanças estéticas a partir da atuação de sua nova regente. Esse processo de renovação ocorreu em um contexto mais amplo, marcado pelo surgimento e desenvolvimento de outras iniciativas de transformação da prática coral em diferentes estados brasileiros.

> (...) Izaíra afinou-se, mesmo sem saber, com as experiências estéticas que estavam sendo desenvolvidas por Marcos Leite no Rio de Janeiro e Samuel Keer em São Paulo (...). No entanto havia mais um diferencial na proposta de Izaíra para o Coral da UFC: executar exclusivamente música brasileira, com prioridade para aquela produzida no Nordeste do Brasil. (MATOS, 2016, p. 244 *apud* EYMESS, 2016, p. 40).

O interesse de Izaíra Silvino pela valorização da música brasileira, principalmente no âmbito regional, já se manifestava antes mesmo de sua atuação à frente do Coral da Universidade Federal do Ceará (UFC), estando relacionada ao seu sentimento de pertencimento cultural e às diferentes experiências vivenciadas em seu processo de formação. Ao assumir o trabalho com o coral, essa perspectiva também se refletiu na necessidade de adequar os arranjos e a estética sonora às características da música brasileira, considerando, inclusive, aspectos relacionados à técnica vocal e à interpretação das obras (EYMESS, 2016).

Essa preocupação com o fortalecimento e a difusão da música brasileira também pode ser observada na atuação de Marcos Leite. Segundo Nascimento (2024), o regente e arranjador buscou desenvolver novas possibilidades para o canto coral a partir da música popular brasileira, elaborando arranjos que exploravam tessituras vocais mais confortáveis e incorporavam elementos rítmicos característicos da MPB. Paralelamente às transformações musicais, Leite também propôs mudanças na concepção visual das apresentações, contribuindo para uma renovação estética da prática coral.

Destaca-se também o Coretfal (Coral da Escola Técnica Federal de Alagoas), fundado na década de 1970 e atualmente denominado Coral do Instituto Federal de Alagoas (Ifal), que teve sua trajetória marcada, na década de 1980, pela atuação da maestra Fátima Menezes (*in memoriam*), que deu continuidade ao trabalho iniciado por sua mãe, Maria Augusta Monteiro (in memoriam).

Sob a condução de Menezes, o grupo alcançou reconhecimento tanto no cenário nacional quanto internacional, consolidando-se como uma importante referência na prática cênico-musical. Ao longo de sua história, o Coretfal desenvolveu uma proposta artística que ultrapassou os limites da apresentação tradicional, incorporando novas linguagens como teatro, a dança e efeitos tecnológicos, contribuindo para a renovação da linguagem coral.

Essa perspectiva artística manifestou-se na realização de diferentes espetáculos cênico-musicais, entre os quais se destacam Canto por Todos os Cantos, Ecos Brasil 500 anos, Retrato Cantado do São Francisco e Baião de Dois, dentre outros. Por meio dessas produções, o grupo ampliou as possibilidades de expressão do canto coral ao articular música, elementos cênicos e aspectos da cultura brasileira, em especial às manifestações populares e o regionalismo. Assim, com a condução brilhante de Menezes, o Coretfal construiu uma proposta estética que não se restringia somente a execução de um repertório, mas buscava estabelecer uma relação mais ampla entre a prática coral, a cena e a identidade cultural, conferindo maior expressividade e significado às suas performances.

Nesse sentido, é possível estabelecer uma aproximação entre as propostas de Izaíra Silvino, Marcos Leite e Fátima Menezes, uma vez que demonstraram interesse em ampliar as possibilidades do canto coral por meio da valorização da música popular brasileira e da cultura regional. Suas práticas ultrapassaram a reprodução de modelos tradicionais de interpretação coral, incorporando elementos próprios da produção musical nacional e promovendo transformações tanto na dimensão sonora quanto na dimensão cênica das apresentações. Dessa forma, suas contribuições podem ser compreendidas como parte de um movimento de renovação do canto coral brasileiro, no qual a identidade cultural, a expressividade e a relação entre música e cena passaram a ocupar um espaço significativo.

O movimento de reconfiguração artística do canto coral no Brasil buscou romper com os modelos tradicionais, historicamente influenciados pelas práticas eruditas europeias, caracterizadas pela rigidez formal e pela centralidade da figura do

regente. Nesse contexto, consolidou-se a concepção de Coro Cênico, termo que designa uma prática coral na qual o canto se integra à teatralidade por meio da incorporação consciente do movimento, da expressão corporal e da construção coletiva de cenas. Mais do que a simples inserção de gestos ou coreografias, o Coro Cênico instaura uma transformação profunda na concepção da performance coral, ao conferir protagonismo aos cantores e ressignificar o papel do regente como mediador dos processos criativos.

1.2 *Show-Choir Movement*

Segundo Nascimento (2024, p. 2), a proposta de coro cênico desenvolvida no Brasil apresenta, em certa medida, aproximações com o movimento do *show choir* estadunidense. Nos Estados Unidos, a expansão de práticas corais que articulavam canto, movimento corporal, coreografia e elementos de espetáculo passou a suscitar discussões no meio especializado, especialmente a partir da publicação, em maio de 1981, do artigo *The Show-Choir Movement: Some Food for Thought*, de Gordon Paine, no *Choral Journal*. O texto de Paine evidenciou as tensões decorrentes da crescente presença de propostas performáticas nesse campo artístico, suscitando debates sobre os limites dessa prática, suas finalidades pedagógicas e artísticas, bem como os critérios utilizados para reconhecer determinadas manifestações como legítimas no âmbito do canto coral.

A discussão suscitada pelo *show choir* é relevante para a compreensão do coro cênico porque coloca em questão uma concepção de coro historicamente associada à centralidade da produção vocal e à relativa contenção dos corpos em cena. A incorporação de elementos visuais, coreográficos e performáticos desloca essa perspectiva ao considerar que a dimensão corporal também participa da construção da interpretação. Nessa abordagem, cantar em coro deixa de ser uma atividade exclusivamente sonora e passa a envolver diferentes formas de expressão que se articulam na performance.

É nesse ponto que se pode estabelecer uma aproximação com o desenvolvimento do coro cênico no Brasil. Embora não seja adequado compreender a experiência brasileira como uma simples reprodução do modelo estadunidense, os dois movimentos compartilham o interesse pela ampliação das possibilidades expressivas do canto coletivo. No contexto brasileiro, essa ampliação relacionou-se

também à abertura do movimento coral para repertórios, sonoridades e práticas vinculadas à música popular brasileira, bem como à busca por novas formas de utilização do corpo e do espaço cênico. Dessa maneira, o coro passou a ser concebido não apenas como um conjunto de vozes, mas como um coletivo de intérpretes que mobiliza simultaneamente recursos musicais, corporais e cênicos.

A aproximação entre o *show choir* e o coro cênico brasileiro, portanto, pode ser compreendida como parte de um movimento mais amplo de transformação das práticas corais. Em ambos os contextos, a presença do corpo, da movimentação e da dimensão visual da performance contribuiu para tensionar modelos tradicionais de apresentação coral e ampliar as possibilidades de comunicação com o público. Entretanto, as especificidades históricas e culturais de cada contexto produziram resultados distintos. No Brasil, a constituição do coro cênico esteve relacionada a processos próprios de renovação do canto coral e à incorporação de elementos da cultura musical brasileira, assumindo características que ultrapassam a ideia de simples adaptação de uma prática estrangeira.

Nesse sentido, mais do que estabelecer uma relação direta de origem entre o *show choir estadunidense* e o coro cênico brasileiro, interessa reconhecer um ponto de convergência: a compreensão da performance coral como uma linguagem que pode integrar voz, corpo, movimento, espaço e teatralidade. A partir dessa perspectiva, o debate iniciado por Paine em 1981 torna-se significativo não apenas como registro histórico do desenvolvimento do *show choir*, mas também como evidência das tensões que acompanham os processos de renovação das práticas corais. O percurso do coro cênico brasileiro insere-se, assim, em um cenário mais amplo de expansão das fronteiras do fazer coral, no qual diferentes formas de expressão passam a ser incorporadas à experiência de cantar coletivamente.

1.3 O Coro Cênico Brasileiro: uma definição em construção

Marcos Leite, Samuel Kerr e Damiano Cozzella destacam-se como nomes de referência no desenvolvimento do que se denomina Coro Cênico no Brasil, ao proporem novas formas de articulação entre voz, corpo e movimento na prática coral. A partir dessas abordagens, surgiram inicialmente grupos nas regiões do Rio de Janeiro e de São Paulo, cujas experiências posteriormente contribuíram para o desenvolvimento e a formação de outros grupos em diferentes partes do país.

Nesse contexto, pesquisadores e regentes têm apresentado diferentes perspectivas e definições acerca do Coro Cênico, buscando compreender suas características, seus objetivos e as possibilidades de sua aplicação na prática coral. Oliveira (1999, p. 73) define o Coro Cênico por meio de duas correntes principais:

> Uma corrente baseada nos conceitos estéticos do concretismo, de tradição formalista, e de aspecto internacionalista, vanguardista, urbano, que tem uma produção bastante exígua; e uma outra corrente advinda da música popular, baseada no visceral, no emocional que, embora com percalços e sem se desenvolver de forma orgânica, continua a produzir. (OLIVEIRA, 1999, p. 73)

O ator e diretor argentino Reynaldo Puebla participou dos primeiros Painéis da FUNARTE, na década de 1980, contribuindo significativamente para a incorporação de abordagens cênicas ao canto coral brasileiro. Segundo Puebla (2017, p. 35), a construção de um espetáculo cênico-musical, denominado Coro Cênico, tem como ponto de partida a tarefa de tornar o coro expressivo.

Bucci (2010, p. 4-5) compreende o Coro Cênico como uma manifestação artística híbrida que articula duas linguagens: o canto coral e o teatro. Nessa perspectiva, trata-se de uma prática desenvolvida coletivamente, na qual os participantes se reúnem com o propósito de produzir, expressar e comunicar-se por meio de uma criação artística que integra elementos musicais e cênicos.

Segundo Müller (2013, p. 101), o coro cênico caracteriza-se pela integração de diferentes elementos artísticos, como expressão corporal, teatro, dança e percussão corporal. A autora também destaca que alguns grupos utilizam figurinos e cenários como recursos para construir sua identidade e diferenciar seus espetáculos da abordagem tradicionalmente adotada por coros que não seguem essa proposta.

Junker (1999, p. 3 *apud* EYMESS, 2016, p. 31) caracteriza o Coro Cênico como uma modalidade de prática coral que combina a execução musical com elementos cênicos, especialmente a coreografia. Segundo o autor, esses grupos podem realizar tanto concertos quanto espetáculos nos quais o movimento corporal assume papel significativo na apresentação. Seu repertório pode incluir obras de caráter narrativo e cênico, como óperas, operetas e cantatas cênicas, embora não se limite exclusivamente a esse tipo de produção. Dessa forma, o Coro Cênico amplia as possibilidades da prática coral ao integrar música, corpo e elementos teatrais em suas apresentações.

Segundo Zanatta (2008, p. 3), “(...) uma nova abordagem do canto coral tem sido empregada por um maior número de grupos que utilizam a voz, corpo e movimento na construção da expressividade artístico musical”. O que se pode afirmar é que voz e corpo constituem dimensões indissociáveis do indivíduo no ato de cantar. A partir dessa conscientização corporal, observa-se, nas últimas décadas, uma crescente adesão de maestros e regentes à incorporação de novas linguagens artísticas no canto coral, ampliando suas possibilidades expressivas e performáticas.

Camargo e Ricciardi (2011) observam que o Coro Cênico apresenta uma abordagem mais próxima de um espetáculo musical, com características de *show* voltado ao entretenimento do público. Segundo os autores, essa perspectiva enfatiza o impacto visual e performático das apresentações, buscando integrar elementos de teatro, dança e expressão corporal à prática coral.

> [...] o termo tão comentado “Coro Cênico” pode ser entendido como uma “nova categoria coral”, uma vez que após os anos 90 os grupos realizavam “encenações típicas de um show de entretenimento”. Além disso, as movimentações de palco foram se tornando mais comuns entre estes grupos que “incorporaram a linguagem midiática com a criação de cenografia, figurino, iluminação, etc., confirmando a tendência de transformar o concerto em espetáculo”. (CAMARGO e RICCIARDI, 2011, p. 163)

Diante das diferentes perspectivas apresentadas, observa-se que o Coro Cênico constitui uma prática artística marcada pela integração entre o canto coral e outras linguagens, especialmente o teatro, a dança, a expressão corporal e o movimento. Embora os autores abordados apresentem diferentes ênfases quanto à sua definição, ora destacando seu caráter híbrido, ora sua dimensão performática, ou expressiva, há um ponto de convergência entre essas concepções: a compreensão de que a prática coral pode ultrapassar os limites tradicionalmente associados à execução vocal e musical, incorporando o corpo e os elementos cênicos como componentes fundamentais da construção artística.

Nesse sentido, o desenvolvimento do Coro Cênico no Brasil evidencia um processo de transformação da prática coral, no qual a expressividade deixa de estar restrita à dimensão sonora e passa a envolver o intérprete em sua totalidade. Voz, corpo, movimento, espaço, figurino, cenografia e demais recursos cênicos podem atuar de maneira articulada na construção de sentidos e na comunicação com o público. Essa perspectiva também contribui para compreender o coro não apenas

como um conjunto de vozes que executa um repertório, mas como um coletivo que constrói uma experiência artística e performática por meio da interação entre diferentes formas de expressão.

As contribuições de Marcos Leite, Samuel Kerr, Damiano Cozzella e Reynaldo Puebla, somadas às reflexões de pesquisadores como Oliveira, Bucci, Müller, Junker, Zanatta, Camargo e Ricciardi, demonstram que o conceito de Coro Cênico não se apresenta de maneira única ou rígida. Ao contrário, trata-se de uma prática plural, que se transforma de acordo com as propostas estéticas, os contextos culturais e as escolhas artísticas de cada grupo. Essa diversidade de concepções, longe de representar uma fragilidade conceitual, revela a amplitude de possibilidades que o Coro Cênico oferece à prática coral.

Assim, compreende-se o Coro Cênico como uma modalidade de prática coral na qual música e cena se articulam de forma intencional para ampliar as possibilidades de expressão, comunicação e criação coletiva. A abordagem cênica representa, portanto, não apenas a incorporação de elementos teatrais, mas uma ressignificação da própria experiência de cantar em grupo, valorizando o corpo e o movimento, como partes constitutivas da performance. A partir dessa compreensão, torna-se possível avançar para a análise de como tais princípios se concretizam na prática, considerando as escolhas estéticas, pedagógicas e performáticas que caracterizam diferentes experiências.

O processo criativo, na perspectiva do coro cênico, pode ser compreendido como um percurso que envolve diferentes etapas de elaboração, experimentação e concretização das ideias artísticas. Nessa direção, Andrade (2019), ao retomar o modelo proposto por Wallas (1926), apresenta quatro fases que caracterizam esse processo: preparação, incubação, iluminação e verificação. Essa compreensão permite refletir sobre a construção de um espetáculo cênico-musical como um processo gradual, no qual as ideias são concebidas, amadurecidas, experimentadas e avaliadas até sua concretização artística.

Ainda segundo Andrade (2019), a sensibilidade para identificar problemas constitui o ponto de partida do processo criativo, pois o reconhecimento de uma situação que demanda solução impulsiona a busca por alternativas. Nesse percurso, habilidades como fluência, flexibilidade, originalidade, elaboração, penetração, avaliação e redefinição contribuem para ampliar as possibilidades de criação e desenvolver soluções criativas. No contexto do coro cênico, essas habilidades podem

se manifestar na escolha do repertório, na elaboração de arranjos, na construção das cenas e na experimentação de diferentes possibilidades de expressão vocal, corporal e interpretativa.

Além das habilidades individuais, o processo criativo também se constitui por meio das relações e interações estabelecidas entre os participantes. Essa perspectiva aproxima-se da aprendizagem colaborativa, compreendida como uma prática fundamentada no trabalho coletivo, em que os sujeitos atuam conjuntamente em busca de objetivos comuns, construindo conhecimentos por meio da participação, da troca de experiências e das interações em grupo (CERNEV, 2018).

Assim, no coro cênico, a criação artística não se restringe às concepções individuais do diretor ou regente, mas envolve a contribuição dos diferentes integrantes na construção das propostas musicais e cênicas. Por meio da colaboração, da experimentação e do compartilhamento de ideias, articulam-se voz, corpo, movimento e interpretação, constituindo uma identidade artística coletiva.

1.4 Entre a regência e a cena

Estar à frente de um Coro Cênico implica ao regente o desenvolvimento de múltiplas habilidades, abrangendo diferentes áreas do conhecimento artístico. Nem sempre, contudo, o maestro dispõe de profissionais especializados em teatro ou dança para contribuir na construção da performance musical — seja ela voltada para uma obra específica ou para a elaboração de um espetáculo completo. Essa realidade exige do regente uma postura criativa, investigativa e adaptável, capaz de integrar elementos corporais, cênicos e musicais em um processo colaborativo de criação. Nesse sentido, Oliveira (1999) afirma que:

> O que antes era coro, regente e arranjador, transformou-se lentamente em: coro, regente, arranjador, compositor, regente de palco, orientador vocal, orientador corporal, figurinista, programador visual, produtor, diretor cênico, diretor musical, diretor administrativo, diretor artístico (OLIVEIRA, 1999, p. 8).

Para que os integrantes de um Coro Cênico compreendam a importância dessa dimensão expressiva e reconheçam o quanto ela contribui para o aprimoramento da performance musical, é fundamental que, antes de tudo, o regente volte-se para o autoconhecimento. Cabe a ele desenvolver sua autoconfiança, explorar suas emoções e compreender como sua própria presença cênica e

sensibilidade artística influenciam o grupo. Essa consciência de si torna-se condição essencial para que o maestro possa conduzir processos criativos que integrem corpo, voz e emoção, favorecendo uma prática coral mais autêntica e expressiva.

> O regente para desenvolver um trabalho de corpo tem que se sentir capaz. O regente travado, não faz. [...] o regente para fazer isso tem que ser capaz de sentar no chão, de ficar descalço, de deitar no chão... são atitudes tão fundamentais... tem que ter uma liberdade corporal. (FONTERRADA *apud* ALFONZO, 2004, p. 205)

Diante dessas considerações, questiona-se: estaria todo regente preparado para conduzir, além da dimensão musical, a direção cênica de seu grupo? Como incorporar e desenvolver uma proposta cênico-musical? Qual é o papel dos coralistas na construção dessa linguagem ampliada da performance? E, ainda, como promover o engajamento coletivo nesse processo?

Sob essa perspectiva é fundamental reconhecer que a construção de uma performance cênico-musical não depende exclusivamente da atuação do regente, mas constitui um processo colaborativo, no qual os participantes também desempenham um papel ativo e criativo. Puebla (2017, p. 31) afirma que:

> Para começar a imaginar uma montagem que envolva canto, teatro e dança todos os participantes deverão compartilhar essa ideia, principalmente o maestro, liderança principal desse grupo e de quem normalmente parte essa proposta. (PUEBLA, 2017, p. 31)

Compreende-se que, diante das disparidades de contextos e recursos financeiros existentes ao longo do território brasileiro, nem todos os regentes contam com o apoio de profissionais de outras áreas para o desenvolvimento de um trabalho cênico-musical junto aos seus coros. Em muitas realidades, é o próprio regente quem assume esse desafio. Nesse sentido, Puebla (2017, p. 23) observa: “Em minhas andanças por corais do país, descobri que os melhores diretores cênicos são aqueles que têm habilidades para o canto e para o teatro.” A partir dessa perspectiva, evidencia-se a importância da participação colaborativa do regente e integrantes do coro, cujas vivências e múltiplas habilidades podem ser mobilizadas na construção coletiva da cena, ampliando a expressividade do grupo.

A construção de uma performance cênico-musical demanda, cada vez mais, uma abordagem coletiva, na qual os coralistas deixam de ocupar exclusivamente a função de intérpretes e passam a atuar também como colaboradores criativos. Essa

perspectiva valoriza a escuta, o protagonismo individual e a multiplicidade de contribuições que emergem do grupo.

Nesse contexto, o trabalho desenvolvido por Marcos Leite se destaca como referência. Maestro reconhecido por sua atuação à frente de grupos como o Coral da Cultura Inglesa, Garganta Profunda e Coral Brasileirão, Leite estruturava seus espetáculos de maneira colaborativa, incentivando a participação ativa dos cantores não apenas na execução musical, mas também na concepção artística das montagens. Suas criações envolviam o compartilhamento de ideias para roteiros, cenas e até mesmo para os arranjos vocais, resultando em processos profundamente integradores e expressivos.

Ao rememorar sua passagem por um desses grupos cênicos, Fontoura (2018, p. 12) relata que Leite:

> Começou a escrever arranjos mais descontraídos, criou inusitados exercícios de técnica vocal, abriu espaço para criações musicais coletivas e, de quebra, ainda propôs *performances* (cênicas musicais) que deixaram seus companheiros de profissão de cabelo em pé. (FONTOURA, 2018, p. 12)

Fontoura complementa sua reflexão ao descrever como se dava a atuação de Marcos Leite nos ensaios e o funcionamento do processo criativo dentro dos grupos que liderava. Segundo a autora, Leite cultivava um ambiente de experimentação artística, no qual os ensaios extrapolavam o campo técnico-musical e se tornavam espaços de investigação estética e expressão cênica. As ideias surgiam de forma orgânica, muitas vezes a partir de improvisações, relatos pessoais dos cantores ou discussões coletivas em torno dos temas abordados nas apresentações.

Essa dinâmica permitia que os integrantes se sentissem parte essencial da construção do espetáculo, estimulando o senso de pertencimento e aprofundando o envolvimento emocional com a obra. O processo criativo, portanto, não era imposto de forma vertical, mas desenvolvido de maneira dialógica, em que o regente assumia também o papel de mediador e provocador artístico.

> Mais do que ensaios, os encontros com os coralistas foram se tornando uma verdadeira oficina permanente para troca de experiências. A combinação entre a maluquice de regente e diretor musical e a mistura dos primeiros integrantes (que mal sabiam ler partitura) com os novos (muito ligados à música, à dança e ao teatro) proporcionaram o desenvolvimento compartilhado e a criação musical coletiva. (FONTOURA, 2018, p. 13)

Leite compreendia os ensaios como uma etapa essencial para o desenvolvimento da expressividade e da atuação cênica do coro. Para ele, o sucesso de uma performance não dependia apenas da técnica vocal, mas também da construção de uma presença cênica consciente e sensível por parte dos coralistas. Nesse sentido, atribuía ao regente a responsabilidade de planejar e organizar os ensaios com intencionalidade artística, levando em consideração não apenas os aspectos musicais, mas também o perfil e as especificidades de cada grupo.

Soares (2013) observa que Marcos Leite conduzia os ensaios de seus grupos com uma postura aberta e colaborativa, distante da rigidez e do autoritarismo tradicionalmente associados à figura do maestro. Sua prática valorizava o diálogo e a participação ativa dos cantores, estimulando a troca de ideias e a contribuição criativa de cada integrante na construção dos espetáculos. Essa forma de condução não apenas favorecia um ambiente de trabalho mais democrático e sensível, como também fortalecia o protagonismo coletivo e a dimensão expressiva e participativa do canto coral cênico.

> É preciso tê-lo visto nos ensaios, preparando os coros, deixando-os inteiramente à vontade, dirigindo e formando os naipes, inventando os exercícios, dançando enquanto regia e também se divertia com isso. É preciso ter visto os cantores sob a sua regência, cantando soltos, se expressando livremente com alegria e criatividade (CAVALCANTI, 2006, p. 116 *apud* SOARES, 2013, p. 17).

Percebe-se o quanto Marcos Leite valorizava e incentivava a participação ativa de seus cantores na construção da performance musical, reconhecendo-os como protagonistas e partícipes de todo o processo criativo. Seus ensaios eram marcados por inúmeras propostas experimentais, voltadas ao desenvolvimento da consciência corporal integrada ao canto e à ampliação das possibilidades expressivas do grupo. Essa postura evidenciava uma prática pedagógica e artística inovadora, pautada na escuta, na improvisação e na criação coletiva.

Nestor de Hollanda Cavalcanti (2003), compositor, arranjador e diretor musical do Grupo Garganta, foi um importante colaborador nas propostas e nos projetos desenvolvidos por Leite, e relata algumas das experiências criativas vivenciadas durante os ensaios.

> Lembro-me, por exemplo, muito bem de um dia em que o Marcos se dirigiu a um pequeno banheiro que ficava atrás, num corredor à direita da sala, abriu

> a porta, deu uma descarga na privada e ordenou que o coro imitasse o som que estava escutando. Imediatamente, o coro reproduziu o som da descarga. Fora este dia, por várias vezes tive a impressão de estar em plena floresta amazônica em Copacabana quando o coro imitava os sons das florestas e seus habitantes. É incrível o que a voz humana pode fazer, principalmente quando trabalhada em grupo (CAVALCANTI, 2003 *apud* FONTOURA, 2018, p. 13).

Embora Marcos Leite tenha desenvolvido um trabalho cênico-musical de notável qualidade à frente de seus grupos, suas propostas não foram unânimes entre os profissionais e estudiosos do canto coral. Havia aqueles que aprovavam e reconheciam a relevância da introdução da teatralização nas performances, considerando-a um avanço expressivo e estético, assim como havia os que criticavam e reprovavam a forma como o maestro conduzia o processo criativo e interpretativo. Essa dualidade de percepções revela o caráter inovador — e ao mesmo tempo controverso — de sua atuação artística. Nesse contexto, Soares (2013) afirma que:

> Para os mais conservadores, essa estética era o símbolo anarquista da desordem. Se por um lado o público se divertia, apreciava e valorizava a descontração da performance, os defensores do tradicionalismo coral reagiam de maneira opositora e crítica aos recursos cênicos adotados. Sendo assim, a proposta do coro cênico se solidificou justamente no momento em que a brasilidade passou a substituir o tradicionalismo no repertório, abrindo as portas para uma representação informal e inovadora. O hibridismo das linguagens parece ter fortalecido o conjunto música-cena sendo praticamente impossível dissociá-las, ou saber onde uma começava e a outra terminava. Essa via de mão dupla redefiniu a atuação da grande maioria dos coros no país (SOARES, 2013, p. 12).

O relato de Soares (2013) evidencia não apenas a ousadia estética de Marcos Leite, mas também sua disposição em romper com os padrões convencionais da prática coral. Sua atuação contribuiu significativamente para a consolidação de uma linguagem cênico-musical que valorizava a criação coletiva, a expressividade corporal e vocal, e a experimentação artística como elementos estruturantes do fazer coral. Ao integrar música, cena e participação ativa dos intérpretes, Leite inaugurou caminhos que seguem inspirando novas gerações de regentes e coralistas em todo o Brasil.

A partir deste novo olhar, percebeu-se a exigência de uma escuta atenta, sensível e pedagógica, aberta à diversidade de repertórios expressivos presentes nos corpos e vozes dos coralistas. Essa abordagem cuidadosa torna os ensaios espaços férteis para o amadurecimento artístico coletivo e para a criação de performances significativas. Silva (2010, p. 107) afirma que:

> [...] o ensaio é a etapa mais importante de todo o fazer coral, porque nele formam-se conceitos e desenvolvem-se habilidades motoras, que atuarão diretamente no ato interpretativo musical". Cada ensaio deve ser programado, estudado e organizado, tendo objetivos bem definidos (SILVA, 2010, s/p). p. 107

Considerando os ensaios como uma etapa fundamental na preparação de um coro cênico, Puebla (2017, p. 27) destaca que esse momento não se esgota na busca pela afinação perfeita ou pelo andamento correto, aspectos que são, de fato, obrigações técnicas. É preciso também propor estratégias criativas, integradas ao canto, com o objetivo de desenvolver a expressividade de maneira lúdica.

A implementação de uma proposta cênica exige que o regente desenvolva consciência corporal e conhecimento sobre as abordagens do teatro e seus principais autores, incorporando jogos e exercícios específicos aos ensaios. Nesse sentido, Marcos Leite utilizou práticas inspiradas nas propostas de Augusto Boal, adaptando-as à realidade de seus grupos e às oficinas de prática vocal. Essas atividades buscavam promover a desinibição, a integração entre os participantes e o desenvolvimento da expressividade corporal (Oliveira, 1999).

Ao se pensar em uma proposta cênica construída coletivamente, o regente precisa permitir-se e estimular os integrantes do coro a exercerem sua liberdade, promovendo a construção de relações e vínculos que tornem o grupo mais coeso e íntimo. Esse ambiente de confiança é fundamental para que cada participante se sinta seguro para manifestar suas emoções no coletivo. Trata-se de uma construção diária, que se desenvolve nos ensaios, por meio de exercícios de contato visual — o "olho no olho" — e também nos momentos informais, como a confraternização após os ensaios, popularmente chamada de "pizza", quando se fortalece a cumplicidade do grupo (PUEBLA, 2017, p. 34).

Amato reforça a justificativa apresentada por Puebla ao compreender o Coro Cênico como um espaço que deve ser aberto à diversidade e à inclusão, possibilitando a construção de relações significativas entre os indivíduos:

> O canto coral configura-se como uma prática musical exercida e difundia nas mais diferentes etnias e culturas. Nele desenvolvem-se atividades de aprendizado musical, desenvolvimento vocal, integração e inclusão social, além de estabelecerem-se as mais variadas relações pessoais e interpessoais de formação, ensino e aprendizagem. (AMATO, 2010, p. 75).

Sendo assim, o coro cênico deve ser um espaço democrático, com iguais oportunidades para todos (PUEBLA, 2017, p. 59), respeitando a individualidade de cada coralista e contribuindo para o seu protagonismo em cena.

O papel e a presença do regente em um coro cênico vêm sendo ressignificados, adotando uma condução mais indireta, embora sua contribuição e importância permaneçam fundamentais no processo de construção da performance cênico-musical. Fontana relata uma situação em que Marcos Leite liderava o Coral Brasileirão, e Matanna, um dos coralistas, colaborava ativamente na direção cênica.

> Os exercícios de teatro realizados com o Brasileirão refletiam de maneira significativa no desempenho dos cantores. O ato de cantar a música "Por causa de você" (Tom Jobim e Dolores Duran) sem regência, por exemplo, passava pelo trabalho de percepção. Mattana teve que desenvolver nos cantores a habilidade da visão periférica para que eles pudessem perceber a respiração e todos os movimentos do corpo do colega ao lado. Só assim conseguiam cantar sem olhar para o maestro. (FONTOURA, 2018, p. 54)

Como podemos observar, o grupo liderado por Marcos Leite apresentava significativa autonomia cênico-musical em suas performances, evidenciando uma certa "independência" em cena em relação à figura do regente. Essa metodologia, que valoriza a construção coletiva e a descentralização da condução, também é adotada por nomes expressivos da regência coral brasileira, como Patricia Costa e Eduardo Fernandes.

Tive a oportunidade de acompanhar alguns desses processos criativos durante os Laboratórios de Regência Coral promovidos pela Federação de Coros do Rio Grande do Sul (FECORS). Ao longo de uma semana, Reinaldo Puebla desenvolvia, em colaboração com os regentes participantes, estratégias práticas que envolviam jogos teatrais, aquecimentos corporais e vocalizes — todos voltados não apenas à construção da performance, mas também à criação de vínculos e ao fortalecimento da intimidade entre os integrantes, que vinham de diferentes estados do país.

> A prática desses jogos e atividades tem se demonstrado um fator positivo no desenvolvimento do corpo, desinibição, descontração e integração entre os cantores. Nesse sentido, a função do regente como agente motivador nesse processo tem papel decisivo no resultado. Se o líder se mostra empenhado e envolvido, os participantes sentem o desejo de participar do jogo. Esse modelo de referencial é de extrema importância pois "o regente tem que viver aquilo que ele está querendo do grupo, aí impregna". (SANTOS, 2003, p. 14 *apud* SOARES, 2013, p. 16)

Os participantes reuniam desde coralistas experientes até cantores iniciantes, além de regentes profissionais e amadores, vindos de diversos estados brasileiros. O repertório, por sua vez, não era distribuído com antecedência, o que gerava sempre grande expectativa entre os participantes. As obras selecionadas eram bastante diversificadas em termos de gênero musical, abrangendo desde música popular brasileira até peças da música erudita, o que ampliava ainda mais o desafio expressivo e interpretativo proposto pelo laboratório.

Grande parte do que era proposto cenicamente pelo diretor Puebla nos laboratórios, era construído em diálogo com os regentes e com os próprios participantes, muitos dos quais não possuíam vivências prévias aprofundadas na área teatral. Havia um espaço democrático de escuta e experimentação, no qual todos eram encorajados a participar ativamente do processo de criação da performance cênico-musical. Essa abordagem colaborativa favorecia a autonomia dos intérpretes e promovia um ambiente de construção coletiva, onde a diversidade de experiências e habilidades era valorizada como parte essencial da cena coral.

Embora Puebla, Patricia Costa e Eduardo Fernandes trouxessem algumas propostas previamente estruturadas para os ensaios, grande parte do processo criativo era vivenciado de forma colaborativa — por meio de experimentações, trocas e construções coletivas com os participantes. Como ressalta Pereira (2019, p. 80), “[...] os roteiros são apenas guias, e não receitas estanques”. Nessa perspectiva, Puebla compartilha sua experiência como diretor à frente de coros cênicos:

> Facilitará muito a sua atividade se o diretor cênico estiver aberto a sugestões do grupo e tomar decisões de forma gradual, à medida que conheça os integrantes e descubra com o grupo qual será o projeto cênico para aquele repertório. (PUEBLA, 2017, p. 26)

A partir do discurso de Puebla (2017, p. 59), é possível afirmar que, independentemente de quem esteja conduzindo a direção cênica do grupo, é fundamental manter uma postura aberta à escuta das sugestões dos cantores, respeitando suas particularidades, percepções e ideias. Essa escuta ativa contribui para que o trabalho cênico estabeleça conexões significativas com o repertório musical desenvolvido, promovendo uma construção mais coerente, sensível e coletiva da performance.

Outro aspecto relevante a ser considerado refere-se à escolha do repertório a ser executado pelo grupo, especialmente quando se busca uma interpretação cênica. Essa abordagem demanda, por parte dos cantores, um processo de desconstrução de si mesmos — superando barreiras pessoais e abrindo espaço para uma expressão mais autêntica e sensível. Nesse sentido, Fontoura relata mais um episódio vivenciado por Marcos Leite à frente do Coral Brasileirão, que ilustra essa prática em ação:

> As referências não musicais próprias dos arranjos de Marcos também exigiam uma postura diferente no ato de cantar, um trabalho que estava muito além da técnica vocal. Muitas vezes o cantor só conseguia entoar a melodia quando conseguia se transformar em um típico personagem de uma situação dramática. Seu trabalho semanal com o Brasileirão corria neste sentido. O desafio era fazer com que os cantores encontrassem em si dramaticidade necessária para as interpretações. (FONTOURA, 2018, p. 54-55)

Boa parte do repertório desenvolvido por Marcos Leite, Samuel Kerr e Damiano Cozzella incluía arranjos compostos pelos próprios maestros. À época, havia uma escassez de materiais que considerassem, de forma intencional, a integração entre o canto coral e possibilidades cênicas. Assim, esses arranjadores buscaram suprir essa lacuna, criando obras que atendessem às demandas expressivas de seus grupos. O grande desafio consistia em executar repertórios com arranjos altamente específicos no que diz respeito à performance cênico-musical, exigindo não apenas amadurecimento vocal, mas também a construção de um canto coletivo sensível e uníssono. Como descreve Figueiredo (2006):

> [...] cantar em coro é cantar em uníssono. Parece estranho dizer isso, quando a maior parte das obras feitas por coros é a duas, três ou mais vozes. Não podemos perder de vista, porém, que cada cantor – soprano, contralto, etc. – canta em uníssono com seus colegas de naipe. Assim sendo, a busca de um perfeito uníssono é um passo importante em qualquer etapa de um ensaio, um ideal. (FIGUEIREDO, 2006, p. 16)

Cantar em uníssono por naipe constitui um objetivo fundamental em todas as etapas do processo de construção cênico-musical. Essa prática não apenas contribui para a coesão sonora do grupo, como também fortalece a escuta coletiva, a precisão rítmica e a sintonia expressiva entre os coralistas, aspectos essenciais para uma performance integrada e artisticamente consistente. Dessa maneira, o trabalho vocal e cênico se entrelaça, promovendo uma experiência estética mais completa, em que a unidade do grupo potencializa a expressividade individual e coletiva em cena.

1.5 Voz, corpo e movimento

Propor a experimentação cênica no canto coral é pensar na integração entre corpo e voz, proporcionando aos coralistas a oportunidade de descobrir sua autoconfiança, sua intimidade e seus sentimentos. A voz, nesse contexto, precisa ser revelada a partir dos próprios estímulos corporais, numa relação sensível entre expressão vocal e presença cênica. Como destaca Oliveira (2004, p. 3):

> A dinâmica vocal baseia-se na íntima relação que existe entre os dois meios de expressão do ser humano: o corpo e a voz. O desenvolvimento da acuidade auditiva, bem como das sensações corporais são imprescindíveis à formação de sua imagem vocal-corporal. O instrumento vocal precisa ser descoberto a partir do próprio corpo: a voz em resposta a uma atitude/movimento corporal, mas cuidando para que não haja esforço à fonação. (OLIVEIRA, 2004, p. 3)

O desejo de representar um personagem está presente em todo indivíduo desde a infância, mas tende a tornar-se menos frequente com o passar do tempo. Esse fenômeno está relacionado à postura adotada pelo sujeito, que, influenciada pelas experiências externas, pode se tornar mais inibida, afetando diretamente a relação entre corpo e voz.

> O prazer de criar situações e personagens é inerente ao ser humano, que se diverte “representando” desde os primeiros anos de vida. Com o passar do tempo, bloqueios e inibições vão se encarregar de diminuir sua espontaneidade de “ser outro” publicamente. (PUEBLA, 2017, p. 26)

Para que essa conexão ocorra de forma efetiva, é fundamental que o participante esteja disponível para essa transformação, o que requer uma conscientização plena sobre o processo de autodescoberta. Essa disposição consciente é imprescindível, pois impactará diretamente na qualidade e profundidade da sua performance cênico-musical.

> Ao iniciar as atividades, é importante que o sujeito esteja nela e se entregue à situação, ao desejo e à intencionalidade do que está em jogo. Por outro lado, no decurso das atividades, esse sujeito pode ir se inteirando, e a sua presença seja percebida nesse percurso. (PEREIRA, 2019, p. 78)

A integração entre voz e cena, além de promover uma maior conscientização corporal e o aprofundamento no autoconhecimento, potencializa a expressividade na

execução do repertório, estabelecendo conexões significativas e relações sensíveis durante o ato performático cênico-musical. Como destaca Horn (2014):

> Essa íntima relação entre o corpo e a voz como meio de expressão do ser humano, não se aplica somente à voz cantada, ou falada ou à expressão cênica. A movimentação no canto coral e a marcação de ritmo são questões corporais importantes, tanto no aprendizado musical de suas melodias individuais, quanto em permitir o aprendizado da polifonia vocal, própria dos arranjos. Mais ainda, a introdução de elementos corporais amplia a polifonia da ação, contribui para seu desenvolvimento psicomotor e para a percepção da totalidade pelo indivíduo. (HORN, 2014, p. 106)

Costa complementa o discurso de Horn ao afirmar que as estratégias cênicas aplicadas no canto coral despertam, nos cantores, uma maior consciência espacial e fortalecem a confiança em cena. Essa preparação contribui para que os intérpretes se adaptem com mais facilidade a diferentes ambientes de apresentação, mesmo sem a orientação direta do regente para a organização do grupo em palco:

> Um dos benefícios do exercício cênico em corais é a ênfase na percepção do espaço, do coletivo, do outro. Grupos com preparação adequada adquirem uma postura mais segura no palco e aprendem a se deslocar com mais naturalidade. Costumam poupar o regente da função de organizar o coro à sua frente. Além disso, os cantores aprendem a observar o movimento do todo e de cada um, trabalhando para um bom resultado do coletivo. Há ainda uma facilidade maior na adaptação a diferentes espaços de apresentação. (COSTA, 2009, p. 98)

Como regente de coro cênico, deparo-me frequentemente com desafios relacionados aos espaços disponíveis para a realização de apresentações, sejam elas breves intervenções ou espetáculos completos. Nem sempre há acesso a teatros ou equipamentos adequados que atendam plenamente às demandas de um grupo com essas características. Muitas vezes, as performances ocorrem em praças públicas, pátios escolares ou salões sem condições acústicas ideais. Nessas situações, é essencial que o grupo esteja preparado para realizar as adaptações necessárias, mantendo a qualidade artística e a expressividade da performance cênico-musical.

Importa destacar que a incorporação da teatralização ao canto coral não tem como objetivo a formação de atores, mas sim a ampliação das possibilidades expressivas dos cantores. Trata-se de um recurso que potencializa a dimensão estética e comunicativa da performance musical, favorecendo a construção de novas conexões sensíveis com o público e reafirmando o caráter interdisciplinar e colaborativo do Coro Cênico.

A teatralidade, nesse contexto, é compreendida como um recurso estético e pedagógico que potencializa a presença cênica, a intencionalidade do gesto e a expressividade da voz, contribuindo para que a performance coral se torne mais envolvente, significativa e integrada. Trata-se, portanto, de uma abordagem que busca enriquecer a experiência artística por meio do corpo e da cena, sem descaracterizar a identidade coral, mas expandindo seus limites formais e simbólicos.

> A teatralização de um espetáculo – ou mesmo apenas de uma música – empresta elementos extras à interpretação dos cantores podendo fazer novas conexões com a plateia, além da comunicação musical já esperada. (COSTA, 2009, p. 89)

Diante dessas considerações, um dos grandes desafios relacionados à abordagem cênica no canto coral brasileiro diz respeito à sua implementação e continuidade, sobretudo em contextos nos quais não há acesso a profissionais especializados em artes cênicas. A escassez de investimento em projetos culturais e educacionais muitas vezes inviabiliza a presença de diretores teatrais nas equipes artísticas, o que exige dos regentes e dos próprios coralistas a busca por soluções criativas e colaborativas.

A partir dessa perspectiva, evidencia-se a relevância de um fazer coletivo e colaborativo, em que as múltiplas experiências, competências e sensibilidades dos integrantes sejam mobilizadas no processo de construção cênica. Tal abordagem não apenas amplia a expressividade do grupo, mas também fortalece o protagonismo dos coralistas, contribuindo para a formação de um coro mais autônomo, inventivo e esteticamente comprometido.

Quando se trata de uma proposta cênica, é igualmente relevante considerar os aspectos relacionados às entradas e saídas de cena, aos cumprimentos e aos agradecimentos finais, refletindo sobre onde e como esses momentos devem ser inseridos na apresentação. Puebla (2017, p. 27) ressalta que todos esses instantes são, em si, cênicos e devem ser cuidadosamente planejados: “cuidados esses que todo coro deve ter, por respeito principalmente ao público e ao seu trabalho artístico.”

Ao se propor uma construção cênico-musical com um coro, alguns aspectos são fundamentais para o início do processo criativo. É necessário compreender o contexto em que o grupo está inserido, seus objetivos artísticos e formativos, bem como o seu nível técnico-musical. Essa análise permite não apenas adaptar a

proposta cênica às particularidades do coletivo, mas também desenvolver estratégias que mantenham a motivação e o engajamento dos participantes ao longo do processo criativo. Conhecer a identidade do grupo é, portanto, essencial para garantir uma construção cênico-musical coerente, inclusiva e significativa.

Isso inclui desde a escolha de um repertório alinhado a uma temática, até a elaboração de um roteiro que conecte as músicas por meio de uma narrativa coerente, além da definição das marcações cênicas. Na ausência de profissionais especializados em teatro, e com base em experiências práticas, o regente pode — e deve — abrir espaço para que os próprios integrantes do grupo contribuam com ideias, fortalecendo o caráter colaborativo da criação.

Com a definição do roteiro, do repertório e das marcações de cena, torna-se necessário refletir estrategicamente sobre o figurino mais adequado para o coro, considerando, inclusive, a possibilidade de trocas de figurino ao longo da apresentação. Todas essas decisões devem estar alinhadas à proposta estética e conceitual do espetáculo cênico-musical, contribuindo para a coerência visual e narrativa da performance. Nesse contexto, Fontoura (2018, p. 58) compartilha uma experiência vivida com Marcos Leite, em que o regente promovia um processo de criação coletiva no Coral Brasileirão, em Curitiba:

> No que diz respeito aos figurinos e adereços, Marcos Leite permitia a colaboração coletiva. Em uma determinada situação, uma coralista sua incomodada com um figurino na cor preta, teve a ideia de fazer um figurino colorido customizado para todo o grupo. (FONTOURA, 2018, p. 58)

Nesse sentido, Puebla (2017, p. 12), com sua vasta experiência, relata que “em outros grupos foram criadas equipes para somar ideias, mas nem sempre todas as ideias de um grupo funcionam.” A escuta sensível e o discernimento artístico do regente tornam-se, portanto, essenciais para mediar as contribuições, acolher o potencial criativo dos participantes e, ao mesmo tempo, garantir a coesão estética da proposta.

1.6 Etapas da criação de um espetáculo cênico-musical

Para o desenvolvimento de um espetáculo cênico-musical, a escolha da temática e, consequentemente, do repertório deve ser realizada com responsabilidade

do regente em diálogo com os coralistas. É imprescindível que se leve em consideração o perfil específico do coro, incluindo seu nível técnico e as habilidades individuais dos integrantes. Além disso, o repertório deve ser pensado em consonância com as possibilidades cênicas que poderão ser exploradas, a fim de promover uma integração orgânica entre música, movimento e expressividade.

> O grupo (ou o seu líder) escolhe um determinado tema que norteará toda a montagem. Os cantores, envolvidos na proposta, são convidados a mergulhar num universo específico, estudando – muitas vezes a fundo – detalhes interessantes e que lhes escapariam no dia-a-dia. A escolha pode recair sobre um determinado compositor e sua obra, um estilo musical, uma época marcante ou mesmo algo que inspire compositores, como por exemplo, músicas que falam do mar. (COSTA, 2009, p. 100)

Essa escolha criteriosa não apenas garante a viabilidade técnica da execução musical, mas também potencializa o impacto estético e comunicativo da performance. Um repertório bem selecionado serve como base para a construção de cenas que dialoguem com o conteúdo musical, possibilitando ao coro expressar múltiplas dimensões emocionais e narrativas. Ademais, ao alinhar repertório e proposta cênica, o regente contribui para criar um ambiente onde os coralistas se sintam desafiados e motivados a participar ativamente do processo criativo, estimulando seu protagonismo e a coautoria artística.

Quanto ao tipo de repertório desenvolvido por Samuel Kerr e Marcos Leite e à inserção do teatro e do canto em cena, Muller (2013) relata que “trabalharam com canções folclóricas e de consumo e, desta forma, entraram no meio coral e criaram novas concepções, integrando canto e movimentação em cena nos espetáculos, sendo muitas destas movimentações e ações consideradas polêmicas” (MULLER, 2013, p. 26).

Penna (1990) propõe uma abordagem mais criativa e participativa no trabalho coral, valorizando práticas que permitam aos alunos explorar diferentes possibilidades musicais, expressar sua criatividade e atribuir significados pessoais às obras interpretadas. Nessa perspectiva, o autor destaca a importância de considerar os interesses e as vivências musicais dos alunos na escolha do repertório, bem como de ampliar o contato com diferentes linguagens musicais e incentivar a experimentação vocal e a improvisação como parte do processo de aprendizagem musical.

A integração entre canto e cena em um coro, especialmente quando associada a um repertório com potencial dramatúrgico, possibilita aos cantores um

processo de investigação e reconhecimento do próprio corpo como instrumento expressivo. A movimentação cênica, nesse contexto, pode ser compreendida não apenas como recurso estético, mas também como estratégia pedagógica capaz de favorecer a fixação de textos musicais e o desenvolvimento técnico de elementos como ritmo, afinação e coordenação motora. Essa abordagem estimula o intérprete a aprimorar sua lateralidade, percepção espacial e domínio corporal, contribuindo para uma performance mais consciente e integrada. Nesse sentido, Costa (2009) afirma que:

> Muitas vezes, a movimentação propõe uma coreografia que facilita a absorção ou fixação do texto da música ou mesmo de determinada passagem com dificuldade rítmica, por exemplo; ou seja, pode otimizar o resultado do indivíduo (COSTA, 2009, p. 67).

Azevedo (2003) destaca, em sua dissertação, que as experiências corporais aplicadas ao Coro Cênico da Universidade Federal de Goiás contribuíram significativamente para o aprimoramento técnico e expressivo do grupo. Segundo a autora, a incorporação de práticas corporais e cênicas favoreceu a liberação das inibições físicas e a melhoria do desempenho vocal, revelando uma estreita relação entre corpo, movimento e som na construção da performance coral.

Essa relação também foi evidenciada ao longo do experimento desenvolvido pela autora, que identificou avanços significativos na afinação e na qualidade sonora do grupo ao comparar as filmagens da primeira sessão com as das sessões finais. Azevedo (2003) atribui esses resultados à integração das práticas cênicas e corporais, ressaltando suas contribuições para o desenvolvimento musical e expressivo dos coralistas.

Os resultados observados ao final do experimento evidenciam que a integração entre movimento corporal e prática vocal promove impactos significativos na afinação, na expressividade e na qualidade sonora do canto coral. A comparação entre as primeiras e as últimas sessões demonstra uma evolução notável, indicando que os recursos cênicos e corporais, conforme aponta Azevedo (2003), ampliam a consciência musical e favorecem uma execução mais precisa e envolvente. Somado a isso, a perspectiva de Costa (2009) reforça que a cinestesia atua como um elemento facilitador da compreensão e realização das tarefas musicais, fortalecendo a coesão e o desempenho coletivo.

Para complementar a construção de um espetáculo cênico-musical, é fundamental considerar discussões colaborativas que envolvam, além do repertório e da atuação, elementos da composição visual e da ambientação cênica, como o cenário e a iluminação. A escuta sensível e o posicionamento dialógico do regente são essenciais nesse processo, permitindo que ideias e sugestões do grupo contribuam para ampliar as possibilidades expressivas da cena. A articulação entre esses elementos — som, imagem, espaço e luz — fortalece a coerência estética do espetáculo e potencializa sua capacidade de comunicar-se sensivelmente com o público.

> Embora nem todo local de apresentação conte com esse recurso, é inegável que a iluminação (em sintonia com a música e com o concerto como um todo) pode trazer “uma certa magia” para o espetáculo. A iluminação delimita espaços, sublinha passagens, recorta imagens e ajuda a fixar a atenção da plateia, através da atmosfera causada pela escolha de foco e cores. Além disso, empresta uma roupagem profissional que em muito estimula os cantores ao capricho de sua participação no trabalho. (COSTA, 2009, p. 102)

A partir dessa perspectiva, compreende-se que a iluminação, quando utilizada de forma intencional e integrada à proposta cênico-musical, constitui um importante recurso expressivo e dramatúrgico. Mesmo quando o espaço de apresentação não dispõe de equipamentos sofisticados, a consciência de sua função estética e simbólica pode orientar escolhas criativas e acessíveis, capazes de transformar a experiência sensorial do público e dos intérpretes. Assim, a luz deixa de ser um mero complemento técnico para assumir o papel de coautora da cena, colaborando para a construção de atmosferas, dinâmicas visuais e camadas de significado que enriquecem a narrativa e fortalecem o engajamento artístico do grupo.

CAPÍTULO 2
CIA MUSICAL SCHUBERT: UM RELATO DE EXPERIÊNCIA

2.1 Origem, trajetória e espetáculos cênico-musicais

A Cia. Musical Schubert é vinculada à Fundação Cultural de Umuarama e à Prefeitura Municipal de Umuarama, no noroeste do Paraná, a aproximadamente 500 km de Curitiba, capital do estado. O município, cujo nome tem origem indígena e significa “lugar alto onde os amigos se encontram”, é conhecido como a “Capital da Amizade”, título que reflete a hospitalidade de sua população. Com 71 anos de história e uma população estimada em 124.077 habitantes, Umuarama destaca-se por sua identidade cultural e pelo desenvolvimento de iniciativas que valorizam a arte e a cultura local.



Figura 1: Mapa do Noroeste do Paraná.

Oficializada em 2012, a Companhia surgiu com o objetivo de atrair e inserir adolescentes e jovens no movimento coral local, a partir dos 13 anos de idade. Seu nome faz referência ao Centro Cultural Vera Schubert, teatro municipal que homenageia Vera Schubert, pioneira no ensino de piano em Umuarama.

Até então, não havia iniciativas voltadas ao público juvenil promovidas pelo poder público. O único projeto existente era o Coral Municipal de Umuarama, destinado ao público adulto. Diante da baixa adesão juvenil, em 2011 foi desenvolvida uma fase experimental com o espetáculo *Glee Cover*, inspirado na série televisiva americana de sucesso entre jovens. A proposta, inovadora para a época, consistia em releituras de canções internacionais com inserções de dança e movimentações cênicas. A adesão superou as expectativas, revelando o interesse dos jovens em participar de uma experiência musical que extrapolava o simples ato de cantar, possibilitando-lhes expressar autenticidade e identidade.

A primeira apresentação oficial ocorreu meses depois, em uma praça pública, durante a programação de Natal do município. Embora a proposta tenha gerado opiniões divergentes — alguns apreciaram a inovação, enquanto outros a consideraram apenas uma “cópia” —, o objetivo principal foi alcançado: aproximar a juventude da prática coral por meio de novas linguagens artísticas.

Em 2012, o grupo adotou o nome Cia Musical Schubert, consolidando uma identidade própria e ampliando suas experimentações. As vivências nos laboratórios da Federação de Coros do Rio Grande do Sul (FECORS) foram decisivas, pois despertaram novas perspectivas quanto ao repertório da música brasileira, às possibilidades cênicas e ao impacto dessas dimensões na performance coral.

Figuras de relevância nacional na condução de coros juvenis com atuação na área cênico-musical como Patrícia Costa, Mara Campos, Yara Campos, Silmara Drezza (Instituto Baccarelli), em parcerias com o diretor cênico Reynaldo Puebla, têm desempenhado papel significativo na formação artística e cultural de jovens coralistas pelo país. Projetos consolidados, como o Coral Jovem Mackenzie, que possui 25 anos de trajetória, e eventos de relevância para o movimento coral brasileiro, como o Festival de Corais de Catanduva (FESCC), no estado de São Paulo, e o Encontro Nacional de Coros Juvenis (ENCORO), realizado em Nova Santa Rosa-PR, desempenham um papel fundamental no incentivo, na valorização e na promoção do canto coral juvenil. Essas iniciativas não apenas fomentam o desenvolvimento vocal, mas também estimulam a inserção dos jovens em práticas cênicas e performativas, fortalecendo a integração entre voz, corpo e movimento.

A Cia. Musical Schubert teve a oportunidade de participar e se apresentar em algumas edições do ENCORO, evento que proporcionou momentos de integração e aprendizado musical entre adolescentes e jovens das regiões Noroeste e Oeste do

Paraná, promovendo um significativo intercâmbio cultural. Nessas ocasiões, o grupo já despertava olhares curiosos e chamava a atenção por suas características diferenciadas, como os figurinos pouco convencionais, a postura descontraída do regente, que não adotava uma condução rígida, além da expressividade dos coralistas e das marcações cênicas incorporadas às apresentações.



Figura 2: Participação da Cia Musical Schubert, no V Encontro Nacional de Coros Juvenis (ENCORO) em Nova Santa Rosa-PR.

Segundo a Patrícia Costa, “a experimentação cênica revelou-se não só uma inovação interpretativa, como também trouxe opções para nuances tímbricas importantes” (COSTA, 2009, p. 2). Nessa mesma perspectiva, (PUEBLA, 2017, p. 35) reforça a ideia de que a dimensão cênica está intrinsecamente presente em todo grupo coral, ao afirmar: “Costumo dizer que cênicos são todos os coros. Todos estão em cena.”

A partir da oficialização da Companhia, regente e coralistas passaram a desenvolver, de maneira espontânea e colaborativa, processos de criação que envolviam a elaboração de roteiros originais, a seleção de músicas articuladas às cenas, bem como a concepção de cenários, figurinos e marcações cênicas. Essa dinâmica, fundamentada na construção coletiva e na participação ativa dos

integrantes, deu origem a diversas montagens, que contemplam tanto musicais autorais quanto adaptações de clássicos da Broadway.

O espetáculo **Desavenças do Amor,** estreado em 2012, marcou a primeira montagem do grupo. Com um enredo original, construído de maneira colaborativa, a montagem abordava questões relacionadas à adolescência, estabelecendo uma conexão com as experiências pessoais dos integrantes e com a faixa etária predominante naquele momento.

Naquele período, a Companhia ainda contava com poucos integrantes, mas, ao longo dos anos, ampliou gradativamente o número de coralistas e consolidou sua presença no cenário cultural local. Esse crescimento também se refletiu no amadurecimento musical e no desenvolvimento da expressividade cênica dos participantes. Em determinadas fases, o grupo chegou a reunir mais de 40 cantores, o que trouxe novos desafios à organização e à condução dos espetáculos, especialmente no planejamento das cenas e das movimentações cênicas, de modo a integrar todos os participantes à proposta artística.



Figura 3: Espetáculo Cênico-Musical “Desavenças do amor”, realizado em 2012, no Teatro do Centro Cultural Vera Schubert.

O espetáculo **A Aposta**, apresentado em 2013, contou com roteiro original e um repertório composto por canções brasileiras selecionadas para a narrativa. Tendo

como pano de fundo o ambiente escolar, a montagem marcou também a criação dos primeiros figurinos da companhia: o uniforme do Colégio CS (Cia Schubert). O espetáculo teve ainda uma reapresentação posterior, consolidando-se como mais uma etapa na construção da identidade artística do grupo. Já os registros fotográficos do espetáculo foram realizados por uma empresa local.



Figura 4: Espetáculo Cênico-Musical: “A Aposta”, realizado em 2013, no Teatro do Centro Cultural Vera Schubert.

O espetáculo **O Que Você Faria?** apresentou um enredo original, que propunha reflexões sobre diferentes situações do cotidiano, explorando escolhas, sentimentos e relações humanas. A narrativa foi construída em diálogo com um repertório de canções da música brasileira, conduzindo o público a refletir sobre como agiria e quais seriam suas prioridades caso descobrisse que aquele seria o último dia de sua vida. A concepção dos figurinos também fez parte do processo criativo coletivo, sendo discutida entre o regente e os integrantes da Companhia.

Naquele período, a Companhia ainda não contava com apoio financeiro da Prefeitura para a realização dos espetáculos. Dessa forma, os elementos cênicos eram viabilizados por meio do empréstimo de móveis e outros objetos ou, ainda, pela produção e confecção realizadas pelos próprios integrantes do grupo.

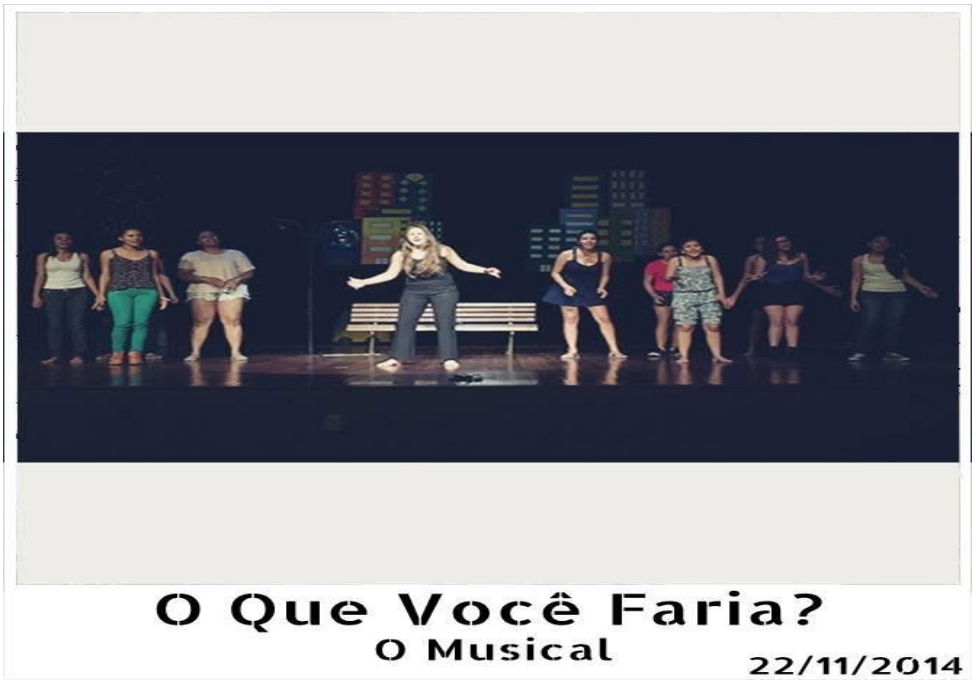


Figura 5: Espetáculo Cênico-Musical “O que você faria”, realizado em 2014, no Teatro do Centro Cultural Vera Schubert.

No ano de 2015, foi apresentado o espetáculo **É Proibido Cantar,** cuja narrativa se desenvolvia em uma escola de artes onde o canto era expressamente proibido. O próprio título evidenciava a provocação central do enredo, reafirmando a proposta criativa do grupo de desenvolver histórias originais e explorar temáticas inusitadas. Assim como nas montagens anteriores, o processo de criação ocorreu de maneira colaborativa, envolvendo os integrantes na elaboração da história, na construção das coreografias e na definição das marcações cênicas.

O repertório da música popular brasileira, presente ao longo da trajetória do grupo, também ganhou destaque nessa montagem. Um exemplo pode ser observado na figura a seguir, que registra a interpretação da canção Erva Venenosa, da cantora e compositora Rita Lee. A construção da performance envolvia um trabalho cuidadoso com a expressividade corporal, no qual cada movimento e gesto era pensado e articulado à música e à narrativa, contribuindo para a integração entre canto, interpretação e elementos cênicos.



Figura 6: Espetáculo Cênico-Musical “É proibido cantar”, apresentado em 2015, no Teatro do Centro Cultural Vera Schubert.

Em 2016, o grupo levou ao palco o espetáculo **Vale a Pena Ouvir de Novo,** inspirado em canções que marcaram novelas da dramaturgia nacional e internacional. A proposta consistia em revisitar momentos emblemáticos dessas produções, recuperando cenas conhecidas pelo público e estabelecendo relações entre as histórias retratadas e as músicas que integravam suas trilhas sonoras.

A montagem assumiu um caráter leve e descontraído, explorando a memória afetiva dos espectadores por meio de referências musicais e narrativas amplamente conhecidas. A combinação entre repertório, interpretação e elementos cênicos conferiu dinamismo ao espetáculo, valorizando a criatividade dos integrantes e as possibilidades de integração entre música e teatro.

Um dos fatores que contribuíram para o êxito dos musicais estava relacionado ao comprometimento dos integrantes, que demonstravam envolvimento e identificação com a proposta artística do grupo. Era perceptível o entusiasmo com que participavam dos processos criativos e das montagens, revelando o quanto se reconheciam na linguagem cênico-musical desenvolvida. Além disso, os vínculos construídos ao longo dessa trajetória e as relações pautadas pelo respeito, pela confiança e pela proximidade entre regente e coralistas também desempenharam um

papel importante, fortalecendo o trabalho coletivo e contribuindo para os resultados alcançados.



Figura 7: Espetáculo Cênico-Musical “Vale a pena ouvir de novo”, apresentado em 2016, no Teatro do Centro Cultural Vera Schubert.

Como em todos os espetáculos anteriores, o regente sempre incentivou e valorizou a criatividade e o protagonismo dos coralistas, promovendo sua participação ativa na construção artística. Assim, **Nas Ondas do Rádio,** apresentado em 2018, foi concebido de forma colaborativa, com contribuições do coro para o roteiro, os personagens e a dramaturgia. O repertório, predominantemente composto por músicas brasileiras, foi enriquecido por solos dos personagens centrais. Sem recorrer a grandes recursos de produção, o espetáculo destacou-se pela força da criação coletiva e pela expressividade de seus intérpretes.

Em 2018, e posteriormente em sua remontagem em 2023, o grupo apresentou o espetáculo **No Ar**, com enredo autoral ambientado em um canal de televisão prestes a falir. A narrativa explorava diferentes programas típicos da TV, como culinária, namoro, fofocas, jornalismo, realities musicais e saúde, criando situações que dialogavam com uma diversidade de gêneros musicais brasileiros, incluindo rock, pop, MPB, entre outros. A montagem destacou a criatividade do grupo na construção de personagens, cenas e na integração entre dramaturgia e repertório musical.



Figura 8: Espetáculo Cênico-Musical “No Ar”, apresentado em 2018 e 2023, no teatro do Centro Cultural Vera Schubert.

Movida pelo desejo de vivenciar novos desafios e pela paixão pelo teatro musical, a Cia Musical Schubert apresentou ***Hairspray* – Um Novo Ritmo.** Embora a obra já contasse com o texto-base, a companhia adaptou as canções e o roteiro, incorporando coreografias mais elaboradas e uma produção visual ainda mais impactante, proporcionando ao público uma experiência renovada e envolvente.



Figura 9: Musical “*Hairspray* – Um novo ritmo”, apresentado em 2019, no palco do teatro do Centro Cultural Vera Schubert.

Em 2023, após o período da pandemia da COVID-19, a Companhia iniciou uma nova fase de recomeços e renovação. A saída de integrantes que haviam construído parte significativa da trajetória do grupo desde 2011, seguindo novos caminhos acadêmicos e profissionais ou mudando-se de cidade em busca de novas oportunidades, marcou o encerramento de um importante ciclo. Ao mesmo tempo, a chegada de novos coralistas, em sua maioria sem experiência prévia em canto coral e teatro musical, trouxe novos desafios e possibilidades para a continuidade do trabalho artístico.

Nesse contexto de transformação, foi estruturado um novo musical inspirado em canções emblemáticas da Disney, uma escolha que surgiu a partir do desejo e da identificação dos próprios integrantes. A montagem foi desenvolvida de forma colaborativa, com a criação de cenas para cada canção, explorando diferentes personagens, narrativas e possibilidades cênicas. O processo valorizou a criatividade, o envolvimento coletivo e o protagonismo dos coralistas, reafirmando uma característica presente na trajetória da Companhia: a construção dos espetáculos a partir da participação ativa de seus integrantes.



Figura 10: Espetáculo Cênico-Musical “Um conto em cada conto”, apresentado em 2023, no palco do teatro do Centro Cultural Vera Schubert.

O musical ***Mamma Mia*****,** também escolhido a partir do desejo e sugestão do grupo, marcou a primeira montagem da Companhia seguindo fielmente o roteiro original e apresentando as canções mais conhecidas do grupo ABBA em versões adaptadas para o português. A montagem representou um novo momento na trajetória da companhia, trazendo desafios artísticos mais complexos, como a interpretação das letras traduzidas, a construção das personagens do filme musical e a integração entre canto, atuação e movimentação cênica.

Um dos grandes diferenciais do espetáculo foi a participação da banda municipal da Prefeitura de Umuarama, proporcionando uma nova experiência musical aos coralistas. As coreografias ganharam maior elaboração a partir da contribuição de uma coralista recém-ingressa no grupo, que também é professora de dança, ampliando as possibilidades de expressão corporal e fortalecendo a integração entre as linguagens do canto coral, teatro e da dança. A montagem contou ainda com figurinos confeccionados especialmente para o espetáculo e recursos visuais, como painel de *LED* para ambientação das cenas, elevando a experiência cênica. Esse

conjunto de elementos contribuiu para que *Mamma Mia* alcançasse o maior público da história da companhia até aquele momento, consolidando-se como um marco na trajetória do grupo.



Figura 11: Musical *"Mamma Mia",* apresentado em 2024, no palco do teatro do Centro Cultural Vera Schubert.

Em 2025, seguindo a proposta de montagem de musicais da *Broadway,* a companhia iniciou o processo de construção de *Grease,* musical consagrado também pelo cinema e reconhecido por um repertório que permanece presente no imaginário do grande público, com canções como *"Summer Nights" e "You're The One That I Want"*, entre outras. A escolha do espetáculo partiu novamente do desejo e da sugestão dos integrantes, reafirmando a participação ativa do grupo na definição dos caminhos artísticos da companhia.

A montagem integrou esta pesquisa de mestrado, cujo processo criativo será detalhado posteriormente, contemplando as etapas de concepção, preparação e desenvolvimento do espetáculo. Para a construção da obra, o grupo realizou um processo de imersão no universo da década de 1950, período em que a narrativa se passa, buscando compreender os hábitos dos jovens, o contexto histórico e social, as gírias, os comportamentos e os principais elementos culturais que influenciaram

aquela geração. Essa investigação contribuiu para uma construção cênica mais aprofundada, aproximando os integrantes da atmosfera, da estética e das características próprias do musical.



Figura 12: Musical *"Grease"*, apresentado em 2025, no palco do Centro Cultural Vera Schubert.

Ao longo de quase 15 anos de trajetória, a Cia Musical Schubert construiu sua identidade sem a presença de profissionais externos de teatro ou dança. Todas as produções foram concebidas por meio de um processo colaborativo entre regente e coralistas, que assumiram funções múltiplas — da escolha de repertório e temas à elaboração de roteiros, coreografias, marcações de cena, cenários e figurinos. Essa prática evidencia a singularidade do grupo enquanto coro juvenil, cuja proposta se fundamenta na integração entre música, corpo e cena em um processo criativo coletivo e participativo.

Um dos marcos mais significativos na trajetória da Cia Musical Schubert foi sua participação no Festival Internacional de Corais de Curitiba (CANTORITIBA), ocorrida nos anos de 2016, 2017 e 2018. O evento, de natureza multicultural, consolidou-se como um dos mais relevantes encontros corais do Brasil, reunindo

agrupamentos de distintas idades, formações e propostas estéticas, provenientes de diversos estados brasileiros e também de países como Uruguai, Argentina, Portugal e Estados Unidos. Sua programação abrangia múltiplas modalidades: mostras competitivas, apresentações não competitivas com avaliação e intervenções em palcos abertos distribuídos pela capital paranaense, promovendo, assim, um intenso intercâmbio artístico e pedagógico entre grupos de diferentes contextos socioculturais.



Figura 13: Apresentação no Cantoritiba, cantando “Mas que nada”.

Nesse cenário, a Cia Musical Schubert destacou-se por ser o único coro juvenil oriundo do Noroeste do Paraná selecionado para participar do Cantoritiba, realizado na capital do Estado, representando o coro juvenil no festival. Com uma proposta cênico-musical que integrava canto coral, teatro, dança e elementos visuais na construção de suas performances, a companhia consolidava uma identidade artística própria, na qual diferentes linguagens se articulavam para transformar o repertório musical em experiências cênicas. Dessa forma, o grupo também promoveu e levou o nome de Umuarama para um importante espaço de valorização da música coral jovem no Paraná.

Os resultados conquistados ao longo da participação no festival demonstram a qualidade, a dedicação e o comprometimento do trabalho desenvolvido pela companhia. Em 2016, o grupo alcançou o 2º lugar na categoria competitiva, recebendo

a medalha de prata, resultado que reconheceu a evolução artística e o empenho dos integrantes. No ano seguinte, em 2017, a companhia conquistou o 1º lugar na categoria, sendo agraciada com a medalha de ouro, consolidando sua trajetória e reafirmando a força de uma proposta que unia a linguagem coral à expressividade do coro cênico.



Figura 14: Celebração pela conquista do 1º lugar no Cantoritiba, na capital do Paraná.

No ano seguinte, 2018, retornou à capital já com reconhecimento ampliado, contando com maior apoio da Prefeitura de Umuarama, que disponibilizou transporte para o deslocamento do grupo, gesto que simboliza o fortalecimento das relações institucionais entre o projeto e o poder público municipal.

A participação na edição de 2018 implicou desafios artísticos e pedagógicos ainda mais complexos. A partir das devolutivas da comissão avaliadora e do incentivo de uma das juradas, o grupo optou por expandir sua proposta estética, incluindo em seu repertório — até então centrado na música popular brasileira — uma obra de projeção internacional: *“Bohemian Rhapsody”*, da banda britânica *Queen.* Essa escolha representou um marco na trajetória da Companhia, demandando pesquisa musical aprofundada e um processo colaborativo de elaboração de movimentações

cênicas, ampliando o horizonte artístico do grupo. A esses desafios somou-se a execução da chamada “música de confronto”, que naquele ano correspondeu à interpretação de “Canta, canta, minha gente”, de Martinho da Vila, apresentada por todos os corais concorrentes.

Outro aspecto relevante a ser destacado refere-se às condições logísticas de apresentação. A proposta cênico-musical da Cia exigia adaptações constantes aos espaços disponibilizados pelo festival, pois o acesso prévio aos locais não era sempre possível. Esse fator impunha ao grupo a reorganização de suas movimentações de acordo com a estrutura física de cada ambiente. Ao longo de suas participações pelo festival, a Cia Musical Schubert apresentou-se em espaços emblemáticos de Curitiba, como o Memorial de Curitiba, as Ruínas de São Francisco, o Auditório do Teatro Positivo, o Canal da Música, além de protagonizar um vibrante *flash mob* na rodoviária de Curitiba, interpretando trechos de *Bohemian Rhapsody* de maneira itinerante e performática.



Figura 15: Apresentação nas Ruínas de São Francisco em Curitiba-PR.

As repercussões dessas experiências foram expressivas e se manifestaram em diferentes dimensões. Para além das premiações e do reconhecimento artístico, a participação da Cia. Musical Schubert no CANTORITIBA proporcionou ampla

visibilidade pública e contribuiu para o fortalecimento da identidade cultural do grupo. Um episódio emblemático dessa projeção ocorreu em 2018, quando ônibus do transporte coletivo de Curitiba circularam com adesivos promocionais do festival que estampavam a imagem dos integrantes da companhia. Essa iniciativa evidenciou a relevância simbólica e social do trabalho artístico desenvolvido com jovens cantores, ampliando o alcance de suas atividades junto à comunidade. Além disso, a repercussão alcançada pelo grupo favoreceu a ampliação do apoio financeiro concedido pela Prefeitura de Umuarama, especialmente no que se refere à produção dos espetáculos, contribuindo para o desenvolvimento e a continuidade de suas atividades artísticas.



Figura 16: Arte de divulgação do Cantoritiba, com imagens de integrantes da Companhia ao fundo.

Tal episódio revela, de forma concreta, como a prática coral juvenil aliada a abordagens cênicas e colaborativas, pode impactar não apenas na formação artística, mas também no desenvolvimento crítico, criativo e social dos participantes, contribuindo para sua constituição enquanto sujeitos ativos e transformadores em seus contextos comunitários.

2.2 Princípios e Práticas da Preparação Cênico-Musical

O regente desempenha um papel central no processo de preparação cênico-musical, sendo também responsável por cultivar um ambiente pautado no respeito, na confiança e na leveza. Nesse contexto, a promoção de momentos de lazer e atividades recreativas contribuem para fortalecer os vínculos interpessoais e favorecer

a integração entre os participantes. Essas experiências, para além de tornarem o convívio mais agradável, colaboram para a construção de relações saudáveis e cooperativas, refletindo diretamente no desenvolvimento do trabalho artístico.

Além disso, um ambiente acolhedor e participativo favorece o aprimoramento das habilidades artísticas, bem como o desenvolvimento da disciplina, da responsabilidade e do comprometimento com os objetivos coletivos. Dessa forma, a atuação do regente ultrapassa a dimensão musical e assume também um caráter pedagógico, evidenciando o potencial formativo e transformador do canto coral juvenil. Sobre o papel do regente, Goes (2015) afirma que:

> Ele é a pessoa que conduz o coral, figura que em algum momento da trajetória do estabelecimento dessa atividade, torna-se o elemento central para organizar, instruir, treinar e dirigir os ensaios e as apresentações do grupo de pessoas que cantam em conjunto. Para exercer esse papel de condutor com essas atribuições, faz-se necessário que esse regente desenvolva certas competências e habilidades para atender às demandas que a um grupo de canto coral é requerido. (GOIS, 2015, p. 16)

Cruz reforça apontando que o trabalho em grupo é um importante apoio “no desenvolvimento da personalidade, o respeito com o próximo, o desenvolvimento da organização, disciplina, pontualidade, sensibilidade e criatividade” (CRUZ, 1997 *apud* GOIS, 2015, p. 25). Esse entendimento evidencia que as atividades desenvolvidas coletivamente vão além da execução de uma tarefa comum, constituindo-se como espaços de formação humana e social. Ao desenvolver um trabalho de cooperação, diálogo, comprometimento e responsabilidade compartilhada, o trabalho em grupo favorece o desenvolvimento de competências interpessoais e de valores essenciais para a convivência e para a construção de experiências educativas significativas.

Desde a criação da Cia. Musical Schubert, o regente e os seus integrantes participam ativamente das diferentes etapas de elaboração e desenvolvimento das performances cênico-musicais. Nesse processo, a construção de um trabalho artístico coeso depende do alinhamento entre as intenções do regente e as do grupo, de modo que as escolhas interpretativas, musicais e expressivas sejam construídas de forma colaborativa. Essa sintonia favorece o desenvolvimento de uma proposta artística orgânica, capaz de mobilizar os participantes e fortalecer seu envolvimento com o processo criativo.

No que se refere à integração de outras linguagens artísticas, como o teatro e a dança, a companhia enfrenta limitações relacionadas à disponibilidade de

profissionais especializados. Até o momento, o poder público não contratou professores dessas áreas especificamente para atender às demandas do grupo. Embora o município conte com uma professora de dança efetiva, sua carga horária é integralmente destinada, sobretudo, às aulas de balé e jazz, o que inviabiliza sua participação nas atividades da companhia. Situação semelhante ocorre em relação ao ensino de teatro, cuja oferta também depende da disponibilidade de profissionais para essa finalidade.

Nesse contexto, a ampliação da equipe pedagógica, por meio da contratação de profissionais especializados em teatro e dança, representaria uma possibilidade de enriquecer o processo de criação cênico-musical, favorecendo a integração entre as diferentes linguagens artísticas. Entretanto, a concretização dessa proposta esbarra em entraves burocráticos e administrativos relacionados aos procedimentos de contratação de pessoal pelo poder público, o que limita a ampliação dos recursos humanos disponíveis para o desenvolvimento das atividades da companhia.

Inicialmente, o desenvolvimento do processo de criação cênico-musical acontecia de forma intuitiva; atualmente, desenvolve-se de maneira sistematizada e com planejamento mais assertivo. O regente identificou a necessidade de aprofundar conhecimentos sobre teatro, compreender os jogos teatrais e adotar estratégias que proporcionassem ao coro uma preparação não apenas vocal, mas também corporal.

Nos aquecimentos vocais realizados pelo regente da Companhia, busca-se desde o início do processo de construção da performance cênico-musical a integração entre voz e corpo.

> Sendo assim, o professor busca mecanismos para os alunos compreenderem a expressão corporal constante em cada atividade da preparação vocal. Cabe ao professor propiciar ferramentas pedagógicas que levem o aluno a encontrar a sua melhor *performance*. Leck afirma que “os cantores precisam de um consistente símbolo físico que os levará de volta para uma atitude mental artística” (LECK, 2020, p. 14 *apud* LIMA, 2023)

Mesmo quando o repertório ainda não apresenta marcações cênicas ou coreografias definidas, o regente propõe exercícios de movimentação que promovem a conexão e o envolvimento do grupo, utilizando gestos capazes de reforçar melodias, ritmos e expressividade. Nesse contexto, como observa (PUEBLA, 2017, p. 25), “(...) ninguém pode ser obrigado a expressar suas emoções, mas pode ser encorajado a fazê-lo.”

Partindo de uma proposta autoral, a primeira etapa do processo consiste na definição da ideia central, considerando não apenas um tema e repertório específicos, mas também a motivação do grupo, pautada no diálogo entre regente e coralistas. Esse envolvimento é fundamental para o jovem cantor, despertando interesse, motivação e engajamento no processo criativo colaborativo. A escuta ativa e o protagonismo do coralista promovem sua valorização, autoconhecimento e desenvolvimento de habilidades artísticas.

> A expressão artística do coro também pode estar demonstrada em aspectos sentimentais como a paixão que envolve cada participante do canto coral. Dessa maneira, “é essencial que os músicos equilibrem o profissional com a paixão. Quando trazemos nossa paixão para a música, atingimos resultados artísticos” (LECK, 2020, p. 4 *apud* LIMA, 2023, p. 63).

O incentivo e a motivação dos integrantes não se restringem aos ensaios e à preparação do espetáculo anual, geralmente realizado no segundo semestre. Estendem-se também às diversas atividades e apresentações para as quais o grupo é convidado ao longo do ano, especialmente por meio da Prefeitura de Umuarama e da Fundação Cultural de Umuarama. Essas participações incluem saraus, exposições artísticas, comemorações do aniversário do município, encontros de corais, entre outros eventos que ampliam as oportunidades de atuação artística.

Nesse contexto, o comprometimento dos coralistas torna-se fundamental, uma vez que a participação nessas atividades exige disponibilidade, responsabilidade e envolvimento com as propostas coletivas. Além de proporcionar novas experiências musicais e cênicas, essas oportunidades contribuem para fortalecer o sentimento de pertencimento ao grupo e manter a motivação dos integrantes ao longo de todo o ano.

Além das apresentações realizadas no município, a Companhia também participa de eventos em outras localidades, atendendo a convites de municípios das regiões Noroeste e Oeste do Paraná. Essas experiências ampliam a visibilidade do trabalho artístico desenvolvido, favorecem o intercâmbio de vivências musicais com outros corais e contribuem para consolidar sua presença no movimento coral regional.

Em determinadas ocasiões, o deslocamento para esses compromissos conta com o apoio das prefeituras envolvidas, que disponibilizam transporte e alimentação aos integrantes. Esse suporte logístico favorece a participação do grupo em atividades realizadas fora de sua sede, contribuindo para a continuidade de suas ações artísticas e para a ampliação de suas oportunidades de atuação.

Além de representarem momentos de divulgação e interação com diferentes públicos, essas apresentações assumem um papel importante no processo de construção e amadurecimento artístico do grupo. São oportunidades de experimentação e aprimoramento, nos quais repertórios, movimentações cênicas e coreografias desenvolvidas para os espetáculos que estão sendo testados, adaptados e aperfeiçoados a partir das peças musicais apresentadas.

Em setembro de 2025, a Companhia realizou sua primeira apresentação no Festival Internacional de Corais de Maringá (FIC), no Teatro Calil Haddad. A participação contou com figurinos inspirados na proposta do musical *Grease,* além de repertório com coreografias e marcações cênicas adaptadas às características do espaço de apresentação. Todas as canções foram acompanhadas ao piano pelo regente da Companhia.



Figura 17: Apresentação no Festival Internacional de Corais de Maringá-PR (2025).

No que se refere aos arranjos do repertório do grupo, desde a criação da Companhia, em 2012, o regente utiliza tanto arranjos prontos quanto elabora seus próprios, além de abrir espaço para as contribuições dos integrantes, considerando os aspectos cênicos. A Companhia constitui-se, assim, como um espaço aberto, democrático e participativo, pautado pela escuta, pela troca de experiências, pela criação coletiva e pela experimentação artística. Um laboratório de ideias, no qual

cada integrante tem a oportunidade de contribuir com o processo criativo do grupo. Como observa (EYMESS, 2016, p. 77), “(...) o fato da possibilidade de fazer arranjos ser aberta para os integrantes também proporciona um caráter de construção coletiva a este processo”, evidenciando a dimensão colaborativa e participativa do trabalho coral.

Os ensaios regulares do grupo ocorrem aos sábados no período vespertino, constituindo-se como espaço de construção coletiva, desenvolvimento técnico-vocal e experimentação cênica. Próximo às estreias dos espetáculos, a rotina é intensificada com ensaios adicionais, visando assegurar maior precisão interpretativa, coesão sonora e integração das dimensões musicais e performáticas. Essa prática evidencia não apenas a necessidade de preparação técnica, mas também a importância do processo pedagógico contínuo, no qual disciplina, constância e aprofundamento estético se articulam em prol da qualidade artística.

2.3 Mão na Massa: Desafios Estruturais e Autonomia Criativa

A realização de um espetáculo compreende uma série de etapas fundamentais para a organização, o planejamento e o desenvolvimento de todo o processo de construção da perfomance cênico-musical. O processo tem início com a escolha de uma proposta, discutida e definida coletivamente, cuja execução ocorre, geralmente, ao final do segundo semestre de cada ano. A partir dessa definição, são formados grupos de trabalho entre os coralistas, considerando suas afinidades e interesses, para o encaminhamento e a realização das diferentes demandas.

Entre as ações desenvolvidas estão a roteirização, a escolha do repertório, a elaboração das marcações cênicas e coreografias, a definição dos figurinos, a criação da cenografia e a contratação de músicos. Também são realizados levantamentos de orçamentos para a confecção dos figurinos, incluindo tecidos e serviços de costureiras, bem como a contratação de serviços de sonorização e iluminação, viabilizados por meio da Prefeitura de Umuarama.

Para acompanhar o desenvolvimento das demandas, são realizadas reuniões frequentes entre o regente e os diferentes grupos de trabalho, possibilitando o compartilhamento de informações, o alinhamento das ações e o acompanhamento das demandas. Conforme destaca (COSTA, 2009, 101), “(...) essa atividade não

apenas estimula os cantores a ponderar opiniões e sugestões, mas também proporciona oportunidades para a criatividade, ousadia, ludicidade e reflexão crítica.”

Ao longo dos anos, essa prática de compartilhamento de responsabilidades e construção coletiva foi se incorporando naturalmente à dinâmica do grupo, tornando-se uma de suas características mais marcantes e fortalecendo o sentimento de pertencimento, colaboração e compromisso entre seus integrantes.

Além das atribuições anteriormente mencionadas, o regente e os coralistas também participam da criação de peças gráficas e materiais audiovisuais, do planejamento dos materiais de divulgação e da manutenção das redes sociais da Companhia, contribuindo para o desenvolvimento de estratégias de comunicação que ampliem o alcance e fortaleçam a visibilidade dos espetáculos e das demais ações realizadas ao longo do ano. Para o desenvolvimento dessas atividades, são utilizados equipamentos disponibilizados pelos próprios integrantes, como notebooks e aparelhos celulares, entre outros.

Todas essas iniciativas são desenvolvidas em diálogo constante com a chefia da Fundação Cultural e a Secretaria Municipal de Comunicação, sendo submetidas à apreciação e aprovação dos respectivos setores. Esse processo envolve a troca de ideias, a colaboração e o alinhamento entre os envolvidos, de modo que as ações de comunicação estejam em consonância com as diretrizes institucionais.

A produção de figurinos envolve ainda dimensões práticas que favorecem o desenvolvimento de competências organizacionais, senso de iniciativa e determinação, integrando aspectos estéticos e pedagógicos ao trabalho coletivo. Ao engajar-se nesse processo, os coralistas passam a vivenciar a construção de um visual que dialoga com a música e o teatro, promovendo a percepção do grupo como uma unidade artística coerente. Dessa forma, a definição da identidade visual não se restringe à estética, mas configura-se como ferramenta de formação integral, reforçando valores de colaboração, protagonismo e desenvolvimento artístico no contexto do canto coral.

Como ressalta Eymess (2016, p. 61) “(...) a vivência pessoal no grupo é tão relevante quanto a experiência do conjunto, permitindo a descoberta de si mesmo e a percepção do papel individual no contexto coletivo.” Assim, a colaboração entre regente e coralistas nos processos de construção cênico-musical, demonstra que as experiências individuais são fundamentais, mas devem ser sempre direcionadas ao coletivo. O equilíbrio entre protagonismo individual e coesão grupal constitui, portanto,

um elemento central para o desenvolvimento artístico e pedagógico no canto coral juvenil.

No que se refere à infraestrutura de cenário, sonorização e iluminação, a Companhia enfrenta desafios tanto nas apresentações realizadas em eventos internos quanto nas estreias no Teatro do Centro Cultural Vera Schubert e em convites para eventos externos. Embora o município de Umuarama disponha de um teatro municipal, em funcionamento desde a década de 1980 e com capacidade para aproximadamente 600 espectadores, o espaço ainda apresenta limitações técnicas que impactam a realização de espetáculos.

Entre as principais dificuldades estão as deficiências dos equipamentos de sonorização, especialmente no que se refere à captação adequada para as vozes do coro, bem como a insuficiência dos recursos de iluminação e da estrutura disponível para a montagem de cenários e para acomodar uma banda ao vivo.

Outro aspecto relevante é que a Fundação Cultural conta com apenas um profissional técnico para atender às demandas de sonorização e iluminação. Diante dessa realidade, especialmente na realização de espetáculos de maior porte, a Companhia conta com a colaboração voluntária de pessoas convidadas que possuem afinidade ou alguma experiência nessas áreas. Além de oferecerem apoio técnico, essas pessoas também atuam nos bastidores *(backstage),* auxiliando na organização e na coordenação das tarefas.



Figura 18: Teatro do Centro Cultural Vera Schubert em Umuarama-PR.

CAPÍTULO 3
MUSICAL *GREASE*

3.1 Fase inicial

Antes do início da preparação de um novo espetáculo, o regente realizou um diálogo com a Companhia por meio de uma roda de conversa, buscando compreender as motivações, expectativas e desejos dos coralistas em relação ao trabalho a ser desenvolvido ao longo do ano. Esse momento de diálogo coletivo permitiu reunir ideias e identificar caminhos possíveis para a construção da nova montagem, fortalecendo a participação ativa dos integrantes no processo criativo.

A partir dessas contribuições, foram reunidos alguns membros que atuam como frentes de apoio dentro do grupo, com o objetivo de discutir, organizar e avaliar as sugestões apresentadas. Nesse processo, foram analisados aspectos como o nível de exigência técnica nas áreas musical, cênica e de dança, e a viabilidade da proposta. Após essa etapa de análise e discussão, a proposta foi novamente compartilhada com todos os integrantes para que, de forma coletiva, seja definida a proposta do novo espetáculo.

Por unanimidade, a montagem do musical *Grease* foi aprovada em reunião realizada em um sábado do mês de fevereiro de 2025. O período de preparação, desde a aprovação da proposta até a estreia, ocorrida ao final do segundo semestre, foi de aproximadamente dez meses. Após a escolha da proposta artística, o regente orientou sobre a formação dos grupos de trabalho, organizados a partir de lideranças por ele indicadas, com o objetivo de distribuir as demandas e organizar as diferentes etapas de produção do espetáculo.

Considerando as afinidades e habilidades de cada coralista, o acompanhamento das atividades ocorreu de forma colaborativa, por meio de encontros semanais, com o propósito de valorizar as experiências individuais em favor de um objetivo comum. Ao longo desse processo, foram acompanhadas e encaminhadas diferentes etapas da produção, entre elas a elaboração das marcações cênicas e coreografias, a escolha dos figurinos e das perucas, o levantamento de orçamentos, a concepção do cenário e a contratação de músicos.

Também foram realizados levantamentos de custos para a contratação de serviços de sonorização, iluminação e microfones auriculares destinados ao elenco

principal, em articulação com a Fundação Cultural de Umuarama. Paralelamente, a Companhia também foi responsável pela concepção e elaboração dos materiais de divulgação, contando com o apoio da Secretaria Municipal de Comunicação.

Segundo Eymess (2016), a construção de um processo artístico coletivo envolve a apropriação do trabalho pelos participantes, tanto no âmbito artístico quanto intelectual. A autora destaca que a experiência individual, em diálogo com a vivência do grupo, contribui para o desenvolvimento gradual do processo criativo, no qual as subjetividades dos integrantes se constituem como elementos fundamentais para a configuração do trabalho coletivo.

Após a definição da proposta do espetáculo cênico-musical, propus aos coralistas um encontro descontraído para assistirmos ao filme musical *Grease*, com o intuito de nos aproximarmos de seu universo artístico e narrativo. Enquanto alguns cantores já conheciam o enredo e sua trilha sonora, outros ainda não haviam tido contato com a obra. A exibição possibilitou que todos compartilhassem uma referência comum, favorecendo a apropriação da proposta artística, a compreensão do contexto histórico e cultural retratado no filme, ambientado nos Estados Unidos da década de 1950, bem como o reconhecimento de seus elementos musicais, estéticos e comportamentais.

Ao término da exibição, abrimos espaço para uma roda de conversa sobre o enredo, o período histórico em que a narrativa se desenvolveu e as possibilidades de transposição dessa linguagem para o palco. Nesse momento, também compartilhei vídeos de diferentes montagens brasileiras do musical, com o propósito de ampliar as referências e estimular a imaginação dos integrantes em relação à construção do espetáculo. Entre os materiais encontrados, tivemos acesso a uma versão brasileira completa de *Grease*, que posteriormente disponibilizei no grupo de WhatsApp, para que todos pudessem assistir e consultar.

Esses materiais foram apresentados como fontes de inspiração e ampliação do repertório de referências, e não como modelos prontos a serem reproduzidos. Isso porque cada coral possui uma realidade própria, constituída por diferentes experiências, características e particularidades de seus integrantes. Assim, as referências compartilhadas serviram como ponto de partida para a construção de uma interpretação artística própria, respeitando a identidade e as características da Companhia.

Nesse contexto, compreendo que meu papel como regente e educador musical também envolve apresentar aos jovens e adolescentes obras e referências que, muitas vezes, eles não conhecem e que talvez nunca conheceriam se não fosse pela experiência proporcionada pelo coral. Essa perspectiva dialoga com Puebla (2017), ao afirmar que cada coro desenvolve seu trabalho de acordo com suas possibilidades, considerando sua realidade, seus recursos e suas especificidades. Assim, as referências audiovisuais servem como ponto de partida para a construção de uma identidade cênico-musical própria, respeitando as potencialidades e os limites do grupo.

Já no encontro seguinte, distribuímos impresso o roteiro do espetáculo com todo o repertório traduzido para o português. A versão foi adquirida com um versionista de São Paulo (SP). Como se trata de um musical da *Broadway,* os textos são traduzidos para o idioma do país onde será realizada a montagem.

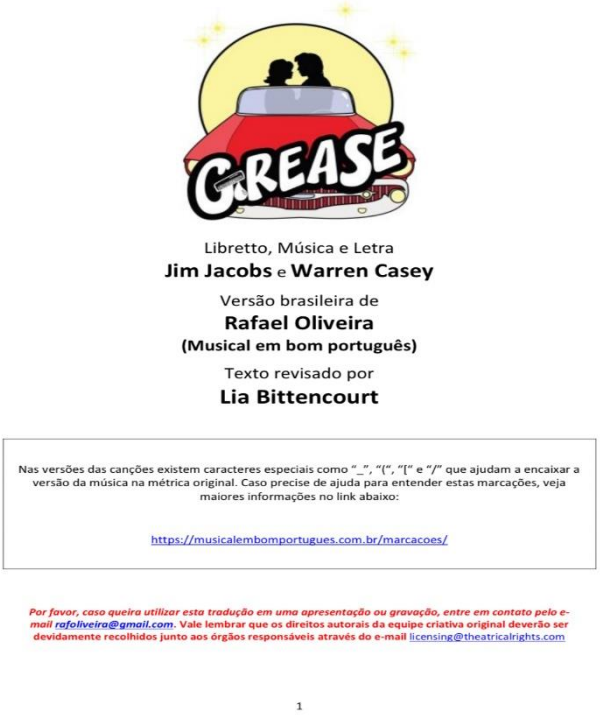
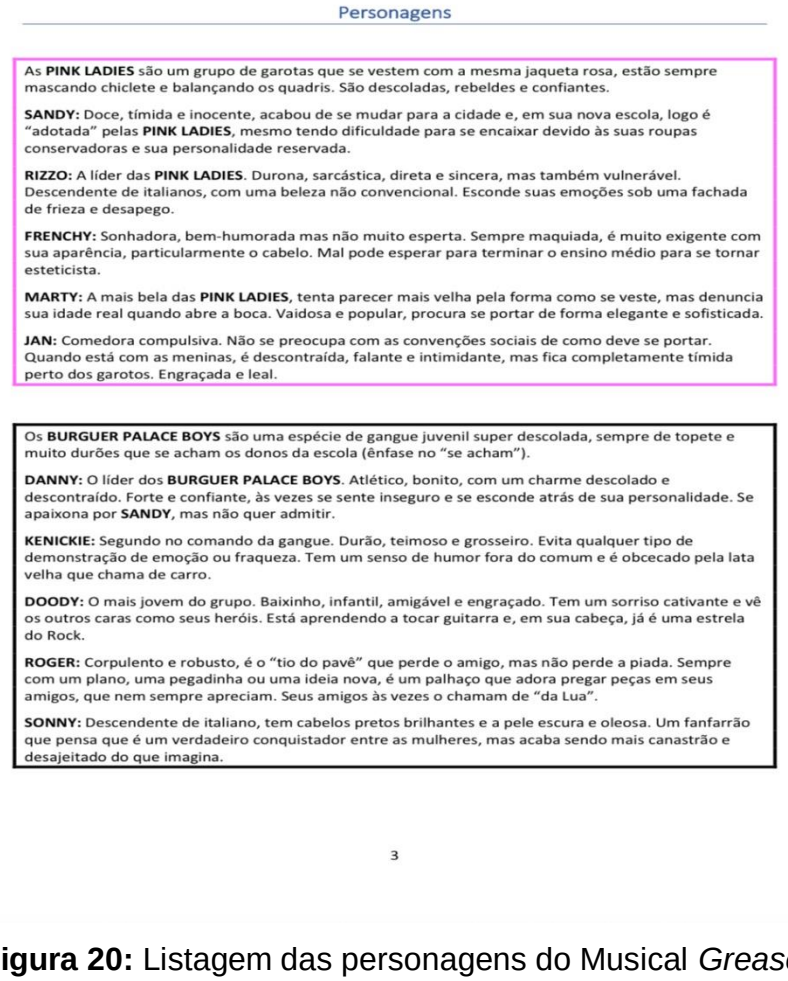


Figura 19: Capa do roteiro de *Grease*, distribuído para a Companhia.

Nesse mesmo material, também foram apresentadas descrições dos perfis e características de cada personagem do musical *Grease*, servindo como referência e apoio para o processo de construção cênica dos integrantes. A partir desse conteúdo,

foi realizada uma leitura coletiva, possibilitando que todos tivessem contato inicial com a proposta dramatúrgica, compreendessem as particularidades de cada personagem e refletissem sobre as possibilidades de interpretação.

Ao final do encontro, foram repassadas as orientações referentes às cenas obrigatórias que seriam utilizadas nas audições, bem como os encaminhamentos necessários para a preparação dos candidatos. Esse momento foi fundamental para aproximar os integrantes do universo do espetáculo, estimulando a pesquisa, a preparação individual e a compreensão das diferentes características presentes na narrativa e nas relações entre os personagens.



Personagens

As **PINK LADIES** são um grupo de garotas que se vestem com a mesma jaqueta rosa, estão sempre mascando chiclete e balançando os quadris. São descoladas, rebeldes e confiantes.

SANDY: Doce, tímida e inocente, acabou de se mudar para a cidade e, em sua nova escola, logo é "adotada" pelas **PINK LADIES**, mesmo tendo dificuldade para se encaixar devido às suas roupas conservadoras e sua personalidade reservada.

RIZZO: A líder das **PINK LADIES**. Durona, sarcástica, direta e sincera, mas também vulnerável. Descendente de italianos, com uma beleza não convencional. Esconde suas emoções sob uma fachada de frieza e desapego.

FRENCHY: Sonhadora, bem-humorada mas não muito esperta. Sempre maquiada, é muito exigente com sua aparência, particularmente o cabelo. Mal pode esperar para terminar o ensino médio para se tornar esteticista.

MARTY: A mais bela das **PINK LADIES**, tenta parecer mais velha pela forma como se veste, mas denuncia sua idade real quando abre a boca. Vaidosa e popular, procura se portar de forma elegante e sofisticada.

JAN: Comedora compulsiva. Não se preocupa com as convenções sociais de como deve se portar. Quando está com as meninas, é descontraída, falante e intimidante, mas fica completamente tímida perto dos garotos. Engraçada e leal.

Os **BURGUER PALACE BOYS** são uma espécie de gangue juvenil super descolada, sempre de topete e muito durões que se acham os donos da escola (ênfase no "se acham").

DANNY: O líder dos **BURGUER PALACE BOYS**. Atlético, bonito, com um charme descolado e descontraído. Forte e confiante, às vezes se sente inseguro e se esconde atrás de sua personalidade. Se apaixona por **SANDY**, mas não quer admitir.

KENICKIE: Segundo no comando da gangue. Durão, teimoso e grosseiro. Evita qualquer tipo de demonstração de emoção ou fraqueza. Tem um senso de humor fora do comum e é obcecado pela lata velha que chama de carro.

DOODY: O mais jovem do grupo. Baixinho, infantil, amigável e engraçado. Tem um sorriso cativante e vê os outros caras como seus heróis. Está aprendendo a tocar guitarra e, em sua cabeça, já é uma estrela do Rock.

ROGER: Corpulento e robusto, é o "tio do pavê" que perde o amigo, mas não perde a piada. Sempre com um plano, uma pegadinha ou uma ideia nova, é um palhaço que adora pregar peças em seus amigos, que nem sempre apreciam. Seus amigos às vezes o chamam de "da Lua".

SONNY: Descendente de italiano, tem cabelos pretos brilhantes e a pele escura e oleosa. Um fanfarrão que pensa que é um verdadeiro conquistador entre as mulheres, mas acaba sendo mais canastrão e desajeitado do que imagina.

3

Figura 20: Listagem das personagens do Musical *Grease*

Anualmente, a Companhia abre audições e incentivava os coralistas a participarem, compreendendo esse processo como uma oportunidade de aprendizado e aprimoramento das habilidades cênicas. Na montagem de *Grease*, os testes foram

realizados duas semanas após a entrega dos materiais solicitados e permaneceram abertos à participação dos integrantes, que puderam acompanhar as etapas de seleção. As avaliações contaram com a participação voluntária de Nedra Nicole, professora de balé, com experiência em grupos teatrais e montagem de musicais, cuja contribuição foi fundamental para a condução das audições.

A aproximação de Nedra Nicole com o grupo ocorreu em 2024, quando ingressou com o propósito de aprimorar suas habilidades vocais. Sua trajetória artística também inclui a participação em uma montagem de *Grease* no Festival de Dança de Joinville, em Santa Catarina. Essa experiência anterior com o musical trouxe referências importantes para o processo criativo, permitindo o compartilhamento de ideias, sugestões e possibilidades de exploração cênica durante a construção do espetáculo.

A participação de uma artista com experiência nas áreas de teatro e dança mostrou-se especialmente relevante, considerando que, até então, a Companhia não havia contado com profissionais dessas linguagens na elaboração de seus espetáculos. Essa realidade também evidenciou um desafio recorrente na atuação de maestros que desenvolvem propostas cênico-musicais. Conforme aponta Puebla (2017), nem todo regente possui formação ou domínio específico para dirigir cenas, desenvolver a expressão corporal e vocal, orientar coreografias e, simultaneamente, conduzir musicalmente o grupo.

Nesse contexto, a colaboração de Nedra Nicole foi essencial para a elaboração das coreografias e das marcações cênicas, complementando o trabalho de direção desenvolvido pelo regente. Sua participação ampliou as possibilidades de exploração corporal e teatral dos coralistas, contribuindo para a integração entre música, dança e interpretação e, consequentemente, para a qualidade artística e expressiva do espetáculo.

3.2 Audições para o musical *Grease*

As audições foram realizadas em um sábado, no período vespertino, em uma das salas de dança do Centro Cultural Vera Schubert. Durante os testes, alguns coralistas apresentaram as cenas e canções previamente memorizadas, enquanto outros demonstraram diferentes níveis de preparação. Os trechos do roteiro e as

músicas que integraram as avaliações haviam sido disponibilizados antecipadamente, possibilitando o estudo e a preparação individual.

Antes do início da seletiva, o regente ressaltou a importância do protagonismo de cada coralista na construção do trabalho artístico da Companhia, independentemente de integrar ou não o elenco principal do musical *Grease*. Na ocasião, enfatizou a importância da cooperação, da integração e do reconhecimento de que todos desempenhavam um papel significativo na realização do espetáculo.

Na sequência, conduziu exercícios de aquecimento corporal e vocal, que favoreceram a preparação dos participantes, estimularam a interação e contribuíram para a construção de um ambiente acolhedor. Essas práticas também favoreceram o desenvolvimento da postura, da consciência corporal e da qualidade da emissão vocal, aspectos fundamentais para o desempenho artístico. Nessa perspectiva, Leite destaca que a valorização das potencialidades individuais é fundamental para o fortalecimento do trabalho coletivo, uma vez que o bom desempenho do grupo depende também do desenvolvimento de cada participante (LEITE, 1992 *apud* LUCATTO, 2023, p. 59).

A equipe de apoio do grupo auxiliou na organização do processo, elaborando antecipadamente a listagem dos coralistas inscritos para os testes. Durante as avaliações, as canções foram interpretadas tanto *a cappella* quanto com o acompanhamento de *playback.* Além dos participantes inscritos, outros integrantes que inicialmente não haviam manifestado interesse em participar foram convidados e incentivados a realizar os testes, ampliando as oportunidades de envolvimento no processo.

Outra estratégia adotada pela banca examinadora, consistiu em solicitar aos coralistas já inscritos que interpretassem personagens diferentes daqueles inicialmente escolhidos, permitindo explorar outras possibilidades de atuação e ampliar as referências para a avaliação e distribuição dos papéis.

Cada avaliador realizou anotações e registrou observações individuais, considerando aspectos como a preparação dos coralistas, o estudo e a memorização dos textos do roteiro e da canção escolhida, o nível de interpretação, a projeção vocal e a adequação do perfil de cada participante à personagem pretendida. Ao término das avaliações, o regente, Nedra Nicole e os demais integrantes convidados reuniram-se para analisar e discutir cada teste realizado e, a partir dessas considerações, definir a distribuição dos papéis.

Os resultados foram divulgados uma semana após a realização dos testes em dia de ensaio. Ainda que nem sempre correspondam às expectativas individuais, busca-se manter um processo transparente, oferecendo incentivo e devolutivas ao grupo, de modo a contribuir para o desenvolvimento artístico e pessoal dos integrantes.

3.3 Preparação Cênica e Vocal

A realização dos ensaios ocorreu, com maior frequência, na sala de dança localizada no último piso do edifício. Trata-se de um espaço reduzido e com ventilação limitada, o que impõe restrições ao desenvolvimento pleno das atividades. Por sua vez, a utilização do teatro é menos recorrente, em razão da elevada demanda por eventos, o que dificulta a disponibilidade do local. Nesse contexto, as adaptações entre os diferentes espaços configuram-se como desafios significativos para a organização e execução dos ensaios.



Figura 21: Ensaio na sala de dança, no Centro Cultural Vera Schubert.

No primeiro semestre, iniciou-se o processo de preparação vocal, concomitantemente ao desenvolvimento do repertório do espetáculo, contemplando tanto as partes corais quanto as intervenções solistas. No que se refere às partituras e ao roteiro, todos os materiais foram disponibilizados aos coralistas em formato impresso, além de serem fornecidos em versão digital. Um dos principais desafios enfrentados diz respeito à presença de textos em língua inglesa nos arranjos vocais.



Figura 22: Passagem de cenas no Teatro do Centro Cultural Vera Schubert.

Os arranjos vocais e instrumentais também foram disponibilizados aos integrantes. Como as partituras originais apresentam as letras em inglês, adotou-se como estratégia a inserção manual das versões em português diretamente sobre o material musical, geralmente com anotações a lápis ou caneta, facilitando a leitura e a assimilação das canções durante os ensaios.

Além das partituras, o versionista elaborou um roteiro contendo todas as versões das letras em português, acompanhado de marcações de métrica, respiração e indicações interpretativas. Esse material tornou-se a principal referência utilizada pelos coralistas ao longo do processo, por reunir, em um único documento, as canções adaptadas e as cenas do espetáculo, favorecendo a integração entre o estudo musical, a construção cênica e o desenvolvimento das personagens.

Considerando que, inicialmente, os ensaios regulares ocorreram apenas aos sábados, a carga horária semanal foi organizada em encontros com duração média

de três a quatro horas. Esse período esteve distribuído entre a prática do repertório, a definição das marcações cênicas e a elaboração das coreografias. Foram ensaios intensos, com intervalos breves destinados à hidratação e ao descanso.

Tanto no âmbito musical quanto no coreográfico, buscou-se desenvolver o máximo potencial de cada coralista, respeitando suas experiências, individualidades e limites. O processo de ensaio foi conduzido de forma gradual, considerando os diferentes níveis de vivência artística dos integrantes e favorecendo o aperfeiçoamento contínuo das habilidades vocais, cênicas e corporais.

Entretanto, o rendimento dos ensaios variou ao longo do processo, sendo influenciado por fatores como o cansaço físico e mental, as demandas acadêmicas e profissionais, bem como pela rotina semanal dos participantes. Diante dessa realidade, o planejamento das atividades permaneceu flexível, permitindo adequações sempre que necessário, sem comprometer a qualidade do processo formativo e da construção coletiva do espetáculo.

Nos três a quatro meses que antecederam a estreia do espetáculo, foram incorporados ensaios extras em dias alternados da semana, com o propósito de intensificar a preparação e aprimorar os aspectos musicais e cênicos do musical. Os encontros foram organizados de maneira segmentada, de acordo com as demandas de cada etapa: em alguns dias, foram realizados ensaios do roteiro com os coralistas que interpretaram personagens; em outros, foram priorizadas as coreografias. Também foram reservados momentos específicos para a preparação vocal do coro e dos solistas, além de ensaios gerais que integraram os diferentes elementos da montagem.

Esse período foi marcado pelo aumento significativo das demandas, exigindo maior dedicação, disponibilidade e comprometimento dos envolvidos. Durante os exercícios de aquecimento vocal, foram adotadas estratégias que associaram a prática vocal a movimentos corporais e jogos teatrais, com o intuito de estimular a expressividade, a exploração das emoções, a consciência corporal e a percepção espacial. Paralelamente, foram trabalhados aspectos técnico-musicais, como afinação, respiração e projeção vocal, fundamentais para o aprimoramento da interpretação individual e do desempenho do conjunto.

Essa integração entre corpo e voz também encontrou respaldo nas contribuições de Cruz (1997, p. 37–38 *apud* Gois, 2015, p. 88), ao recomendar que o regente associe movimentos corporais aos exercícios de aquecimento, uma vez que

a relação entre movimento, som e sensação física da voz torna o aprendizado da técnica vocal menos abstrato. Dessa forma, as práticas desenvolvidas durante os ensaios buscaram articular os aspectos técnicos e expressivos, considerando o corpo como parte integrante da construção da interpretação musical e cênica.

3.4 Corpo em movimento: desafios coreográficos e de movimentação cênica

A maioria dos integrantes que compõem a Companhia não possui experiência prévia nas áreas de dança, teatro ou música; contudo, um dos principais desafios enfrentados pelo grupo refere-se à execução das coreografias. Nesse sentido, evidencia-se a necessidade de um trabalho formativo inicial voltado à dança, que proporcione aos participantes o desenvolvimento de noções básicas, como consciência corporal e lateralidade.

No primeiro semestre de 2025, realizaram-se atividades dedicadas as aulas de técnica vocal e aprendizagem do repertório do musical, somadas a montagem de coreografias e movimentação cênica. Entretanto, a viabilização dessa proposta encontrou limitações de ordem financeira, uma vez que as coreografias foram propostas e aplicadas pela Nedra Nicole, coralista e profissional da dança, que atuou voluntariamente no grupo.

No que diz respeito ao desempenho coreográfico, os cantores são frequentemente desafiados a integrar habilidades de dança em repertórios específicos do teatro musical, como o espetáculo *Grease*, que exige um domínio técnico particular. Observa-se que, mesmo entre aqueles sem experiência prévia, alguns coralistas se destacam e apresentam bom desempenho, enquanto outros enfrentam maiores dificuldades. Ainda assim, um aspecto relevante desse processo foi a colaboração entre os membros da companhia, que ocorreu de maneira espontânea e significativa. Notou-se uma intensa troca de apoio entre os integrantes com maior desenvoltura e aqueles que necessitam de mais incentivo, favorecendo o desenvolvimento coletivo.

Adicionalmente, ocorreu um diálogo contínuo, estabelecido antes e durante o processo de criação, entre o regente, a coreógrafa e alguns integrantes com maior afinidade com a área. Esse diálogo buscou delimitar possibilidades coreográficas que fossem viáveis para o grupo, considerando, sobretudo, a ausência de experiência da maioria dos participantes.

No que se refere à marcação de cenas, tanto dos personagens principais quanto do ensemble, observou-se uma participação fundamental na construção do espetáculo. Ainda que o integrante não desempenhou um papel de destaque em determinado momento cênico, deu-se como necessária sua plena imersão na cena, com entrega e expressividade, contribuindo para a coesão dramatúrgica da montagem. As produções de teatro musical, como *Grease*, são tradicionalmente estruturadas em dois atos, formato que também orienta o desenvolvimento do trabalho, tanto na organização do repertório quanto na construção das cenas.

O processo de desenvolvimento cênico e as orientações ocorreram de maneira orgânica e colaborativa. Em alguns momentos, as propostas partiram do regente, especialmente no que se refere ao posicionamento em determinadas músicas ou solos; em outros, foram conduzidas pela professora de dança ou sugeridas pela equipe de apoio da companhia. Ressalta-se, contudo, que tais proposições não se configuraram como ideias rígidas ou definitivas, sendo constantemente reelaboradas ao longo do processo. Em diversas situações, soluções cênicas emergiram da própria iniciativa dos integrantes ou de estratégias coletivamente construídas para atender às demandas específicas de determinadas cenas, evidenciando um processo criativo dinâmico e compartilhado.

3.5 Afinando o espetáculo: entre planejamento, técnica e performance

A questão técnica relacionada à sonorização configura-se como um dos principais desafios na realização de espetáculos cênico-musicais em ambientes teatrais. Tal dificuldade decorre, em grande medida, das limitações estruturais dos sistemas de som disponíveis, os quais, frequentemente, não se encontram adequadamente preparados para atender às exigências de produções de maior complexidade e grandiosidade. Ademais, observa-se que a disponibilidade de equipamentos especializados está condicionada à locação, processo este que dependeria diretamente da alocação orçamentária por parte da administração municipal.

Nesse contexto, é prática recorrente que o regente antecipe, ainda no primeiro semestre, as demandas técnicas do espetáculo junto à Secretaria de Cultura, com o intuito de viabilizar processos de avaliação, orçamentação e negociação com a gestão pública acerca das contratações necessárias, não apenas para o referido evento, mas

também para outras iniciativas culturais do município. No caso específico da estreia do musical, foi autorizada a contratação de serviços de sonorização, iluminação e painel de *LED.* Entretanto, a realização de ensaios técnicos completos foi comprometida por restrições de tempo, uma vez que a passagem de som ocorreu apenas no período noturno da véspera da estreia, enquanto a montagem dos equipamentos se estendeu ao longo de todo o dia.

No que se refere à banda acompanhante, sua participação junto à companhia ocorreu de forma pontual com pagamento de cachê, sendo sustentada por um planejamento prévio de ensaios. Em geral, tais ensaios foram iniciados entre um e dois meses antes da estreia do espetáculo, concentrando-se aos finais de semana e intensificando-se durante a semana que antecede a apresentação. A organização dos ensaios contemplou diferentes configurações: encontros exclusivos entre banda e regente, bem como ensaios somente com a presença dos solistas. Esses momentos visavam o alinhamento interpretativo do repertório, à definição precisa dos pontos de entrada e finalização das peças musicais, bem como à coordenação das transições cênicas e mudanças de cenário, frequentemente acompanhadas por execuções instrumentais.

Para subsidiar esse processo, todo o material necessário foi previamente disponibilizado aos músicos, incluindo gravações originais e registros audiovisuais de montagens de referência no contexto brasileiro, compartilhados por meio de grupos de comunicação digital. Nesses espaços, foram discutidos aspectos interpretativos e técnicos relacionados ao repertório, promovendo maior coesão entre os participantes.

Em virtude da ausência da banda em determinados ensaios, o coro foi, por vezes, conduzido pelo regente ao piano. Em situações que demandaram maior integração com elementos coreográficos, recorreu-se ao uso de *playback* e ao *Virtual Sound (VS),* recurso de áudio pré-gravado que simulou o acompanhamento instrumental. Tal estratégia tem como objetivo preservar a fidelidade aos arranjos originais, evitando interferências nas coreografias e nas movimentações cênicas.

No que concerne à captação sonora durante o espetáculo, os solistas utilizaram microfones auriculares individuais, mantidos ao longo de toda a apresentação, embora não tenham sido empregados para as falas em cena. Como suporte à projeção vocal do coro e das falas, foram instalados três microfones suspensos no palco, estrategicamente posicionados pelo técnico de som, a fim de garantir melhor equilíbrio acústico.

3.6 Cenografia

As demandas relacionadas à cenografia estiveram presentes nas discussões desde a fase inicial de concepção do espetáculo, ainda no primeiro semestre de trabalho. Diante da ausência de garantias quanto ao apoio financeiro do poder público, a Companhia buscou, ao longo do processo, estudar possibilidades e alternativas para viabilizar a composição dos elementos cênicos. Nesse contexto, foram consideradas diferentes formas de obtenção de materiais e confecção dos cenários, envolvendo a mobilização de recursos próprios, o estabelecimento de parcerias locais e iniciativas colaborativas.

Nesse contexto, destacou-se o caráter coletivo e proativo dos integrantes do grupo, que frequentemente se envolveram diretamente na confecção e adaptação dos materiais utilizados em cena. Um exemplo significativo desse processo foi a transformação de uma cama infantil, doada por uma coralista, no elemento cenográfico denominado *Greased Lightnin'*, representado no espetáculo como uma espécie de carro velho que se transformava, ao longo da narrativa, em um automóvel sofisticado. A construção desse elemento demandou semanas de trabalho conjunto, conduzido por iniciativa dos próprios participantes, envolvendo adaptações estruturais e estéticas.

Para sua execução, foram adquiridos, de forma particular, materiais como tintas, pincéis, calotas, rodinhas e fechaduras, que possibilitaram a criação de um dispositivo cênico funcional, inclusive com a abertura e o fechamento da porta do automóvel. Um dos momentos mais expressivos dessa sequência ocorreu durante a música *Greased Lightnin'*, quando o personagem Eugene escrevia a palavra *"Grease"* com *spray* em cena. Essa ação também foi incorporada à construção dramatúrgica pelos próprios integrantes responsáveis pela concepção da sequência.

Pneus cedidos pela Secretaria de Serviços Públicos da Prefeitura de Umuarama, também foram utilizados na composição visual de cenas específicas. Uma mesa de madeira com bancos, emprestada por uma empresa local, contribuiu para a ambientação do refeitório do Colégio *Rydell.* Praticáveis foram distribuídos no palco tanto na construção de degraus que remetiam à arquibancada do colégio quanto na formação de uma base elevada para a banda.



Figura 23: Os *Burgues Palaces Boys* em cena com o *Greased Lightnin'.*

Além disso, diversos outros elementos cenográficos foram incorporados a partir de doações, empréstimos e reaproveitamento de materiais. Entre eles, destaca-se uma penteadeira emprestada dos camarins do teatro e uma cama de solteiro doada para a Companhia, já utilizada em outras espetáculos.



Figura 24: Cena no quarto com penteadeira emprestada.

Após discussões internas sobre o posicionamento da banda, definiu-se que a ela permaneceria na passarela recuada ao fundo do palco, solução que garantiu melhor visibilidade e integração entre o regente, os músicos e os coralistas em cena. As projeções exibidas no painel de *LED* foram produzidas para dialogar com a narrativa de cada cena do espetáculo, reforçando a contextualização dramatúrgica. Outros elementos também contribuíram para a construção cênica, como bastões de madeira utilizados em cenas com *Danny, Sandy* e as líderes de torcida; bancos de praça incorporados a determinadas passagens e uma radiola disposta em um diálogo entre *Sandy e Rizzo.*

No desenvolvimento da narrativa, um sofá amarelo antigo, propositalmente desgastado, foi utilizado para representar uma festa no porão, assim como dois barris antigos encontrados no espaço do Centro Cultural Vera Schubert. Mesas redondas de madeira e cadeiras emprestadas foram utilizadas na composição da cena do baile, contribuindo para a ambientação realista e simbólica do contexto escolar retratado. Em conjunto, tais elementos evidenciaram um processo cenográfico marcado pela adaptação constante, pela criatividade e pela articulação entre recursos disponíveis e necessidades dramatúrgicas.



Figura 25: Festa no porão, com um sofá emprestado.

Dessa forma, todo o percurso de construção cenográfica revelou não apenas a dimensão material do espetáculo, mas sobretudo um processo artístico colaborativo, sustentado pela inventividade, pela articulação de parcerias e pelo engajamento dos integrantes da Companhia. Tratou-se de uma experiência em que a escassez de recursos é continuamente ressignificada por meio da criatividade coletiva, resultando em soluções cênicas que fortaleceram a narrativa e reafirmaram o caráter participativo da produção teatral.

3.7 Os figurinos e caracterizações de cada personagem

Com um enredo consolidado e continuamente revisitado por diferentes gerações, o musical Grease apresenta personagens marcantes e altamente característicos, cuja construção cênica exige um trabalho detalhado de composição estética e interpretativa. Ambientada na década de 1970, a narrativa demanda do elenco não apenas domínio vocal e corporal, mas também a incorporação de elementos específicos relacionados à linguagem, ao comportamento, à postura social e à identidade visual de cada personagem. Nesse sentido, o processo de caracterização constituiu-se como uma etapa fundamental da montagem, envolvendo pesquisa, experimentação e construção coletiva.

Desde os primeiros ensaios, o elenco foi incentivado a revisitar a obra cinematográfica como referência inicial, porém sem se limitar a uma reprodução mecânica das interpretações originais. A proposta metodológica buscou estimular um processo de investigação artística mais amplo, no qual cada coralista pudesse pesquisar sua personagem, reunir informações históricas e comportamentais e desenvolver, gradativamente, uma interpretação própria.

> A criação de uma identidade visual, através da escolha de figurino para o grupo, pode ser uma saudável atividade que instigará os cantores a exercitar a ponderação de opiniões e sugestões, além de dar oportunidade de criação, ousadia, ludicidade e questionamento. A própria produção do figurino pode demandar ou desenvolver o senso de organização, determinação, iniciativa, etc. (COSTA, 2009, p. 101).

Tal dinâmica configurou-se como um potente trabalho de laboratório cênico-musical, pautado pela observação, pela escuta e pela colaboração entre os coralistas da Companhia.

O comprometimento do elenco com a fidelidade estética e comportamental das personagens revelou-se também na atenção dedicada aos aspectos físicos das caracterizações. Para ampliar a verossimilhança da encenação, foram utilizados diversos recursos visuais, incluindo perucas, acessórios, maquiagens e elementos específicos de figurino. Personagens como *“Marty”, “Frenchy”* e o locutor de rádio *“Vince Fontaine*” receberam um tratamento visual minucioso, contemplando desde penteados e adereços até a escolha dos calçados e das paletas de cores utilizadas em cena. Esses detalhes contribuíram significativamente para a ambientação do espetáculo e para a construção da identidade visual do musical.

Grande parte dos figurinos começou a ser providenciada ainda no primeiro semestre de 2025, por meio da mobilização dos próprios coralistas. As estratégias de obtenção dos materiais incluíram a contratação de serviços de costura, empréstimos de peças e utilização de itens pertencentes ao acervo pessoal dos participantes. Jaquetas pretas de couro, penteados marcados pelo uso de gel, saias rodadas e vestidos inspirados na estética juvenil da época passaram a integrar os ensaios e apresentações preparatórias anteriores à estreia oficial. A inserção gradual desses elementos visuais provocou reações imediatas do público, fortalecendo o reconhecimento estético do musical e ampliando o impacto das performances.



Figura 26: Figurinos baseados nos anos 50.

Entre as apresentações preparatórias que evidenciaram essas manifestações positivas do público, destacaram-se o Encontro de Corais de Corbélia-PR e o Encontro de Corais de Umuarama-PR, ocasiões em que o figurino e a caracterização já despertavam curiosidade e identificação imediata dos espectadores com a proposta cênica desenvolvida pelo grupo.

Para a estreia oficial do espetáculo, novos elementos foram incorporados à produção dos figurinos, ampliando ainda mais o detalhamento visual das cenas. As integrantes do grupo *“Pink Ladies”*, por exemplo, utilizaram jaquetas rosas personalizadas com a inscrição bordada à mão *“Pink Ladies”,* reforçando a identidade visual das personagens femininas. Outro destaque foi a confecção da asa utilizada pela personagem “anjo”, produzida por iniciativa de um dos próprios coralistas, a partir do reaproveitamento de materiais utilizados anteriormente em outro espetáculo da Companhia. Tal prática evidencia não apenas a criatividade do grupo, mas também a preocupação com a reutilização de recursos e a sustentabilidade na produção artística.



Figura 27: Cena do “Anjo”.

O processo criativo também possibilitou adaptações cênicas elaboradas coletivamente durante os ensaios. Um exemplo significativo foi a criação da personagem “Tamanco”, concebida para integrar o grupo dos *T-Birds*, gangue de adolescentes rebeldes e populares da escola fictícia *Rydell High School.* A personagem foi desenvolvida como estratégia de adaptação ao elenco disponível, agregando um elemento cômico à narrativa sem comprometer a coerência do enredo original. De maneira semelhante, surgiu durante os ensaios a proposta de criação da personagem “segurança”, cuja função em cena consistia em monitorar e cuidar do automóvel *“Greased Lightnin’.* A inserção desse personagem teve como objetivo ampliar a participação das vozes masculinas nesta cena específica, além de intensificar os elementos de humor presentes na montagem. Essas adaptações evidenciam a flexibilidade criativa do grupo e sua capacidade de ressignificar elementos do musical de acordo com as possibilidades cênicas, vocais e humanas disponíveis, preservando, ao mesmo tempo, a essência narrativa da obra original.

Outro momento de grande repercussão do musical junto ao público, ocorreu durante a cena das líderes de torcida, na qual foi utilizado um mascote de cachorro, emprestado por uma empresa local de hot-dog. A cena provocou intensa reação da plateia, especialmente em razão da expressividade e desempenho cômico de um dos alunos, que, além de integrar o coral, também frequentou oficinas de teatro oferecidas na cidade. Tal episódio evidencia a importância da interdisciplinaridade artística e da formação teatral complementar na construção da presença cênica dos coralistas.



Figura 28: O figurino do cachorro e as líderes de torcida.

As parcerias estabelecidas com empresas locais desempenharam papel importante na viabilização de alguns elementos da produção. As contrapartidas firmadas ocorreram sem custos financeiros diretos para ambas as partes, baseando-se em ações de divulgação das marcas parceiras durante a estreia do espetáculo, quer fosse por meio da exibição nos painéis de *LED*, quer fosse através de menções realizadas pelo cerimonialista do evento. Essas colaborações demonstram a relevância do apoio comunitário e institucional para o desenvolvimento de projetos artístico-culturais de caráter coletivo.

A maior parte dos figurinos utilizados nas diferentes cenas foi providenciada pelos próprios integrantes do coral, reafirmando o envolvimento coletivo na construção do espetáculo. Dividido em dois atos, o musical apresentava demandas específicas para determinadas cenas, como o baile escolar, que exigia trajes mais formais e sofisticados, como vestidos de cores marcantes e ternos para o elenco masculino, uniformes das líderes de torcida — compostos por saias vermelhas e camisetas brancas estampadas com a letra “R”, em referência à escola *Rydell*, que foram confeccionados e custeados pelas próprias participantes. Esse engajamento demonstra não apenas o comprometimento artístico do grupo, mas também o sentimento de pertencimento e colaboração coletiva que permeou toda as etapas da produção do espetáculo.



Figura 29: Baile do *Rydell High.*

Desse modo, a construção dos figurinos e das caracterizações ultrapassou a dimensão meramente estética, configurando-se como um processo formativo, colaborativo e criativo, fundamental para a consolidação da montagem cênico-musical. A participação ativa dos coralistas em diferentes etapas da produção, desde a pesquisa das personagens até a elaboração, adaptação e aquisição dos figurinos e acessórios, fortaleceu o senso de pertencimento e envolvimento coletivo com o espetáculo.

Além disso, as soluções encontradas ao longo dos ensaios, muitas vezes surgidas de maneira espontânea e compartilhada, demonstraram a capacidade inventiva do grupo diante das demandas artísticas e estruturais da produção. Nesse contexto, a colaboração entre os participantes revelou-se não apenas como estratégia de viabilização do espetáculo, mas também como elemento essencial para o fortalecimento das relações interpessoais, da autonomia criativa e da construção de uma experiência artística coletiva, dinâmica e significativa.



Figura 30: Camisetas com o “R” de Rydell.

3.8 Contrarregra

A função de contrarregra refere-se ao conjunto de procedimentos técnicos e operacionais responsáveis pela organização, movimentação, manutenção e controle dos elementos cênicos durante ensaios e apresentações, assegurando o adequado funcionamento do espetáculo e contribuindo para sua fluidez cênico-musical. No contexto deste projeto, todas as ações relacionadas às transições de cena foram executadas pelos próprios coralistas, sem o apoio de equipe técnica externa, o que evidenciou de forma significativa o protagonismo do grupo e um elevado grau de autonomia, responsabilidade coletiva e organização interna.

Como estratégia cênica, optou-se por manter o palco em penumbra durante as trocas de cenário, enquanto a banda executava trechos curtos da trilha sonora do musical. Esse recurso permitiu a realização das transições de forma orgânica e integrada à narrativa musical, minimizando interrupções e preservando a continuidade dramatúrgica do espetáculo. Nesse intervalo, os próprios coralistas assumiam ativamente a condução das mudanças cênicas, realizando entradas e saídas de elementos como o automóvel *“Greased Lightnin’”,* mesas, cadeiras, bancos, sofá, cama e penteadeira, além da reorganização estrutural de componentes como a escada cênica, adaptada conforme as necessidades de cada cena.

A definição dos responsáveis pela contrarregra ocorreu durante o processo de ensaios, considerando critérios como agilidade, comprometimento e disponibilidade dos participantes para a execução das tarefas. Esse planejamento não apenas organizou a distribuição das funções, mas também reforçou a participação ativa e colaborativa dos coralistas, que assumiram diferentes responsabilidades de forma consciente e integrada, fortalecendo o senso de coletividade e pertencimento ao processo criativo.

Mesmo diante de eventuais falhas nas trocas de elementos cênicos, observou-se a presença de uma resposta imediata por parte do grupo, marcada pela proatividade e pela disposição em corrigir e suprir eventuais lacunas operacionais. Ao longo dos ensaios, foi constantemente reforçada a importância do espírito de colaboração, da atenção compartilhada ao que ocorreu em cena e do comprometimento coletivo com a qualidade e a integridade do espetáculo, consolidando a ação do contrarregra como uma prática construída de forma

colaborativa e sustentada pelo protagonismo efetivo dos coralistas em todas as etapas do processo.

3.9 Iluminação

A elaboração do projeto de iluminação de um espetáculo como *Grease* exige não apenas conhecimento técnico, mas também apuro estético e envolvimento contínuo com os ensaios, a fim de desenvolver uma proposta visual coerente com a narrativa apresentada. Nesse contexto, os recursos luminotécnicos assumem uma dimensão que vai além da visibilidade do palco, desempenhando um papel fundamental na composição das ambientações, na orientação da atenção do público e no reforço das intenções dramatúrgicas. Dessa forma, a luz integra a linguagem cênica, contribuindo para a construção de sentidos e para a experiência estética dos espectadores.

Diante desse contexto, a montagem contou com a experiência teatral e a contribuição voluntária de Emanuela, estudante de Artes Cênicas, cuja relação de proximidade e confiança com o regente e os coralistas favoreceu o desenvolvimento do trabalho. Sua familiaridade com uma produção anterior de *Grease* também proporcionou maior compreensão da estrutura dramatúrgica e das demandas expressivas do espetáculo, auxiliando na elaboração das transições de iluminação e na composição da ambientação cênica.

O roteiro do espetáculo foi previamente disponibilizado, tendo sido realizadas reuniões para discutir detalhadamente a concepção da iluminação de cada cena. Entretanto, em decorrência das condições estabelecidas para a utilização do teatro, a passagem de luz foi realizada apenas durante o ensaio geral, que ocorreu um dia antes da estreia. Ainda assim, o tempo disponível foi otimizado de modo a estabelecer os principais parâmetros de operação, buscando assegurar que a iluminação desempenhasse sua função estética e narrativa da forma mais consistente possível dentro das condições existentes.

QR CODE: MUSICAL *GREASE*

Acompanhe, na íntegra, por meio do *QR Code*, o Musical *Grease*, apresentado em dezembro de 2025, no Teatro do Centro Cultural Vera Schubert, em Umuarama–PR. Aponte a câmera do seu celular para o código e prepare-se para uma viagem aos anos 1950, mergulhando na atmosfera, nas músicas, nas coreografias e nas histórias que inspiraram essa montagem cênico-musical.

CONHEÇA MAIS A CIA MUSICAL SCHUBERT

NOS SIGA NAS REDES SOCIAIS



Considerações finais

A presente dissertação teve como objetivo investigar e refletir sobre o processo de construção da performance cênico-musical desenvolvido pela Cia Musical Schubert, evidenciando as práticas colaborativas, os desafios e as potencialidades de um coro juvenil que amplia sua atuação para além da execução vocal, incorporando elementos do teatro, da dança, da expressão corporal e da criação coletiva. A trajetória da Companhia, construída ao longo de quase quinze anos, demonstra que a prática coral juvenil pode constituir-se como um espaço de formação artística, humana e social, no qual os jovens não apenas interpretam obras musicais, mas participam ativamente dos processos de criação, elaboração e transformação do fazer artístico.

A experiência analisada revela que a identidade da Cia Musical Schubert foi construída a partir de uma concepção de coro cênico fundamentada no diálogo, na participação e no protagonismo dos coralistas. Desde a escolha dos espetáculos, passando pela elaboração dos roteiros, construção das personagens, definição dos repertórios, criação de coreografias, figurinos, cenários e organização dos elementos técnicos, os integrantes assumem diferentes funções e responsabilidades no processo criativo. Essa dinâmica rompe com uma concepção tradicional de prática coral, na qual o cantor ocupa predominantemente o lugar de intérprete e executor de orientações previamente estabelecidas, reconhecendo-o como sujeito ativo, criador e colaborador da performance.

Nesse contexto, o protagonismo dos jovens participantes configura-se como um dos principais elementos estruturantes da metodologia desenvolvida pela Companhia. Ao serem envolvidos nas decisões artísticas e nos diferentes setores de produção dos espetáculos, os coralistas têm a oportunidade de desenvolver autonomia, senso crítico, responsabilidade e sentimento de pertencimento ao grupo.

A construção coletiva permite que cada integrante reconheça suas potencialidades e compreenda a importância de sua contribuição para o resultado artístico, evidenciando que uma performance cênico-musical não se constrói exclusivamente a partir das decisões do regente ou da atuação de profissionais especializados, mas da articulação entre as experiências, habilidades, conhecimentos e sensibilidades de todos os envolvidos.

Essa perspectiva também redimensiona o papel do regente, que ultrapassa a função de condutor musical para assumir uma dimensão pedagógica, mediadora e incentivadora. Mais do que transmitir orientações e estabelecer parâmetros interpretativos, cabe ao regente criar condições para que os integrantes experimentem, proponham, questionem e desenvolvam suas capacidades artísticas.

Na Cia Musical Schubert, o processo de preparação vocal e cênica evidencia a busca constante pela integração entre voz, corpo e interpretação, compreendendo o jovem cantor como um indivíduo em formação. As práticas de aquecimento corporal e vocal, os jogos teatrais, as pesquisas sobre personagens, os ensaios colaborativos e a participação dos integrantes na elaboração dos espetáculos revelam uma abordagem metodológica que valoriza o desenvolvimento integral dos coralistas.

A dinâmica colaborativa observada ao longo da pesquisa evidencia, portanto, que o diálogo entre regente e coralistas pode fortalecer tanto a autonomia expressiva dos sujeitos quanto a coesão do coletivo. Nesse processo, a participação dos cantores não se restringe à execução de propostas previamente definidas, mas se amplia para a apresentação de ideias, o compartilhamento de experiências, a manifestação de percepções e a realização de escolhas que interferem diretamente na construção da performance. O trabalho artístico passa, assim, a constituir-se como um espaço de experimentação, escuta e construção compartilhada, no qual as diferentes contribuições individuais se articulam em favor de um propósito coletivo.

Essa compreensão amplia, igualmente, o entendimento acerca do próprio conceito de Coro Cênico. Se sua especificidade pode ser reconhecida na articulação entre música, corpo, movimento, teatro e outras linguagens artísticas, sua potência também se manifesta nas formas de participação, interação e criação estabelecidas no grupo. Desse modo, a abordagem cênica pode ser compreendida como um espaço de experimentação estética, construção coletiva e desenvolvimento da autonomia artística de seus integrantes. Trata-se, portanto, de uma prática que articula dimensões musicais, corporais, interpretativas e relacionais, ampliando as possibilidades expressivas e formativas da experiência coral.

No percurso investigado, a montagem do musical *Grease* representa uma síntese significativa das práticas desenvolvidas pela Companhia ao longo de sua trajetória. O espetáculo evidenciou que, mesmo diante de limitações estruturais e financeiras, é possível desenvolver uma produção cênico-musical consistente quando há envolvimento coletivo, planejamento, criatividade e compromisso dos participantes.

A elaboração dos figurinos e cenários, a organização da contrarregragem, a criação das coreografias e a estruturação dos elementos de iluminação e demais aspectos técnicos demonstraram que os desafios enfrentados não constituíram apenas obstáculos à realização do espetáculo, mas também foram ressignificados como oportunidades de criação, experimentação e aprendizagem.

As experiências vivenciadas pela Cia Musical Schubert também evidenciam a importância das redes de colaboração estabelecidas ao longo de sua trajetória. A participação voluntária de integrantes com habilidades específicas, as parcerias com profissionais da comunidade, o apoio institucional e as contribuições dos próprios coralistas foram fundamentais para a concretização dos espetáculos. Essas relações demonstram que projetos culturais dessa natureza se fortalecem por meio da articulação de diferentes saberes, competências e agentes sociais em torno de objetivos comuns. A dimensão colaborativa, portanto, não se limita às relações estabelecidas entre regente e cantores, mas se estende à organização e à viabilização das produções, envolvendo diferentes sujeitos e setores da comunidade.

Entretanto, a investigação também permite reconhecer desafios que ultrapassam a dimensão artística e organizacional do grupo, especialmente no que diz respeito à continuidade e à sustentabilidade de iniciativas voltadas ao canto coral juvenil e às práticas cênico-musicais. Embora a vinculação da Cia Musical Schubert à Fundação Cultural de Umuarama e à Prefeitura Municipal tenha possibilitado sua existência e circulação artística, a manutenção de projetos dessa natureza não pode depender exclusivamente da dedicação pessoal de regentes, coralistas e colaboradores voluntários. Sua continuidade requer planejamento institucional, investimentos permanentes, infraestrutura adequada, contratação de profissionais especializados e políticas de formação artística continuada.

Essa questão torna-se ainda mais relevante quando se consideram os impactos que projetos corais juvenis podem produzir para além da dimensão artística. A experiência da Companhia demonstra o potencial dessas iniciativas para contribuir com a formação cidadã, o desenvolvimento socioemocional, a ampliação do repertório cultural e a construção de vínculos comunitários. As vivências proporcionadas pelo fazer artístico coletivo favorecem o desenvolvimento de habilidades individuais e coletivas, estimulam a convivência com as diferenças e possibilitam aos jovens experiências de participação, responsabilidade e expressão. Assim, assegurar a continuidade de projetos como esse significa investir não apenas na produção de

espetáculos, mas também na formação de sujeitos criativos, participativos e sensíveis às diferentes manifestações culturais.

Nesse sentido, torna-se fundamental que as políticas públicas reconheçam o canto coral juvenil como uma importante prática de formação artística, educação e transformação social, assegurando condições para que grupos como a Cia Musical Schubert desenvolvam suas atividades de maneira contínua e estruturada. A implementação de programas permanentes de incentivo, a criação de editais específicos, a oferta de formação para profissionais, a melhoria dos espaços culturais e a disponibilização de apoio técnico especializado são medidas que podem ampliar o alcance e a qualidade dessas iniciativas. Mais do que garantir condições para a realização de apresentações, é necessário reconhecer e valorizar os processos formativos, criativos e sociais que se desenvolvem no cotidiano desses grupos.

Por fim, esta pesquisa reafirma que a performance cênico-musical construída pela Cia Musical Schubert constitui-se como um processo artístico e educativo fundamentado na colaboração, no protagonismo juvenil e na integração entre diferentes linguagens. Mais do que apresentar espetáculos musicais, a Companhia constrói experiências formativas nas quais os jovens têm a oportunidade de aprender música, teatro e dança, mas também de desenvolver a escuta, a autonomia, a responsabilidade, a criatividade e a capacidade de construir coletivamente. Sua trajetória demonstra que um coro juvenil pode constituir-se como um espaço de pertencimento, expressão e transformação, no qual cada voz individual, ao mesmo tempo que preserva sua singularidade, contribui para a construção de uma identidade artística coletiva.

Diante das reflexões desenvolvidas, espera-se que esta pesquisa possa contribuir para ampliar as discussões sobre os processos de criação e as práticas cênico-musicais em coros juvenis, estimulando novas investigações e fortalecendo a compreensão de que a participação ativa dos coralistas constitui um elemento significativo na construção de performances artísticas e formativas. Embora a experiência da Cia Musical Schubert represente um contexto específico, as práticas e reflexões aqui apresentadas podem suscitar questionamentos e possibilidades para outros grupos que buscam integrar diferentes linguagens artísticas e ampliar os espaços de participação dos jovens nos processos criativos.

Conclui-se, portanto, que reconhecer os jovens como protagonistas da produção cênico-musical significa compreender o canto coral para além de sua

dimensão estritamente musical. Quando fundamentada no diálogo, na colaboração e na valorização das potencialidades individuais, a prática coral transforma-se em uma experiência cultural, educativa e humana, capaz de promover aprendizagens, fortalecer vínculos e produzir impactos que ultrapassam o momento da apresentação artística. É nessa perspectiva que a trajetória da Cia Musical Schubert reafirma a potência do Coro Cênico como espaço de criação compartilhada, formação integral e transformação social.

Referências

ALFONZO, Neila Ruiz. **A prática coral como plano de composição em Marcos Leite e em dois coros infantis**. 2004. 317 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

ANDRADE, Klesia Garcia. **Coro criativo: uma pesquisa-ação sobre a criação musical na prática coral**. 2019. 262 f. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.

AMATO, Rita Fucci. **Manual de saúde vocal: teoria e prática da voz falada para professores e comunicadores.** São Paulo-SP: Atlas, 2010.

ANTUNES, Jeferson; TORRES, Cicero Magerbio Gomes; ALVES, Francione Charapa; QUEIROZ, Zuleide Fernandes de. Como escrever um relato de experiência de forma sistematizada? Contribuições metodológicas. *Práticas Educativas, Memórias e Oralidades – Rev. Pemo*, Fortaleza, v. 6, e12517, 2024. DOI: Disponível em: https://revistas.uece.br/index.php/revpemo/article/view/12517. Acesso em: 10 out. 2026.

AZEVEDO, Joana Christina Brito de. **Coro cênico: estudo de um processo criador**. 2003. 101 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2003.

BUCCI, M. (2007) ***Coro Cênico:*** **Breves reflexões a partir de uma prática I.** Bossa Nova. Disponível em: <https://www.corocenicobossanossa.com/416277651>. Acesso em: 01 jun. 2025.

CERNEV, Francine Kemmer. Aprendizagem musical colaborativa mediada pela tecnologias digitais: uma perspectiva metodológica para o ensino de música. *Revista da ABEM*, v. 26, n. 40, p. 23-40, jan./jun. 2018. Disponível em: https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/718. Acesso em: 10 out. 2026.

COSTA, Patricia. Soares Santos. **Coro Juvenil: por uma abordagem diferenciada.** Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2009. 117 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro-RJ, 2009.

EYMESS, Anna Henrike. **A Música do Coro/Corpo Brasileiro: Uma etnografia do espetáculo Abraços.** Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora. Fortaleza, 2016.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto et al. Reflexões sobre aspectos da prática coral. In LACKSCHEVITZ, Eduardo (Org.) **Ensaios: olhares sobre a música coral brasileira.** Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006.

FONTOURA, Juju. **Vocal Brasileirão.** Curitiba-PR: Editora Cantaro. 2019.

GOIS, Micheline Prais de Aguiar Marim. **A dimensão lúdica na regência de coro infantil.** 2015. 194 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

HORN, Lucile Cortez. **O Canto Coral na formação de atores: processos, princípios e procedimentos.** Belo Horizonte, MG. 2014. 145 f. (Tese de Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2014.

MÜLLER, Cristiane. **O cantor emancipado: coro cênico como transformador do movimento coral no sul do Brasil**. 2013. 239 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

NASCIMENTO, Anderson Maurício do; SILVA, Vladimir Alexandro Pereira. Tradição e modernidade nos arranjos corais de Marcos Leite: uma proposta analítico-interpretativa para *Vassourinhas* e *Rosa*. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 34., 2024. **Anais [...].** [S. l.]: ANPPOM, 2024. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2024/papers/2467/public/2467-10892-1-PB.pdf. Acesso em: 20 jun. 2026.

OLIVEIRA, Domingos Sávio Ferreira de. Voz na arte: uma contribuição para o estudo da voz falada no teatro. In: GUBERFAIN, Jane Celeste. (Org.). Voz em cena, v. 1. Rio de Janeiro: **REVINTER**, 2004. Disponível em: <http://www.profala.com/arttf77.htm>. Acesso em: 10 ago. 2024.

OLIVEIRA, Sergio Alberto de. **Coro-cênico: uma nova poética coral no Brasil.** Campinas, SP. 1999. 163 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Instituto de Artes. Campinas, SP. 1999.

PEREIRA, Eugênio Tadeu. **Aquecimento Vocal na Prática Cênica: múltiplas vozes.** Rio de Janeiro – RJ: Synergia Editora. 2019.

PUEBLA. Reynaldo. **O Canto em Cena: Expressão Cênica para Canto Coral.** São Paulo: Trampo Inovações e Marketing. 2017.

SILVA, Carlos Alberto. **Vozes, música, ação:** Dalcroze em cena - conexões entre rítmica e encenação. 2008. 130 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Centro de Artes Cênicas, São Paulo, 2008

SILVA, Luciano Simões. SCANDAROLLI, Denise. **O bel canto e seus espaços.** VIEHA – Encontro de História da Arte, UNICAMP, 2010, p. 255-260. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2010/luciano_simoes_denise_scandarolli.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2024.

SOARES, Lineu Formighieri. **A Escrita Coral para a Música Popular Brasileira na visão de Marcos Leite.** Campinas, SP. 2013. 141 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Instituto de Artes. Campinas, SP. 2013.

TRATENBERG, Livio. **Música de Cena.** São Paulo: Perspectiva, 1999.