



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CARIRI
INSTITUTO INTERDISCIPLINAR DE SOCIEDADE, CULTURA E ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

EMANOEL WANDERSON SIEBRA SILVA

**TRAJETÓRIAS FORMATIVAS MUSICAIS DE ATORES DA CENA TEATRAL DO
CARIRI CEARENSE: DIÁLOGOS ENTRE EDUCAÇÃO MUSICAL E PRÁTICA
CÊNICA**

JUAZEIRO DO NORTE - CE

2026

EMANOEL WANDERSON SIEBRA SILVA

TRAJETÓRIAS FORMATIVAS MUSICAIS DE ATORES DA CENA TEATRAL DO
CARIRI CEARENSE: DIÁLOGOS ENTRE EDUCAÇÃO MUSICAL E PRÁTICA
CÊNICA

Monografia apresentada ao Curso de Música da
Universidade Federal do Cariri (UFCA), como
requisito parcial para obtenção do Título de
Licenciado em Música.

Orientador: Prof. Dr. João Luís Soares Studart
Guimarães

JUAZEIRO DO NORTE- CE

2026

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Cariri
Sistema de Bibliotecas

S586t Silva, Emanuel Wanderson Siebra.

Trajetórias formativas musicais de atores da cena teatral do Cariri cearense:
diálogos entre educação musical e prática cênica / Emanuel Wanderson Siebra Silva. –
2026.

42 f. : il. color – cartilha.

Monografia (Graduação em Música - Licenciatura) – Instituto Interdisciplinar de
Sociedade, Cultura e Artes, Curso de Música, Universidade Federal do Cariri, Juazeiro do
Norte, CE, 2026.

Orientador: Prof. Dr. João Luís Soares Studart Guimarães.

1. Educação musical. 2. Teatro - Cariri (CE). 3. Musicalidade no teatro. 4. Formação
artística. 5. Interdisciplinaridade na arte. I. Guimarães, João Luís Soares Studart (Orient.).
II. Universidade Federal do Cariri. III. Título.

CDD 780.7

Bibliotecário: João Bosco Dumont do Nascimento – CRB 3/1355

EMANOEL WANDERSON SIEBRA SILVA

TRAJETÓRIAS FORMATIVAS MUSICAIS DE ATORES DA CENA TEATRAL DO
CARIRI CEARENSE: DIÁLOGOS ENTRE EDUCAÇÃO MUSICAL E PRÁTICA
CÊNICA

Monografia apresentada ao Curso de Música da
Universidade Federal do Cariri (UFCA), como
requisito parcial para obtenção do Título de
Licenciado em Música.

Aprovada em 18/03/2026.

BANCA EXAMINADORA



Documento assinado digitalmente
JOAO LUIS SOARES STUDART GUIMARAES
Data: 17/04/2026 09:15:05-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. João Luís Soares Studart Guimarães
(Orientador)

Universidade Federal do Cariri (UFCA)



Documento assinado digitalmente
RICARDO NOGUEIRA DE CASTRO MONTEIRO
Data: 17/04/2026 23:35:49-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Ricardo Nogueira de Castro Monteiro
Universidade Federal do Cariri (UFCA)



Documento assinado digitalmente
CLAUDIO MAPPA REIS
Data: 20/04/2026 15:23:12-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Me. Cláudio Mappa Reis
Universidade Federal do Cariri (UFCA)

Aos meus pais, Joseane Siebra Cardoso Silva e Bartolomeu Antônio da Silva por apoiarem incondicionalmente minhas escolhas, às minhas irmãs Barbara Helen e Bruna Siebra pela amizade e apoio, a minha esposa Maria Lucivania de Lima Barbosa e ao meu amado filho Antônio Bento de Lima Siebra por me darem força, acolhimento e amor todos os dias.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. João Luís Soares Studart Guimarães, pela excelente orientação.

Aos professores participantes da banca examinadora Prof. Dr. Ricardo Nogueira de Castro Monteiro e Prof. Dr. Cláudio Mappa Reis, pelas valiosas colaborações e sugestões.

Às atrizes Raqueline Barros e Ana Floresta, pela parceria de salas de ensaio e pela generosidade em participar dessa pesquisa.

Ao Cariri e a UFCA por me proporcionarem um ensino de qualidade.

RESUMO

Este trabalho investiga as trajetórias formativas musicais de atores da cena teatral do Cariri cearense, buscando compreender de que maneira a musicalidade se manifesta na prática cênica e contribui para a construção da atuação teatral. A pesquisa adota uma abordagem qualitativa e utiliza o estudo de caso como procedimento metodológico, possibilitando a análise das experiências formativas de atores atuantes na região. O estudo considera tanto processos de aprendizagem musical formais quanto informais, evidenciando como elementos como ritmo, escuta, voz e percepção sonora influenciam a expressividade e a presença cênica dos intérpretes. A análise aponta que a musicalidade desempenha papel significativo na organização do tempo cênico, na construção da personagem e na dinâmica coletiva da cena teatral. Além disso, o trabalho estabelece diálogos entre educação musical e prática teatral, destacando contribuições dessas experiências para a formação artística e pedagógica. Nesse sentido, a pesquisa também se relaciona com perspectivas educacionais presentes nas diretrizes da educação brasileira, especialmente no que se refere à integração entre diferentes linguagens artísticas no ensino de Artes. Conclui-se que as trajetórias musicais das atrizes investigadas constituem importantes referências para práticas pedagógicas que valorizem a interdisciplinaridade entre música e teatro, contribuindo para o desenvolvimento da sensibilidade estética, da criatividade e da expressão artística no contexto educacional.

Palavras-chave: educação musical; teatro; musicalidade; formação artística; cena teatral do Cariri.

ABSTRACT

This study investigates the musical formative trajectories of actors from the theatrical scene of the Cariri region, in the state of Ceará, Brazil, seeking to understand how musicality manifests itself in stage practice and contributes to the construction of theatrical performance. The research adopts a qualitative approach and uses the case study as its methodological procedure, allowing the analysis of the formative experiences of actors active in the region. The study considers both formal and informal musical learning processes, highlighting how elements such as rhythm, listening, voice, and sound perception influence the performers' expressiveness and stage presence. The analysis indicates that musicality plays a significant role in the organization of scenic time, in character construction, and in the collective dynamics of theatrical performance. Furthermore, the study establishes dialogues between music education and theatrical practice, emphasizing the contributions of these experiences to artistic and pedagogical training. In this sense, the research also relates to educational perspectives present in Brazilian educational guidelines, particularly regarding the integration of different artistic languages in Arts education, as proposed by the Base Nacional Comum Curricular. It is concluded that the musical trajectories of the investigated actors constitute important references for pedagogical practices that value interdisciplinarity between music and theater, contributing to the development of aesthetic sensitivity, creativity, and artistic expression in educational contexts.

Keywords: music education; theater; musicality; artistic training; Cariri theatrical scene.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: A MÚSICA NO TEATRO DO CARIRI CEARENSE	10
2. SOBRE PROCESSOS FORMAIS E NÃO FORMAIS	14
3. A MUSICALIDADE NO TRABALHO DO ATOR	20
4. TRAJETÓRIAS FORMATIVAS MUSICAIS NA PRÁTICA DE UMA ATRIZ DA CENA CARIRIENSE	25
4.1. Aproximações e diferenças nas trajetórias das atrizes entrevistadas	30
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	32
REFERÊNCIAS	34
ANEXO A	35
ANEXO B	39
ANEXO C	46

1 INTRODUÇÃO: A MÚSICA NO TEATRO DO CARIRI CEARENSE

A musicalidade na cena teatral manifesta-se de diferentes maneiras, estando presente tanto na voz falada quanto na voz cantada, assim como na utilização de instrumentos musicais e na organização sonora dos elementos cênicos. Na construção de uma cena teatral, aspectos como timbre, altura e intensidade podem ser percebidos não apenas na música propriamente dita, mas também na dinâmica das ações corporais, nos ritmos do movimento, nos tempos de pausa e nas variações de energia que compõem a atuação. Dessa forma, a musicalidade pode ser compreendida como um elemento estruturante da linguagem cênica, contribuindo para a construção estética e expressiva do espetáculo teatral.

Nesse sentido, a relação entre teatro e música ultrapassa a simples presença de canções ou trilhas sonoras, abrangendo também uma dimensão sensível da organização do som e do movimento na cena. Conforme aponta José Miguel Wisnik (1989), o universo sonoro é constituído por múltiplos parâmetros que se articulam entre si e produzem diferentes experiências perceptivas. De acordo com o autor:

Através das alturas e durações, timbres e intensidades, repetidos e/ou variados, o som se diferencia ilimitadamente. Essas diferenças se dão na conjugação dos parâmetros e no interior de cada um (as durações produzem as figuras rítmicas; as alturas, os movimentos melódico-harmônicos; os timbres, a multiplicação colorística das vozes; as intensidades, as quinas e curvas de força na sua emissão) (WISNIK, 1989, p. 26).

A partir dessa perspectiva, é possível pensar que a musicalidade também atravessa o trabalho do ator, estando presente nas variações de ritmo da fala, nas modulações vocais, na organização dos gestos e no fluxo energético que sustenta a ação dramática. Entretanto, surge uma questão importante: até que ponto os artistas da cena teatral têm consciência dessa dimensão musical presente em suas práticas?

Diante disso, algumas indagações orientam esta pesquisa: os atores e encenadores possuem uma consciência musical em seus processos criativos? Como se dá o processo de aprendizagem musical desses artistas? Quais experiências musicais foram mais significativas em suas trajetórias formativas? De que maneira a música e os parâmetros sonoros aparecem atualmente em seus trabalhos teatrais? Em que medida a música pode atuar pedagogicamente na prática artística teatral? E, ainda, como artistas da região do CrajuBar compreendem a presença da música no contexto da cena artística local?

Partindo dessas questões, esta pesquisa busca compreender como se constroem as trajetórias formativas musicais de artistas da cena teatral do Cariri cearense, investigando

as relações entre educação musical e prática cênica. Para isso, o estudo concentra-se nas experiências de duas atrizes que compõem o cenário artístico das artes cênicas na região, analisando como suas vivências musicais atravessam seus processos criativos e pedagógicos.

Desse modo, o objetivo geral deste estudo busca compreender de que maneira as trajetórias formativas musicais de atrizes da cena teatral do Cariri cearense influenciam seus processos criativos e pedagógicos, considerando a musicalidade como elemento estruturante da linguagem cênica. Já os objetivos específicos versam sobre a necessidade de: Investigar como as experiências de aprendizagem musical das atrizes se constituíram ao longo de suas trajetórias formativas; Analisar de que forma os parâmetros sonoros (ritmo, timbre, intensidade e altura) se manifestam em seus processos criativos e na construção da cena teatral; e, identificar como a musicalidade é mobilizada nas práticas pedagógicas desenvolvidas pelas artistas no contexto das artes cênicas.

As produções teatrais caracterizam-se por integrar diferentes linguagens artísticas em seus processos de criação, reunindo elementos provenientes da música, da dança, das artes visuais e da performance. No entanto, neste trabalho, o foco recai especificamente sobre a inserção da linguagem musical e sobre a força que ela exerce nos treinamentos e nos processos criativos que conduzem à construção da cena teatral. Assim, por meio do diálogo com essas artistas, busca-se compreender como a musicalidade se manifesta nas criações cênicas desenvolvidas no contexto do Cariri cearense.

Nesse percurso investigativo, serão consideradas as práticas artísticas de Raqueline Barros Justino, integrante do grupo Coletivo Atuantes em Cena de Juazeiro do Norte, e de Ana Floresta Kariri, integrante do grupo Urucungo da comunidade Zé Gomes Crato-CE. Ambas as artistas atuam ou já atuaram como docentes e possuem formação em Licenciatura em Teatro pela Universidade Regional do Cariri- URCA. Esse aspecto formativo abre possibilidades para compreender não apenas suas práticas artísticas, mas também os atravessamentos pedagógicos presentes em seus processos de criação, especialmente no que diz respeito ao uso e à compreensão dos parâmetros sonoros na construção da cena.

A escolha dessas artistas também se relaciona ao contexto cultural da região do Cariri, que abriga um número significativo de artistas da cena, organizados tanto em coletivos quanto em produções individuais. Muitos desses artistas têm sua formação vinculada ao curso de teatro da Universidade Regional do Cariri, o que contribui para a consolidação de uma cena teatral ativa e diversificada na região. Nesse cenário, as duas

artistas selecionadas destacam-se por sua atuação contínua em grupos teatrais, por suas trajetórias na área pedagógica e pelo tempo de experiência no campo das artes cênicas.

Dessa maneira, ao investigar as trajetórias formativas musicais dessas atrizes, esta pesquisa pretende contribuir para a reflexão sobre as relações entre música e teatro, evidenciando como os processos de aprendizagem musical podem influenciar práticas criativas, pedagógicas e artísticas no contexto da cena teatral do Cariri cearense.

Esta pesquisa justifica-se, em um primeiro momento, pelo interesse em compreender as trajetórias formativas de artistas que compõem a cena teatral da região do Cariri cearense, observando de que maneira a música atravessa seus processos criativos e pedagógicos. No contexto do teatro contemporâneo, diferentes linguagens artísticas se entrelaçam na construção da cena, e a música ocupa um lugar significativo nesse processo, podendo atuar tanto como elemento estético quanto como recurso expressivo no trabalho do ator.

No caso das artistas investigadas nesta pesquisa, a música aparece não apenas como um recurso sonoro ou como trilha para a cena, mas como parte integrante da dramaturgia e da construção da atuação. A musicalidade, nesse sentido, manifesta-se na organização rítmica das ações, na vocalidade, nas improvisações e nas práticas de treinamento desenvolvidas em sala de ensaio. Assim, a música contribui para potencializar os processos criativos e ampliar as possibilidades expressivas do trabalho cênico.

Além disso, observa-se que a musicalidade também está presente nas práticas pedagógicas dessas artistas. Durante os processos de criação e preparação para a cena, a música pode aparecer em exercícios vocais, aquecimentos corporais, improvisações e experimentações sonoras. Em muitas dessas práticas, os parâmetros sonoros — como ritmo, intensidade, timbre e altura — tornam-se ferramentas importantes para o desenvolvimento da presença cênica e da expressividade do ator. Em alguns momentos, essa musicalidade manifesta-se, por exemplo, no uso de canções populares durante os ensaios, ativando memórias e experiências sensíveis que atravessam o corpo e a voz das intérpretes.

A presença da musicalidade no trabalho dessas atrizes revela-se, portanto, como um elemento que amplia suas potencialidades artísticas. A partir de exercícios, experimentações e improvisações realizadas no espaço do ensaio, as artistas mobilizam suas vozes e memórias, produzindo uma força cênica que se constrói também por meio de suas vivências musicais ao longo de seus processos de formação.

Outro aspecto importante que fundamenta esta pesquisa é a escolha de destacar o trabalho de duas mulheres da cena teatral do Cariri cearense. Essa escolha também dialoga com a ideia de polifonia, conceito discutido por Ernani Maletta, que aponta para a coexistência de múltiplas vozes, linguagens e camadas expressivas no trabalho do ator. Nesse sentido, o trabalho dessas artistas pode ser compreendido como polifônico, pois articula diferentes dimensões da criação cênica, entre elas a música, a atuação, a pedagogia e a relação com os territórios em que estão inseridas.

Outro fator relevante refere-se à atuação dessas artistas em contextos comunitários e territoriais. A atriz Ana Floresta, por exemplo, desenvolve atividades ligadas ao grupo Urucongo, atuando diretamente na comunidade do Zé Gomes, localizada na zona rural do município de Crato. Seu trabalho dialoga com questões relacionadas ao território, à cultura local e à relação entre arte e natureza, refletindo também sobre os processos de transformação urbana que atravessam a região do Cariri.

De maneira semelhante, a atriz Raqueline Barros, embora não desenvolva seu trabalho diretamente vinculado ao meio rural, possui raízes ligadas a esse contexto e traz para suas criações reflexões relacionadas à natureza e ao território. Em seus processos artísticos, é possível perceber um pensamento que dialoga com ideias de regeneração e cuidado com o ambiente, aproximando-se de perspectivas poéticas como refloresta evocadas na obra de Gilberto Gil, que associam arte, cultura e natureza.

Por fim, embora a região do Cariri cearense possua um número significativo de artistas que dialogam com a musicalidade em seus processos criativos, as duas atrizes escolhidas para esta pesquisa destacam-se por sua atuação contínua em grupos teatrais, por suas trajetórias na área pedagógica e pelo tempo de experiência no campo das artes cênicas. Soma-se a isso o fato de ambas estarem diretamente envolvidas com comunidades e coletivos artísticos, o que fortalece o papel de suas práticas na construção e na circulação da produção cultural da região.

Dessa forma, investigar as trajetórias formativas musicais dessas artistas contribui para ampliar a compreensão das relações entre música e teatro no contexto do Cariri cearense, evidenciando como a musicalidade pode atuar como elemento estruturante tanto na criação cênica quanto nos processos pedagógicos desenvolvidos no campo das artes.

2 SOBRE PROCESSOS FORMAIS E NÃO FORMAIS

Quando se pensa em educação musical, é comum que venham à mente instituições formais de ensino, como conservatórios, escolas especializadas em música e cursos universitários. Esses espaços desempenham um papel importante na sistematização do ensino musical, oferecendo métodos, conteúdos estruturados e processos pedagógicos voltados ao desenvolvimento técnico e artístico. No entanto, a aprendizagem da música não se restringe a esses ambientes institucionais. Em muitos casos, os primeiros contatos com a musicalidade ocorrem em contextos não formais de aprendizagem, como grupos comunitários, práticas religiosas, organizações sociais, tradições culturais populares e experiências familiares.

No contexto brasileiro, esses processos de aprendizagem musical fora das instituições formais são amplamente reconhecidos como espaços significativos de formação artística e cultural. Na região do Cariri cearense, por exemplo, a música circula em diversos ambientes comunitários e culturais, sendo transmitida muitas vezes por meio da oralidade, da convivência e da participação em práticas coletivas. Os chamados terreiros dos mestres da tradição constituem importantes espaços de transmissão de saberes musicais, nos quais o aprendizado acontece por meio da observação, da prática compartilhada e da experiência direta com manifestações culturais populares.

Esses espaços de aprendizagem revelam que a formação musical pode ocorrer de maneira empírica e experiencial, não dependendo necessariamente de um sistema formal de ensino. Nesse sentido, a educação musical ultrapassa os limites das instituições escolares e passa a ser compreendida como um processo que se desenvolve ao longo da vida, em diferentes contextos sociais e culturais.

A educadora musical (Brito, 2019) destaca que o aprendizado musical pode surgir de múltiplas experiências sonoras vividas no cotidiano, sendo construído a partir das relações que o indivíduo estabelece com o ambiente cultural em que está inserido. Para a autora, a musicalidade não é apenas resultado de um ensino sistematizado, mas também de vivências sonoras, experimentações e práticas culturais que fazem parte do universo social dos sujeitos.

Da mesma forma, o pesquisador (Swanwick, 2003) compreende a educação musical como um processo que envolve a interação entre experiência, expressão e reflexão. Segundo Swanwick (2003), o desenvolvimento musical ocorre quando o indivíduo estabelece relações significativas com a música, seja por meio da escuta, da

performance, da criação ou da apreciação. Assim, a formação musical não se limita ao domínio técnico de um instrumento, mas envolve também processos de percepção, sensibilidade e construção de sentido.

A partir dessas perspectivas, torna-se possível compreender que muitos indivíduos, antes mesmo de buscarem instituições formais de ensino musical, já possuem experiências significativas com a música. Não se pretende aqui generalizar esses processos, mas é possível observar que, em muitos casos, quando uma pessoa decide ingressar em um conservatório, em uma escola de música ou mesmo em um curso universitário, ela já traz consigo algum tipo de vivência musical. Essa experiência pode ocorrer por meio do contato com instrumentos musicais, da participação em grupos religiosos, do envolvimento em manifestações culturais ou mesmo pela influência de familiares que mantêm práticas musicais em seu cotidiano.

Essas experiências iniciais funcionam como base para o desenvolvimento posterior de habilidades musicais e contribuem para a formação de uma escuta sensível e de uma relação afetiva com a música. Nesse sentido, o aprendizado musical não se constrói apenas a partir de conteúdos formais, mas também a partir das experiências culturais e sociais que atravessam a trajetória de cada indivíduo.

Essa perspectiva dialoga com as reflexões do educador brasileiro Paulo Freire, que afirma que “a leitura do mundo precede a leitura da palavra, e a leitura desta implica a continuidade da leitura daquele” (Freire, 2011, p. 29). Ao trazer essa ideia para o campo da educação musical, podemos compreender que a experiência sensível com os sons e com o ambiente cultural constitui uma forma de leitura do mundo. Antes mesmo de aprender formalmente os códigos da linguagem musical, o indivíduo já estabelece relações com o universo sonoro que o cerca, desenvolvendo percepções, memórias e experiências que influenciam sua formação artística.

No contexto desta pesquisa, essa reflexão torna-se particularmente relevante, pois as duas artistas analisadas tiveram seus primeiros contatos com a música em contextos empíricos dentro de suas comunidades. Diferentemente de trajetórias que conduzem diretamente à formação musical formal, essas artistas seguiram caminhos ligados às artes cênicas. No entanto, mesmo optando por uma linguagem artística distinta, levaram consigo as vivências musicais construídas ao longo de suas formações iniciais.

Essas experiências musicais acabam funcionando como um suporte importante para seus trabalhos no teatro, contribuindo para a construção de processos criativos que dialogam com a musicalidade presente na cena. A experiência com o canto, o ritmo, a

escuta e a sensibilidade sonora passa a integrar o trabalho do ator, influenciando tanto a construção da presença cênica quanto os processos de criação artística.

Nesse sentido, a relação entre música e teatro pode ser compreendida como um campo de intersecção entre diferentes linguagens artísticas. O pesquisador Ernani Maletta destaca que a musicalidade no trabalho do ator não se limita ao canto ou à execução de instrumentos, mas envolve uma organização rítmica e sonora da própria atuação. Para Maletta, o ator trabalha constantemente com elementos que possuem características musicais, como ritmo, intensidade, tempo e variações de energia, aspectos que contribuem para a construção expressiva da cena.

Assim, a musicalidade pode ser compreendida como uma dimensão fundamental do trabalho do ator, manifestando-se na vocalidade, na organização dos gestos, nas pausas, nas respirações e nas dinâmicas corporais que estruturam a atuação. A presença desses elementos sonoros e rítmicos revela que o teatro, em muitos momentos, aproxima-se de uma lógica musical, na qual diferentes camadas expressivas se articulam para construir a experiência estética da cena.

No caso das artistas investigadas nesta pesquisa, percebe-se que suas vivências musicais iniciais não apenas permaneceram presentes em suas trajetórias, mas também se transformaram em ferramentas importantes para seus processos criativos e pedagógicos no campo das artes cênicas. A musicalidade passa a integrar a construção da cena teatral, manifestando-se em exercícios vocais, improvisações, aquecimentos corporais e práticas de treinamento que exploram diferentes parâmetros sonoros.

Dessa forma, compreender os processos formativos desses artistas implica reconhecer que a educação musical pode ocorrer em múltiplos espaços e por diferentes caminhos. Mais do que um aprendizado restrito às instituições formais, a música constitui uma experiência cultural e sensível que atravessa territórios, comunidades e trajetórias individuais, influenciando diferentes práticas artísticas, entre elas o teatro.

Mesmo reconhecendo a importância dos processos de aprendizagem que ocorrem em contextos não formais, também é necessário considerar que essas experiências muitas vezes conduzem os sujeitos à busca por uma formação artística sistematizada. No caso das atrizes analisadas nesta pesquisa, as vivências construídas em seus contextos comunitários e familiares contribuíram para que posteriormente buscassem uma formação acadêmica no campo das artes cênicas. Ambas possuem graduação em Licenciatura em Teatro pela Universidade Regional do Cariri - URCA, instituição que desempenha um papel importante na formação de artistas e educadores teatrais na região

do Cariri cearense.

Essa relação entre saberes construídos em contextos não formais e a formação acadêmica revela um processo formativo híbrido, no qual experiências empíricas, práticas comunitárias e estudos sistematizados dialogam na construção das trajetórias artísticas dessas intérpretes. Assim, suas formações podem ser compreendidas como resultado de múltiplos processos de aprendizagem que se entrelaçam ao longo de suas vidas.

A atriz Raqueline Barros Justino iniciou sua trajetória artística a partir de sua entrada no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri, no ano de 2013. Durante sua formação acadêmica, passou a integrar diferentes grupos teatrais da região, tendo participado de três coletivos ao longo de sua trajetória, permanecendo atualmente como integrante do Coletivo Atuantes em Cena. Desde o início de sua graduação, esteve envolvida na criação e montagem de espetáculos teatrais, atuando principalmente como atriz e produtora.

Ao longo de sua trajetória, participou de mais de vinte produções teatrais como atriz, acumulando experiências significativas no campo das artes cênicas. Além da atuação, também desenvolveu atividades em diferentes áreas da produção teatral, como direção cênica — tendo dirigido quatro trabalhos —, contação de histórias, atuação em produção audiovisual, formação em figurino e participação como percussionista em processos cênicos. Essa diversidade de experiências demonstra um percurso artístico marcado pela multiplicidade de linguagens e pela busca constante por ampliar suas possibilidades criativas dentro da cena teatral.

No interior desse percurso, a música aparece como um elemento importante de investigação e prática artística. Ao longo de sua trajetória, Raqueline Barros tem buscado estudar e explorar a presença da musicalidade na cena teatral, especialmente na relação com seu grupo de teatro, investigando às possibilidades expressivas da voz e do ritmo na atuação. Nesse sentido, sua formação acadêmica também contribuiu para o desenvolvimento de uma dimensão investigativa em sua prática artística, oferecendo suporte para aprofundar estudos e experimentações relacionadas à música dentro do teatro.

De maneira semelhante, a trajetória da atriz Ana Floresta Kariri apresenta um percurso formativo marcado pela articulação entre experiências comunitárias e formação acadêmica. Sua atuação artística teve início no começo dos anos 2000, no território do Cariri cearense, a partir do envolvimento com práticas culturais comunitárias, saberes tradicionais e processos coletivos de criação artística.

Ana Floresta é atriz, educadora e produtora cultural, e sua trajetória está fortemente ligada à relação entre teatro, memória, ancestralidade e território. Sua formação pode ser compreendida como um processo que integra diferentes espaços de aprendizagem, articulando experiências em contextos formais e não formais de educação.

Assim como Raqueline Barros, Ana Floresta também realizou sua graduação em Licenciatura em Teatro pela Universidade Regional do Cariri, experiência que contribuiu para ampliar e sistematizar conhecimentos já construídos em suas vivências culturais e comunitárias. Ao mesmo tempo, sua formação artística se desenvolveu em diálogo constante com práticas coletivas de criação e com o trabalho em grupos teatrais.

Entre essas experiências destaca-se sua atuação como co-fundadora e integrante do Grupo Urucongo de Artes, coletivo com o qual desenvolve pesquisas e criações cênicas desde 2006. No interior desse grupo, participa de diferentes processos artísticos, incluindo espetáculos teatrais, performances, ações formativas e projetos de circulação cultural, desenvolvendo um trabalho que dialoga diretamente com o território e com as comunidades da região.

Dessa forma, observa-se que as trajetórias dessas duas artistas são construídas a partir da articulação entre diferentes processos de aprendizagem. De um lado, encontram-se as experiências vividas em contextos comunitários e culturais, marcadas pela oralidade, pela prática coletiva e pela transmissão de saberes tradicionais. De outro, aparece a formação acadêmica, que oferece ferramentas teóricas, metodológicas e reflexivas para o aprofundamento de suas práticas artísticas.

Essa combinação entre diferentes formas de aprendizagem reforça a ideia de que a formação artística não ocorre de maneira linear ou restrita a um único espaço de ensino. Pelo contrário, ela se constrói por meio de múltiplas experiências que se complementam e se transformam ao longo do tempo. No caso das artistas investigadas nesta pesquisa, é possível perceber que suas trajetórias formativas revelam um diálogo constante entre prática, experiência, pesquisa e criação artística, elementos que contribuem para a construção de uma musicalidade própria em seus trabalhos cênicos.

A análise das trajetórias formativas de Raqueline Barros Justino e Ana Floresta Kariri permite compreender como diferentes experiências de aprendizagem — formais e não formais — se articulam na construção de suas práticas artísticas. Ao observar seus percursos, torna-se evidente que a formação dessas artistas não se limita ao ambiente acadêmico, mas se constitui a partir de um conjunto de vivências culturais, comunitárias e pedagógicas que atravessam seus processos de criação.

Nesse sentido, as experiências musicais presentes em suas trajetórias surgem inicialmente em contextos cotidianos, muitas vezes vinculados às práticas culturais de suas comunidades e às vivências familiares. Esses contatos iniciais com a música contribuem para o desenvolvimento de uma sensibilidade sonora que posteriormente se manifesta em suas práticas artísticas. Mesmo quando suas formações acadêmicas se direcionam ao campo do teatro, a musicalidade permanece como um elemento significativo em seus processos criativos.

A formação em Licenciatura em Teatro pela Universidade Regional do Cariri também desempenha um papel importante na sistematização dessas experiências, oferecendo às artistas ferramentas teóricas e metodológicas que contribuem para a reflexão sobre suas próprias práticas. Assim, observa-se que as vivências empíricas e comunitárias dialogam com os conhecimentos adquiridos no ambiente universitário, produzindo um processo formativo que integra diferentes dimensões do aprendizado.

Essa articulação entre experiências culturais, formação acadêmica e prática artística contribui para que a musicalidade se manifeste de maneira particular em seus trabalhos cênicos. A presença da música pode ser percebida tanto no uso da voz, no ritmo das ações e nas improvisações realizadas em sala de ensaio, quanto nas escolhas estéticas que compõem seus espetáculos e processos de criação.

Nesse sentido, a musicalidade presente na atuação dessas artistas aproxima-se da ideia de polifonia discutida por Ernani Maletta, na qual diferentes camadas expressivas — voz, corpo, ritmo e sonoridade — se articulam na construção da cena teatral. Assim, o trabalho do ator passa a ser compreendido como um espaço de convergência entre diferentes linguagens artísticas, nas quais a música se torna parte integrante da dramaturgia e da expressividade cênica.

Dessa forma, compreender as trajetórias formativas dessas artistas permite perceber como a musicalidade se constitui como um elemento estruturante em suas práticas teatrais. Mais do que um recurso adicional na cena, a música aparece como uma dimensão sensível e pedagógica que atravessa os processos de criação, os treinamentos e as experiências de atuação.

A partir dessas reflexões, torna-se possível avançar para uma discussão mais aprofundada sobre a presença da musicalidade no trabalho do ator e nos processos de criação cênica. Assim, o capítulo seguinte buscará investigar de que maneira os elementos musicais — como ritmo, vocalidade, intensidade e escuta — podem contribuir para a construção da atuação e para o desenvolvimento de processos criativos no teatro.

3 A MUSICALIDADE NO TRABALHO DO ATOR

A presença da música na cena teatral constitui um elemento expressivo capaz de ampliar as possibilidades criativas do ator e enriquecer os processos de construção cênica. Em muitas práticas teatrais contemporâneas, a musicalidade não se limita apenas ao uso de trilhas sonoras ou canções inseridas na dramaturgia, mas passa a integrar a própria atuação, manifestando-se na vocalidade, no ritmo das ações corporais e na relação sensível do intérprete com o som.

Nesse contexto, observa-se que muitos artistas da cena buscam desenvolver uma relação mais próxima com a música como parte de sua formação artística. O interesse pela musicalidade no teatro pode surgir tanto por meio de processos formais de aprendizagem quanto por experiências práticas vivenciadas em ensaios, oficinas e processos criativos coletivos.

Nesse sentido, a prática do canto em cena tem se mostrado uma ferramenta importante no desenvolvimento da expressividade teatral. Cantar em cena exige do ator não apenas domínio técnico da voz, mas também uma escuta sensível do espaço, do ritmo e das relações que se estabelecem com os demais intérpretes. A vocalidade, quando explorada musicalmente, amplia as possibilidades de comunicação e fortalece a presença cênica do ator.

Outro aspecto significativo nesse processo é o contato com instrumentos de percussão, que possibilitam ao intérprete desenvolver uma relação direta com o ritmo e com os parâmetros sonoros presentes na cena, o uso desses instrumentos dentro do contexto teatral não se limita à execução musical propriamente dita. Muitas vezes, eles passam a integrar o próprio corpo do ator em cena, funcionando como extensões da atuação e contribuindo para a criação de atmosferas sonoras que dialogam com a dramaturgia e com as ações cênicas. Dessa forma, o ator assume também uma função de criador sonoro dentro do espetáculo, participando ativamente da construção da paisagem sonora da cena.

Essa perspectiva dialoga com reflexões de pesquisadores que investigam a relação entre música e teatro. O pesquisador Ernani Maletta aponta que o trabalho do ator envolve uma dimensão profundamente musical, na medida em que elementos como ritmo, intensidade, tempo e dinâmica fazem parte da organização da atuação. Assim, o ator pode ser compreendido como um artista que trabalha constantemente com parâmetros sonoros e rítmicos, mesmo quando não está diretamente cantando ou tocando instrumentos.

Da mesma forma, o pensamento de (Wisnik, 1989) contribui para compreender a música como um campo amplo de organização do som e da experiência sensível. Nas palavras do autor: “É preciso lembrar que, em música, ritmo e melodia, duração e altura se apresentam ao mesmo tempo, um nível dependendo necessariamente do outro, um funcionando como portador do outro” (Wisnik, 1989, p.21).

Para o autor, os parâmetros musicais — como altura, duração, intensidade e timbre — constituem formas de organização da experiência sonora que podem atravessar diferentes linguagens artísticas, incluindo o teatro.

Nesse sentido, a presença da musicalidade na cena teatral pode ser compreendida como um elemento que atravessa o corpo, a voz e a ação do ator. O trabalho com canto, percussão e práticas corporais voltadas à escuta e ao ritmo possibilita que o intérprete desenvolva uma relação mais profunda com o tempo da cena, com as pausas, com as intensidades e com as variações de energia que estruturam a atuação.

Assim, a busca por experiências musicais dentro do teatro não se limita apenas ao aprendizado técnico de instrumentos ou técnicas vocais, mas constitui também um processo de ampliação da sensibilidade artística do ator. Ao desenvolver uma escuta mais atenta e uma relação mais consciente com os elementos sonoros da cena, o intérprete passa a explorar novas possibilidades de criação e expressão dentro do espaço teatral.

No trabalho do ator, a voz ocupa um lugar central como ferramenta de expressão e comunicação. Mais do que um meio de transmissão de palavras e textos dramáticos, a voz pode ser compreendida como um verdadeiro instrumento musical, capaz de produzir diferentes sonoridades, intensidades e ritmos que contribuem para a construção da cena teatral.

A voz do ator carrega não apenas significado verbal, mas também qualidades sonoras que ampliam a expressividade da atuação. Elementos como altura, timbre, duração e intensidade fazem parte do universo da musicalidade e também estão presentes na forma como o ator utiliza sua voz em cena. Dessa maneira, o trabalho vocal no teatro aproxima-se de práticas musicais, nas quais o intérprete desenvolve sensibilidade para explorar as possibilidades sonoras do próprio corpo.

Nesse sentido, o trabalho com canto pode se tornar uma ferramenta importante no processo de formação do ator. Cantar em cena exige controle respiratório, consciência corporal e escuta atenta do ambiente sonoro que se estabelece no espaço cênico. Além disso, o canto permite que o ator explore diferentes qualidades de emissão vocal, ampliando seu repertório expressivo.

O pesquisador Ernani Maletta destaca que o ator, ao trabalhar com sua voz, desenvolve uma prática que pode ser compreendida como polifônica, na qual diferentes camadas sonoras e expressivas coexistem no processo de atuação. A voz falada, o canto, as respirações, os silêncios e as variações de intensidade compõem um conjunto de elementos que contribuem para a construção da musicalidade da cena.

Essa perspectiva também dialoga com a compreensão do diretor teatral Konstantin Stanislavski, que defendia a importância de um trabalho consciente sobre a voz e o corpo do ator como parte fundamental da construção da atuação. Para Stanislavski, a voz deve ser trabalhada como um instrumento vivo, capaz de transmitir emoções, intenções e ritmos internos da personagem.

Assim, ao desenvolver práticas vocais que envolvem tanto a fala quanto o canto, o ator amplia sua capacidade de expressão e estabelece uma relação mais profunda com os elementos sonoros da cena. A voz torna-se, portanto, um espaço de experimentação artística, no qual musicalidade e interpretação caminham juntas.

Além da voz, o corpo do ator também desempenha um papel fundamental na construção da musicalidade no teatro. O ritmo das ações, os tempos de pausa, as variações de energia e as dinâmicas de movimento constituem elementos que aproximam o trabalho do ator de uma lógica musical.

A musicalidade do corpo manifesta-se na maneira como o intérprete organiza suas ações no tempo e no espaço. Movimentos rápidos ou lentos, gestos repetidos, pausas dramáticas e variações de intensidade formam uma espécie de composição rítmica que estrutura a atuação. Nesse sentido, o ator trabalha constantemente com parâmetros que também pertencem ao universo da música.

Para o diretor teatral Jerzy Grotowski, o trabalho do ator envolve uma profunda investigação sobre o corpo e suas possibilidades expressivas. Em seus processos de treinamento, Grotowski propunha exercícios que buscavam desenvolver a consciência corporal, a escuta e a relação entre movimento e ritmo, aspectos que contribuem diretamente para a musicalidade da atuação.

Nesse contexto, o uso de instrumentos de percussão no teatro pode funcionar como um recurso que potencializa essa relação entre corpo e ritmo. Instrumentos como pandeiro, triângulo e zabumba, por exemplo, não apenas produzem sons que compõem a paisagem sonora do espetáculo, mas também podem integrar a própria ação cênica, tornando-se parte da dramaturgia e da presença do ator em cena.

Quando o ator toca um instrumento durante a atuação, ele passa a lidar

simultaneamente com diferentes camadas de criação: a interpretação dramática, a execução musical e a relação com os demais elementos da cena. Essa experiência amplia a percepção rítmica e fortalece a integração entre corpo, voz e música.

Nesse sentido, a musicalidade na cena teatral não se restringe à presença explícita da música, mas está presente na organização das ações, na relação entre os atores e na dinâmica do espetáculo como um todo. O teatro, assim como a música, constrói-se a partir de tempos, pausas, intensidades e variações que compõem uma estrutura sensível da experiência estética.

Dessa forma, compreender a musicalidade no trabalho do ator permite perceber que a atuação envolve uma complexa articulação entre corpo, voz e som. Ao explorar essas dimensões em seus processos criativos, o ator amplia suas possibilidades expressivas e contribui para a construção de uma cena teatral mais rica em camadas sensoriais e poéticas.

No caso desta pesquisa, as trajetórias de Raqueline Barros Justino e Ana Floresta Kariri revelam percursos artísticos nos quais a música aparece como elemento significativo na construção da cena teatral. Ambas desenvolveram suas formações no campo das artes cênicas por meio da Licenciatura em Teatro pela Universidade Regional do Cariri, mas trazem consigo experiências musicais e culturais construídas em diferentes contextos de aprendizagem.

Essas experiências, muitas vezes iniciadas em ambientes comunitários ou em práticas culturais vivenciadas em seus territórios, contribuem para o desenvolvimento de uma sensibilidade musical que posteriormente se manifesta em seus trabalhos teatrais. A musicalidade, nesse sentido, não aparece apenas como um recurso estético, mas como parte integrante do processo de criação e do treinamento artístico.

No percurso de Raqueline Barros Justino, observa-se um interesse constante pela presença da música na cena teatral. Sua atuação em diferentes espetáculos e processos criativos evidencia a busca por integrar elementos musicais ao trabalho de atuação, seja por meio do uso da voz, do canto ou da utilização de instrumentos de percussão durante a cena. Essa relação com a música amplia as possibilidades expressivas da atriz, permitindo explorar diferentes ritmos, atmosferas sonoras e dinâmicas de atuação.

Já na trajetória de Ana Floresta Kariri, a musicalidade aparece profundamente ligada às experiências culturais e territoriais que marcam sua prática artística. Sua atuação no Grupo Urucongo de Artes e em projetos culturais desenvolvidos na região do Cariri evidencia uma relação entre teatro, memória, ancestralidade e território. Nesse contexto,

a música muitas vezes se conecta com práticas culturais tradicionais e com saberes comunitários que atravessam os processos de criação cênica.

Essas duas trajetórias revelam como a musicalidade pode assumir diferentes formas dentro do trabalho do ator. Em alguns momentos, ela se manifesta de maneira explícita, por meio do canto ou da execução de instrumentos. Em outros, aparece de forma mais sutil, na organização rítmica das ações, na vocalidade, nas pausas dramáticas e nas dinâmicas corporais que estruturam a cena.

Assim, ao observar as práticas artísticas dessas atrizes, torna-se possível perceber que a musicalidade desempenha um papel importante na construção de seus processos criativos. A música, seja como elemento estrutural da cena ou como ferramenta de experimentação durante os ensaios, contribui para ampliar as possibilidades de criação e para fortalecer a expressividade da atuação.

Dessa forma, o estudo das trajetórias de Raqueline Barros Justino e Ana Floresta Kariri permite compreender como a musicalidade se constitui como um elemento relevante na prática teatral contemporânea desenvolvida no Cariri cearense. Ao integrar música, corpo e voz em seus processos de criação, essas artistas constroem experiências cênicas que dialogam com o território, com a memória cultural e com as múltiplas linguagens que compõem o teatro.

Assim, ao final deste capítulo, torna-se evidente que a musicalidade no trabalho do ator não se limita a um recurso estético isolado, mas se configura como uma dimensão fundamental da criação cênica. Essa compreensão abre caminho para que, no capítulo seguinte, seja possível aprofundar a análise das experiências dessas artistas, investigando de forma mais detalhada como suas trajetórias formativas musicais influenciam seus processos de criação e suas práticas pedagógicas no campo das artes cênicas.

4 TRAJETÓRIAS FORMATIVAS MUSICAIS NA PRÁTICA DE UMA ATRIZ DA CENA CARIRIENSE

A partir das discussões apresentadas nos capítulos anteriores sobre educação musical, processos formativos e musicalidade no trabalho do ator, este capítulo dedica-se à análise das trajetórias artísticas e das experiências musicais das duas atrizes, o qual faremos separadamente para um melhor entendimento dos seus processos individuais.

A trajetória artística de Raqueline Barros Justino está diretamente ligada à sua formação acadêmica em Licenciatura em Teatro pela Universidade Regional do Cariri. Segundo a entrevistada, seu ingresso na universidade, em 2013, marcou também o início de sua atuação mais sistemática na cena teatral. Ao longo desse percurso, integrou diferentes grupos de teatro da região, permanecendo atualmente no Coletivo Atuantes em Cena.

A artista relata ter participado de mais de vinte montagens teatrais, atuando principalmente como atriz e produtora, mas também desenvolvendo experiências em outras funções da cena, como direção, contação de histórias, figurino e atuação em produção audiovisual. Essa diversidade de experiências revela uma trajetória marcada pela multiplicidade de práticas artísticas, característica frequentemente observada em artistas que atuam nos contextos culturais regionais, nos quais a criação teatral envolve diferentes dimensões da produção artística.

Outro aspecto relevante em sua trajetória é o interesse constante pela presença da música no teatro. A atriz afirma que, desde o início de sua formação, buscou estudar e experimentar a musicalidade na cena teatral, seja por meio de oficinas de canto, práticas de percussão ou investigações relacionadas ao trabalho de corpo e voz na atuação.

A análise da entrevista revela que a formação musical da atriz ocorreu predominantemente em contextos informais de aprendizagem. Embora tenha participado de algumas oficinas e cursos específicos relacionados à música durante sua graduação, Raqueline Barros afirma não possuir uma formação musical formal em instituições especializadas.

Seu primeiro contato mais significativo com a música ocorreu a partir da participação em movimentos sociais, nos quais a prática da batucada era utilizada como ferramenta de mobilização coletiva em manifestações e atividades políticas. Nesse contexto, a artista relata ter aprendido a tocar pandeiro e outros instrumentos de percussão de maneira colaborativa, junto a outros militantes.

Esse tipo de experiência evidencia formas de aprendizagem musical baseadas na prática coletiva, na observação e na participação em atividades culturais compartilhadas. Tais processos dialogam com as reflexões apresentadas no primeiro capítulo deste trabalho, que apontam para a importância dos contextos não formais na construção de trajetórias musicais.

Além dessas experiências, a atriz também menciona outras vivências relacionadas à música, como a participação em um coral durante o ensino fundamental e algumas tentativas de aprendizado de violão em diferentes momentos de sua vida. Embora essas experiências não tenham se consolidado em uma formação musical sistemática, contribuíram para o desenvolvimento de sua relação afetiva com a música e com o canto.

Mesmo sem possuir uma formação musical formal, a entrevistada demonstra manter uma relação intensa com a música em seus trabalhos teatrais. Segundo seu relato, a musicalidade aparece de forma recorrente em suas criações cênicas, seja na forma de canto em cena, no uso de instrumentos de percussão ou na construção de sonoplastias executadas pelos próprios atores durante os espetáculos.

Essa prática evidencia uma forma de criação teatral na qual música e atuação se articulam de maneira integrada. A atriz relata que, tanto nos espetáculos em que atua quanto nos trabalhos que dirige, costuma pensar na presença da música como parte da concepção cênica, buscando desenvolver cenas nas quais a sonoridade esteja presente de forma ativa.

Entre os instrumentos utilizados em cena, destaca-se o uso de instrumentos de percussão, como pandeiro, triângulo e zabumba, além de experimentações com percussão corporal. A presença desses elementos sonoros contribui para a construção de uma paisagem sonora que dialoga diretamente com as ações dramáticas e com a atmosfera do espetáculo.

Essa prática aproxima-se das reflexões do pesquisador Ernani Maletta, que compreende o trabalho do ator como uma atividade intrinsecamente musical, na qual elementos como ritmo, intensidade, tempo e dinâmica fazem parte da organização da atuação. Um aspecto interessante observado na entrevista refere-se à forma como a atriz trabalha com elementos sonoros na construção da cena. Embora afirme não possuir um conhecimento teórico aprofundado sobre música, Raqueline Barros relata que utiliza conscientemente aspectos como ritmo, entonação, silêncio e intensidade na organização de suas criações.

Entre os exemplos citados pela artista está a criação de uma contação de histórias

em cordel, na qual explorou uma estrutura sonora baseada em rimas e em características rítmicas presentes em gêneros populares como a embolada e o repente. Esse exemplo demonstra como elementos musicais podem ser incorporados à dramaturgia mesmo quando o artista não utiliza necessariamente uma terminologia musical formal.

A atriz também menciona sua preocupação em trabalhar com variações de entonação, pausas e dinâmicas vocais durante a atuação, elementos que se relacionam diretamente com parâmetros sonoros discutidos por Wisnik (1989), como altura, duração, intensidade e timbre.

Essa presença intuitiva da musicalidade reforça a ideia de que a experiência sonora no teatro pode se desenvolver a partir da prática e da sensibilidade artística, não dependendo exclusivamente de uma formação musical acadêmica.

Outro elemento importante presente na entrevista diz respeito às referências artísticas que influenciam a relação da atriz com a música. Raqueline Barros menciona diferentes artistas e grupos que dialogam com a presença da música na cena, como Oswaldo Montenegro, O Teatro Mágico e o grupo Barbatuques.

Essas referências evidenciam um interesse por propostas artísticas que exploram a integração entre música, teatro e performance. A artista também menciona a influência de grupos e artistas regionais do Cariri, indicando que seu repertório estético é construído tanto a partir de referências locais quanto de produções artísticas de alcance nacional.

Por fim, a entrevista revela que a relação da atriz com a música também possui uma dimensão pedagógica. Como licenciada em teatro, Raqueline Barros relata que frequentemente utiliza elementos musicais em suas práticas educativas, integrando música e teatro em atividades realizadas com estudantes.

Essa integração entre práticas artísticas e pedagógicas reforça a ideia de que a musicalidade pode atuar como uma ferramenta importante no processo de ensino-aprendizagem no campo das artes cênicas. Ao utilizar canções, ritmos e instrumentos em atividades educativas, a artista cria experiências que estimulam a participação coletiva, a expressão corporal e a experimentação sonora.

Dessa forma, a análise da trajetória de Raqueline Barros Justino evidencia como processos formativos musicais construídos em contextos não formais podem influenciar significativamente a prática artística e pedagógica de um ator. Sua experiência demonstra que a musicalidade, mesmo quando aprendida de maneira empírica, pode se tornar um elemento central na criação teatral, contribuindo para ampliar as possibilidades expressivas da cena.

Na trajetória da segunda atriz Ana Floresta Kariri entrevistada é revelado um percurso artístico profundamente marcado pela relação entre arte, território, memória e saberes tradicionais. Sua formação artística inicia-se no início dos anos 2000 no Cariri cearense, a partir de experiências coletivas ligadas às práticas culturais comunitárias. Ao longo de sua caminhada, atuou como atriz, educadora e produtora cultural, integrando processos criativos que articulam teatro, música, narrativas orais e práticas pedagógicas.

A artista é cofundadora do Grupo Urucongo de Artes, coletivo que desenvolve pesquisas e criações cênicas desde 2006. Sua atuação evidencia uma perspectiva de teatro de grupo que dialoga diretamente com a cultura popular e com as identidades culturais do território. Nesse sentido, sua prática artística aproxima-se da compreensão de arte como processo coletivo e socialmente situado.

Segundo (Boal 2009), o teatro pode ser compreendido como um espaço de encontro e de reflexão sobre a realidade social. A experiência relatada pela atriz reforça essa perspectiva ao evidenciar que seu trabalho artístico se constrói em diálogo com as comunidades, com as memórias locais e com as práticas culturais do Cariri.

Outro aspecto fundamental de sua trajetória é a presença constante da música em seus processos criativos. A música aparece não apenas como recurso estético, mas como elemento estruturante da cena, influenciando a dramaturgia, a atuação e a preparação corporal e vocal. A artista utiliza a voz como instrumento central na construção cênica e trabalha com instrumentos de percussão como alfaias e maracas, frequentemente associados às manifestações culturais populares.

Essa relação orgânica entre música e teatro dialoga com reflexões de (Schafer, 2011), que compreende o som e a escuta como elementos fundamentais na construção das experiências artísticas e sensoriais. Para o autor, a escuta atenta do ambiente e das paisagens sonoras amplia as possibilidades expressivas da arte, algo que se evidencia na prática da atriz ao incorporar sons do território e da natureza em seus trabalhos cênicos.

Um dos elementos mais significativos da trajetória da atriz é a forma como sua aprendizagem musical se desenvolveu. Diferentemente de processos estruturados em instituições formais, sua formação ocorre majoritariamente em contextos comunitários e informais, por meio de oficinas, encontros culturais e convivência com mestres da tradição.

A artista relata que seu primeiro contato com a música aconteceu na Comunidade Chico Gomes, onde grupos musicais da região realizavam oficinas de percussão e

processos coletivos de construção de instrumentos. Além disso, destaca a influência de músicos e mestres da cultura popular ligados à tradição da banda cabaçal, evidenciando a importância da transmissão oral e da convivência com os mais velhos na formação artística.

Essa forma de aprendizagem dialoga diretamente com as perspectivas da educação popular, especialmente com as reflexões de (Freire, 2011), que defende a valorização dos saberes construídos na experiência cotidiana e nas relações comunitárias. Nesse contexto, o conhecimento não se limita às instituições formais de ensino, mas emerge das práticas culturais e das vivências coletivas.

A formação musical da atriz também se articula com processos de escuta e observação do território. Ela menciona que muitas de suas referências sonoras estão relacionadas a experiências da infância e ao cotidiano rural, como o aboio dos vaqueiros, o som das ferramentas no trabalho agrícola e as cantigas populares. Esses elementos compõem uma espécie de memória sensorial que influencia diretamente sua criação artística.

Nos trabalhos teatrais desenvolvidos pela atriz, a música assume uma função estruturante na construção da cena. Nos espetáculos “Histórias que Penha Conta” e “Coragem”, por exemplo, a musicalidade aparece integrada à narrativa e à dramaturgia, contribuindo para a construção de atmosferas, ritmos e estados emocionais.

A artista relata que trabalha conscientemente com diferentes parâmetros sonoros, como ritmo, timbre, intensidade e silêncio. Esses elementos orientam a cadência da fala, a dinâmica dos movimentos e a organização da cena, demonstrando que a música se articula diretamente com o trabalho corporal e vocal do ator.

Outro aspecto relevante é a incorporação da paisagem sonora do território nos processos criativos. A atriz destaca que os sons do ambiente — como os sons da natureza ou do espaço onde a apresentação ocorre — podem ser integrados à cena, ampliando a experiência sensorial do público. Essa prática reforça a ideia de teatro como acontecimento vivo, que se transforma de acordo com o contexto e com o espaço onde ocorre.

Além da dimensão artística, a música também aparece na trajetória da atriz como um importante instrumento educativo e formativo. Mesmo fora de instituições formais, as práticas musicais vivenciadas em rodas culturais, oficinas e apresentações coletivas constituem espaços de aprendizagem e transmissão de saberes.

A artista destaca que esses processos envolvem práticas como escuta, repetição,

observação e participação coletiva, características típicas das pedagogias da cultura popular. Esses ambientes funcionam como verdadeiros espaços educativos, nos quais o conhecimento é construído de maneira compartilhada.

Nesse sentido, sua experiência confirma a compreensão de que a arte pode atuar como importante ferramenta de formação cultural e social. Como afirma Jorge Larrosa (2002), a experiência estética tem um papel fundamental na formação sensível dos sujeitos, pois amplia as formas de percepção e de relação com o mundo.

A análise da trajetória da atriz Ana Floresta Kariri evidencia que sua relação com a música e com o teatro se constrói a partir de uma forte conexão com o território, com as memórias comunitárias e com os saberes tradicionais. Sua prática artística demonstra que a música pode atuar como elemento central na construção da cena teatral, influenciando tanto a dramaturgia quanto a atuação.

Além disso, sua experiência confirma a importância dos processos de aprendizagem não formais e comunitários na formação artística. Ao integrar teatro, música, oralidade e práticas culturais do Cariri, a artista desenvolve uma abordagem estética que valoriza a ancestralidade, a memória e a coletividade.

Dessa forma, sua trajetória evidencia como a arte pode funcionar como espaço de resistência cultural, formação sensível e construção de identidades, reafirmando o papel do teatro e da música como práticas vivas, profundamente conectadas às experiências e aos territórios onde se desenvolvem.

4.1 Aproximações e diferenças nas trajetórias das atrizes entrevistadas

A análise das duas entrevistas revela pontos de aproximação e também particularidades nas trajetórias das artistas, especialmente no que diz respeito à relação entre música e prática teatral. Em ambos os casos, a música aparece como um elemento importante na construção da cena, influenciando processos de criação, atuação e preparação corporal e vocal. Ainda que nenhuma das duas possua uma formação musical tradicional em conservatórios ou escolas especializadas, ambas desenvolveram suas habilidades musicais por meio de processos formativos não formais, baseados na prática, na experimentação e na vivência coletiva.

A primeira atriz Raqueline Barros Justino apresenta uma relação com a música marcada pela experimentação dentro do próprio contexto teatral e também por experiências em movimentos sociais, onde a prática da percussão e do canto coletivo

contribuíram para o desenvolvimento de sua musicalidade. Nesse sentido, sua aprendizagem se constrói de maneira bastante intuitiva e ligada às necessidades da cena e dos processos criativos dos grupos dos quais participou.

Já a segunda atriz Ana Floresta Kariri demonstra uma relação ainda mais diretamente vinculada ao território, à cultura popular e aos saberes tradicionais, tendo iniciado seu contato com a música em experiências comunitárias e no convívio com mestres da cultura local. Sua prática musical está fortemente associada às manifestações culturais do Cariri, como o coco e as tradições ligadas às bandas cabaçais, evidenciando uma dimensão mais ritualística e ancestral da música em seu trabalho artístico.

Apesar dessas diferenças de origem e percurso, ambas as trajetórias evidenciam como a música pode se integrar profundamente ao fazer teatral, tornando-se uma ferramenta de criação, expressão e construção de sentido na cena. As experiências relatadas pelas duas artistas reforçam, portanto, a ideia de que a aprendizagem musical pode ocorrer de forma significativa fora dos espaços formais de ensino, dialogando com experiências de vida, contextos culturais e práticas coletivas.

Dessa forma, as trajetórias analisadas confirmam que a relação entre música e teatro na cena do Cariri se constrói a partir de múltiplos caminhos formativos, nos quais a experiência, o território e a prática artística coletiva desempenham um papel fundamental na constituição da identidade dos artistas e de suas criações cênicas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo refletir sobre as relações entre aprendizagem musical e prática teatral a partir da trajetória de artistas da cena teatral do Cariri, buscando compreender de que maneira a música atravessa os processos formativos e criativos desses artistas, especialmente em contextos que extrapolam os espaços formais de ensino. A pesquisa partiu da compreensão de que a formação artística não se constrói exclusivamente em instituições formais, como conservatórios, escolas de música ou universidades, mas também em experiências vividas em contextos comunitários, culturais e coletivos.

A partir da análise das entrevistas realizadas com as duas atrizes Raqueline Barros Justino e Ana Floresta Kariri, foi possível identificar que a música ocupa um papel significativo na construção de suas práticas teatrais, aparecendo tanto como recurso expressivo quanto como elemento estruturante da cena. Ainda que suas trajetórias apresentem particularidades, ambas demonstram que a aprendizagem musical pode ocorrer de maneira empírica, vivencial e coletiva, fortalecendo processos criativos no teatro e contribuindo para a construção da presença cênica, da dramaturgia e da relação com o público.

Entre os principais achados da pesquisa, destaca-se a constatação de que a música, na cena teatral, não se limita ao papel de acompanhamento sonoro ou recurso técnico, mas atua como uma linguagem que dialoga diretamente com o corpo, com a voz e com a construção das atmosferas cênicas. Nas experiências relatadas pelas artistas, a música aparece integrada à atuação, à criação de personagens, à preparação corporal e vocal e à organização do ritmo da cena.

Outro aspecto relevante identificado na pesquisa refere-se à importância dos processos de aprendizagem não formais. Tanto na trajetória de Raqueline Barros quanto na de Ana Floresta a musicalidade se desenvolve a partir de experiências diversas, como oficinas, práticas coletivas, movimentos sociais, manifestações culturais e vivências comunitárias. Esses processos reforçam a ideia de que o conhecimento artístico pode emergir de múltiplos espaços e práticas, dialogando com a realidade social e cultural dos sujeitos.

No caso de Ana Floresta, observa-se ainda uma forte relação entre música, território e ancestralidade, evidenciando a presença dos saberes tradicionais e das manifestações culturais do Cariri em sua formação artística. Essa dimensão territorial e

comunitária amplia a compreensão da música como prática cultural viva, que carrega memórias, identidades e modos de vida.

A pesquisa também contribui para o campo da educação musical, ao evidenciar que os processos de aprendizagem musical podem ocorrer para além dos modelos pedagógicos tradicionais. As experiências analisadas demonstram que a música pode ser aprendida e transmitida por meio da convivência, da escuta, da prática coletiva e da experimentação artística, elementos que dialogam com perspectivas da educação popular e da pedagogia das artes.

Nesse sentido, o estudo reforça a importância de reconhecer e valorizar as diferentes formas de construção do conhecimento musical, especialmente aquelas que emergem das práticas culturais e das experiências comunitárias. Ao considerar essas dimensões, amplia-se a compreensão da educação musical como um campo plural, que envolve múltiplas formas de aprendizagem e produção de saberes.

Como contribuição para os estudos nas áreas de teatro, música e educação, esta pesquisa evidencia a potência da integração entre essas linguagens no desenvolvimento de práticas artísticas e pedagógicas. A presença da música na cena teatral, conforme observado nas trajetórias analisadas, revela-se como uma ferramenta significativa para a criação cênica, para a formação sensível dos artistas e para o fortalecimento das expressões culturais locais.

Por fim, este trabalho aponta para possíveis desdobramentos futuros. Pesquisas posteriores podem ampliar o número de artistas entrevistados, incluindo outros grupos e coletivos da região do Cariri, a fim de aprofundar a compreensão sobre a presença da música na cena teatral local. Além disso, investigações futuras podem explorar de maneira mais aprofundada as relações entre teatro, música e cultura popular, bem como suas contribuições para processos educativos em contextos formais e não formais.

Dessa forma, espera-se que este estudo contribua para fortalecer o diálogo entre arte, educação e cultura, evidenciando a relevância das experiências artísticas e comunitárias na formação de artistas e na construção de práticas culturais significativas. A música e o teatro, quando compreendidos em sua dimensão coletiva e sensível, revelam-se não apenas como linguagens artísticas, mas também como importantes caminhos de aprendizagem, expressão e construção de sentidos no mundo.

REFERÊNCIAS

- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Campinas: Unicamp, 2012.
- BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, [S.l.], n. 19, p. 20–28, abr. 2002. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>. Acesso em: 16 fevereiro de 2026.
- BRITO, Teca Alencar de. **Música na educação infantil: propostas para a formação integral da criança**. São Paulo: Peirópolis, 2003.
- FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. 51. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- JUSTINO, Raqueline Barros. **Entrevista concedida a Emanuel Siebra para pesquisa sobre música na cena teatral do Cariri**. Juazeiro do Norte, 2026.
- KARIRI, Ana Floresta . **Entrevista concedida a Emanuel Siebra para pesquisa sobre música na cena teatral do Cariri**. Juazeiro do Norte, 2026.
- MALETTA, Ernani. **Atuação Polifônica - Princípios e Práticas**. Belo Horizonte: UFMG, 2016.
- SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo**. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2011. Tradução de: Marisa Trench de Oliveira Fonterrada.
- SWANWICK, Keith. **Ensinando música musicalmente**. São Paulo: Moderna, 2003. Tradução de: Alda Oliveira e Cristina Tourinho.
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ANEXO A – ENTREVISTA COM A ATRIZ RAQUELINE BARROS JUSTINO

1. Trajetória artística

Poderia falar brevemente sobre sua trajetória como ator/atriz e sua atuação na cena teatral do Cariri?

Início minha trajetória artística juntamente com a entrada na graduação de Licenciatura em Teatro, na URCA em 2013. Nesse percurso, integro 3 grupos de teatro no qual permaneço no Coletivo Atuantes em Cena atualmente. Desde o início da graduação, sempre estive em montagem de espetáculos teatrais como atriz e produtora em maior parte. Como atriz, estive em mais de 20 trabalhos. Além de atriz, tive experiência com os seguintes ramos/funções: encenadora na direção de quatro trabalhos, contadora de história, atuação em um filme, formação e breve experiência como figurinista, percussionista na cena teatral, dentre outros. Nessa trajetória sempre busquei e busco estudar a música na cena teatral e a contação de história.

2. Relação com a música

Você canta, toca algum instrumento ou utiliza a música de forma recorrente em seus trabalhos artísticos? De que maneira?

Sim, sempre me interessei por música na cena teatral. Sempre busco formações em música (canto, percussão, corpo/voz na cena) e sempre busco desenvolver e entrar em trabalhos cênicos que tenham em sua concepção a música envolvida, me interessa muito. Me proponho a cantar em cena e toco alguns instrumentos de percussão, como pandeiro, triângulo, um pouco de zabumba e um pouco de outros. Sou encantada por espetáculos teatrais com música concomitante e os trabalhos que dirigi até o momento, uni a cena teatral à música, envolvendo vozes(canto) e instrumentos. Também me interessa bastante por percussão corporal, apesar de não ter tanto conhecimento ainda.

3. Início da aprendizagem musical

Como se deu o seu primeiro contato com a música? Onde e com quem você aprendeu (família, igreja, escola, cursos, de forma autodidata, entre outros)?

Sempre gostei de cantar e experimentar percussão, mas foi no contato com o teatro que pude colocar em prática de modo profissional. No decorrer da graduação em Licenciatura em Teatro fiz oficinas de canto para a cena teatral, na faculdade aprendi algumas técnicas

e sempre me envolvia em trabalhos teatrais que experimentam a música em cena. Fui militante de movimentos sociais durante bastante tempo e sempre utilizávamos a batucada como ferramenta de organização e em manifestações e eu sempre ficava na batucada, assumindo algum instrumento de percussão e cantando em coletivo e sempre gostava muito. Foi nos compromissos com os movimentos sociais como militante que aprendi a tocar pandeiro com alguns amigos militantes e comecei a utilizar no teatro. Mais pra frente fiz um curso de pandeiro de forma virtual para aprimorar o conhecimento com o professor e luthier Leonel Mourão, além oficinas de percussão e de voz para a cena que fiz durante a graduação.

4. Tipos de aprendizagem

Ao longo da sua vida, você teve alguma formação musical formal (escola de música, conservatório, universidade) ou sua aprendizagem ocorreu majoritariamente de forma informal? Poderia explicar?

Não, nunca tive formação musical formal, sempre foi informal. Se deu da forma como expliquei na pergunta de número 3. Mas lembro agora que no ensino fundamental, fiz parte do coral da escola onde estudei e o professor de geografia nos conduzia, mas foi por um curto tempo e lembro até hoje de algumas músicas. Gostava bastante de cantar nesse coral, na verdade sempre achei muito prazeroso cantar. Lembro também que já fiz aula de violão algumas vezes durante a vida, uma na pré adolescência, aulas oferecidas pelo município de Juazeiro do Norte, outra vez com um amigo de um grupo de teatro que eu fazia parte e fiz também umas aulas gratuitas online, mas não tenho facilidade com violão e até hoje não aprendi.

5. Experiências musicais marcantes

Quais experiências musicais você considera mais significativas na sua trajetória (apresentações, grupos, professores, práticas coletivas, vivências culturais, etc.)?

Tenho dificuldade em lembrar, mas gosto bastante quando é experimentado cânone em oficinas de voz. Gosto muito quando canto e toco com facilidade nos espetáculos. Algo recente que lembro bem e pra mim foi uma experiência prazerosa com instrumentos, foi o processo de montagem do espetáculo Vozes Bárbaras, em que tinha uma percussão bem forte e eu assumia um dos timbal, me saia muito bem e eu ficava sempre encantada com o meu resultado. Outra experiência marcante pra mim foi enquanto condução de um elenco de espetáculos que unia a cena teatral com música, que foi a montagem e

apresentação dos meus espetáculos cantando Gonzaga e Carcará. Reconheço que foram bons trabalhos. Sei que tive outras experiências marcantes, mas não lembro no momento.

6. Música e teatro

De que forma a música aparece hoje nos seus trabalhos teatrais? Ela influencia sua atuação, criação de personagens, preparação corporal ou vocal?

Sim, influência muito. Além de gostar de música na cena teatral, tendo sempre a criar cena musical, ou sempre chega pra mim algo musical nas criações cênicas, é como se uma coisa puxasse a outra. Nos espetáculos que atuo ou nos que crio, penso sempre em fazer uma sonoplastia ao vivo junto com a própria cena, com instrumentos de percussão ou cantarolando. E o grupo de teatro que faço parte, tem músicos que sempre propõem a cena dessa forma, com uma sonoplastia ao vivo feita pelos próprios atores e cantarolando, e gosto bastante dessa forma de criação deles e a diretora de cena do grupo sempre deixa eles super a vontade.

7. Parâmetros sonoros

Você costuma pensar ou trabalhar conscientemente com elementos sonoros como ritmo, timbre, intensidade, silêncio ou paisagem sonora em cena? Poderia dar exemplos?

Não tenho tanto entendimento teórico musical, mas penso que sim, involuntariamente, busco sempre observar e compor com esses elementos de alguma forma, talvez não com consciência teórica. Lembro em ter montado uma contação de história em cordel, com uma sonoridade toda rimada, com características de repente e embolada. Já montei outra contação de história em que a entrada/abertura chegança da cena era com uma paródia no ritmo de embolada. Tento buscar também ver a poética da música e do texto, tentando dá entonações, ver onde encaixa os silêncios, trabalhar o gráfico de alto e baixo na cena musical.

8. Aprendizagem musical e prática artística

Na sua percepção, o modo como você aprendeu música influencia a maneira como você utiliza a música no teatro atualmente? Como?

Talvez um pouco, mas acredito que não tanto. Utilizo a música muito pelo meu instinto. Vou sentindo e criando a partir daí. Talvez eu utilize muito a partir das minhas referências de artistas músicos e artistas que também utilizam música na cena, como: artistas

regionais das região do Cariri, Cia do Tijolo, Núcleo Toada da Cia do Tijolo, O Teatro Mágico, Oswaldo Montenegro e Cia Mulungu de Oswaldo Montenegro, Barbatuques, dentre outros.

9. Reflexão educativa

Você considera que sua trajetória musical também teve um caráter formativo, educativo ou pedagógico, mesmo fora de instituições formais? Por quê?

Sim, considero. Como sou licenciada, acaba que me envolvo bastante com o ofício de professora e sempre puxo minhas aulas para teatro e música de certa forma. Inclusive em momentos familiares ou em outras atividades do dia a dia, vez ou outra me pego no lugar de estar contribuindo com momentos lúdicos que envolvem a música e o teatro. Gosto sempre de andar com meu pandeiro para esses casos, apesar de que não sou boa com o improviso, por isso tento fazer um repertório de cantigas/músicas para estar ensaiando e me ver mais preparada para esses momentos.

10. Considerações finais

Gostaria de acrescentar algo que considere importante sobre sua relação com a música e o teatro?

Só dizer que sou encantada com esse universo da música na cena e gostaria de estar mais ativa com trabalhos desse tipo, mas infelizmente não estou ativa com trabalhos solo, mas que tenho muitos planos, muitos desejos para montagem desses trabalhos, principalmente de Contação de História que envolve a música na cena. Ideias e inspirações tenho até muitas, mas com a correria do dia a dia, ainda não consigo me organizar para criar.

ANEXO B – ENTREVISTA COM A ATRIZ ANA FLORESTA KARIRI

1. Trajetória artística

Poderia falar brevemente sobre sua trajetória como ator/atriz e sua atuação na cena teatral do Cariri?

Início minha trajetória artística no início dos anos 2000, no território do Cariri, a partir do envolvimento com práticas culturais comunitárias, saberes tradicionais e experiências coletivas de criação. Sou atriz, educadora e produtora cultural, com atuação marcada pela relação entre teatro, memória, ancestralidade e território. Minha formação se dá de maneira integrada entre os espaços formais e não formais, com destaque para a Licenciatura em Teatro pela Universidade Regional do Cariri (URCA), aliada a uma vivência em grupos, coletivos e ações culturais de base comunitária. Sou cofundadora e integrante do Grupo Urucongo de Artes, com o qual desenvolvo pesquisas e criações cênicas desde 2006, atuando em espetáculos, performances, processos formativos e projetos de circulação. Na cena teatral do Cariri, minha atuação está profundamente vinculada à valorização da cultura popular, das narrativas orais e das identidades indígenas e camponesas, especialmente a partir da Comunidade Chico Gomes, território onde nasci e me criei. Desenvolvo trabalhos que articulam teatro, música, contação de histórias e ações pedagógicas, dialogando com diferentes públicos e territórios urbanos e rurais. Ao longo da minha trajetória, tenho participado de festivais, mostras, formações e editais de fomento, contribuindo para o fortalecimento do teatro de grupo, da arte como prática social e da cena cultural do Cariri, entendendo o fazer artístico como um campo de resistência, educação e construção coletiva de sentidos.

2. Relação com a música

Você canta, toca algum instrumento ou utiliza a música de forma recorrente em seus trabalhos artísticos? De que maneira?

A música está presente de forma orgânica e recorrente nos meus trabalhos artísticos, tanto como linguagem expressiva quanto como elemento estruturante da cena. Atuo como cantora e atriz utilizo a voz como instrumento central no processo cênico, especialmente em trabalhos que dialogam com a oralidade, a memória e os saberes tradicionais do território, como no espetáculo Histórias que Penha Conta. Minha relação com a música se constrói a partir de práticas coletivas, da escuta e da vivência com ritmos e cantos da cultura popular, como o coco, o toré, as cirandas e outras

manifestações tradicionais do Cariri. Os instrumentos que mais toco são as alfaias e as maracas. Também participo de processos musicais autorais, a exemplo da Banda Banho de Ervas, vinculada ao Grupo Urucongo de Artes, na qual a música dialoga com a ancestralidade indígena, o rural e o urbano, misturando instrumentos tradicionais e contemporâneos. Dessa forma, a música atravessa minha prática artística como campo de criação, formação e pertencimento, fortalecendo a dimensão ritual, coletiva e sensível dos trabalhos que desenvolvo.

3. Início da aprendizagem musical

Como se deu o seu primeiro contato com a música? Onde e com quem você aprendeu (família, igreja, escola, cursos, de forma autodidata, entre outros)?

Meu primeiro contato com a música se deu no território da Comunidade Chico Gomes, a partir do encontro com artistas da região já consagrados na cena/musical como o Zabumbeiros Cariri e a banda Sol na Macambira. Esses grupos se deslocavam até a comunidade para realizar formações, oficinas de percussão e processos coletivos de construção de instrumentos, o que foi fundamental para o início da minha aprendizagem musical. Essas experiências formativas aconteceram de maneira prática e vivencial, a partir do contato direto com os instrumentos, do ritmo, da escuta e do fazer coletivo, permitindo que minha formação musical fosse se construindo gradualmente, integrada à vida comunitária. Paralelamente a essas formações, tive vivências importantes com os mais velhos da comunidade, que também tocavam instrumentos de percussão e formavam, à época, a Banda Cabaçal dos Brito. A convivência com esses mestres e com a tradição da banda cabaçal contribuiu de forma significativa para o fortalecimento da minha relação com a música, especialmente no que diz respeito à transmissão oral, à memória cultural e à musicalidade vinculada ao território. Assim, minha aprendizagem musical se construiu na confluência entre as formações comunitárias, os saberes tradicionais e os processos coletivos de criação, tendo como base a experiência, o pertencimento e a ancestralidade.

4. Tipos de aprendizagem

Ao longo da sua vida, você teve alguma formação musical formal (escola de música, conservatório, universidade) ou sua aprendizagem ocorreu majoritariamente de forma informal? Poderia explicar?

Ao longo da minha trajetória, minha aprendizagem musical ocorreu majoritariamente

de forma informal, baseada em experiências comunitárias, processos coletivos de criação e na transmissão oral dos saberes. Não tive uma formação musical formal em escolas de música ou conservatórios; minha formação se construiu principalmente a partir da prática, da vivência no território e do contato direto com artistas, mestres e mestras da cultura popular. Essa aprendizagem se deu por meio de oficinas, formações comunitárias, ensaios, encontros culturais e experiências artísticas integradas ao teatro, à música e à performance. A construção e o manuseio de instrumentos, as práticas de percussão, o uso da voz e do corpo como instrumentos musicais foram centrais nesse processo formativo. Paralelamente a esse percurso informal, tive acesso a espaços institucionais de formação artística, como a universidade, onde aprofundei reflexões teóricas, pedagógicas e estéticas que dialogam com a música enquanto linguagem cênica e cultural. No entanto, a base da minha aprendizagem musical permanece ancorada nos saberes tradicionais, na educação popular e na experiência compartilhada, entendendo a música como prática viva, coletiva e territorial.

5. Experiências musicais marcantes

Quais experiências musicais você considera mais significativas na sua trajetória (apresentações, grupos, professores, práticas coletivas, vivências culturais, etc.)?

As experiências musicais mais significativas da minha trajetória acontecem, sobretudo, nos contextos coletivos e territoriais em que a música se manifesta como vivência, ritual e encontro. Todas as vezes em que estou tocando na Banda Banho de Ervas e cantando no Coco Macaúba, vivencio experiências únicas, pois cada apresentação é atravessada pelo terreiro em que estamos brincando e pela atmosfera própria de cada território. No coco, especialmente, a música se constrói a partir do chão, do corpo coletivo e da escuta do lugar. Vivências como cantar no terreiro de Maria de Tiê, na presença de Marinês e de Dona Edite do Coco da Batateira, marcaram profundamente minha trajetória. São encontros que fortalecem a memória, a ancestralidade e o sentido coletivo da música. As canções que entoamos nesses espaços muitas vezes são dedicadas à honra e à memória das guardiãs da medicina popular, como as mezinheiras. Cantar e tocar, nesses contextos, é evocar o som da mata, o ritmo da terra e o som das sementes que habitam as maracás. A música se torna, assim, um gesto de reverência, conexão espiritual e pertencimento ao território. Essas práticas coletivas e vivências culturais constituem o eixo central da minha experiência musical, compreendendo a música como linguagem viva, ritualística e profundamente ligada ao corpo, à memória e à vida comunitária.

6. Música e teatro

De que forma a música aparece hoje nos seus trabalhos teatrais? Ela influencia sua atuação, criação de personagens, preparação corporal ou vocal?

A música aparece de forma estruturante nos meus trabalhos teatrais, não apenas como acompanhamento sonoro, mas como linguagem que atravessa a atuação, a criação dos personagens e a preparação corporal e vocal. Ela influencia diretamente o ritmo da cena, a construção das atmosferas e a relação com o público, dialogando com a oralidade, a memória e os saberes do território. Essa presença é especialmente marcante nos espetáculos *Histórias que Penha Conta* e *Coragem*. Em *Histórias que Penha Conta*, a música se integra à narrativa como elemento de evocação da memória coletiva, das histórias orais e dos saberes tradicionais, conduzindo a cena e fortalecendo a dimensão afetiva e ancestral do trabalho. O canto, o ritmo e os sons produzidos em cena contribuem para a construção dramática e para a escuta sensível do público. Já em *Coragem*, a música atua como força de sustentação do corpo em cena, influenciando diretamente a preparação corporal e vocal, além de colaborar na criação dos estados emocionais e simbólicos da personagem. A musicalidade do corpo, da voz e do silêncio orienta a ação cênica, ampliando as possibilidades expressivas da atuação. De modo geral, a música nesses dois trabalhos teatrais é compreendida como prática viva e integrada ao corpo, funcionando como ferramenta de criação, preparação e presença cênica, reafirmando o teatro como experiência sensorial, coletiva e profundamente conectada ao território.

7. Parâmetros sonoros

Você costuma pensar ou trabalhar conscientemente com elementos sonoros como ritmo, timbre, intensidade, silêncio ou paisagem sonora em cena? Poderia dar exemplos?

Sim, trabalho de forma consciente com diferentes parâmetros sonoros nos meus processos cênicos, entendendo o som como elemento fundamental da dramaturgia e da presença em cena. Ritmo, timbre, intensidade, silêncio e paisagem sonora são pensados como componentes que organizam a ação, o corpo e a relação com o espaço e o público. O ritmo orienta tanto a construção das cenas quanto a atuação, influenciando a cadência da fala, do movimento e das transições entre os momentos cênicos. O timbre aparece principalmente no trabalho vocal e no uso da voz como instrumento expressivo, variando conforme os estados emocionais, as personagens e as atmosferas desejadas. A intensidade

sonora é modulada de acordo com a dinâmica da cena, alternando momentos de maior expansão sonora com outros de recolhimento. O silêncio também é um elemento importante, utilizado como pausa expressiva, escuta e criação de tensão, permitindo que o público perceba o corpo, o espaço e os sons do entorno. Em trabalhos como *Histórias* que Penha Conta e *Coragem*, esses silêncios dialogam diretamente com a memória, a oralidade e o tempo da narrativa. Além disso, desenvolvo uma atenção especial à paisagem sonora do território onde a cena acontece. Sons da natureza, do ambiente e do próprio espaço de apresentação são incorporados à cena, ampliando a experiência sensorial e reforçando a relação entre teatro, música e território. Dessa forma, os parâmetros sonoros não são apenas recursos técnicos, mas ferramentas de criação que atravessam a dramaturgia, a atuação e a escuta coletiva em cena.

8. Aprendizagem musical e prática artística

Na sua percepção, o modo como você aprendeu música influencia a maneira como você utiliza a música no teatro atualmente? Como?

Sim, o modo como aprendi música influencia profundamente a maneira como utilizo a música no teatro atualmente. Minha aprendizagem se deu de forma rústica, vivencial e territorial, o que faz com que a música, em cena, esteja diretamente ligada ao corpo que habito — um corpo- território, atravessado pela memória, pelos sentidos e pelas experiências da infância. As palavras geradoras que estruturam minha relação com o som e com a cena do *Histórias* que Penha Conta são memória, cheiro e som. A memória me reconecta à infância e às brincadeiras vividas no território, que hoje reaparecem na forma como organizo o ritmo, o jogo cênico e a presença corporal. O cheiro evoca atmosferas que atravessam o trabalho teatral, como o cheiro de chuva, da cana-de-açúcar, do engenho e do pendão da cana, criando paisagens sensoriais que influenciam diretamente a construção das cenas. O som, por sua vez, é constituído por referências do cotidiano vivido: o barulho da enxada acunhando, o aboio do meu pai — que era vaqueiro—, as cantigas de trabalho, as rezas das novenas de São João e o chocalho das vacas na mangueira. Esses sons formam uma escuta sensível que se manifesta nas entrelinhas, por meio do ritmo do corpo, da cadência da voz, do silêncio e da paisagem sonora construída em cena. Dessa forma, a música no meu trabalho teatral não é apenas um recurso técnico ou estético, mas uma extensão da experiência vivida no território. Ela nasce da escuta do corpo, da memória sensorial e da relação com o espaço, influenciando diretamente a atuação, a dramaturgia e a forma como cada apresentação se reinventa a partir do lugar

onde acontece.

9. Reflexão educativa

Você considera que sua trajetória musical também teve um caráter formativo, educativo ou pedagógico, mesmo fora de instituições formais? Por quê?

Sim, considero que minha trajetória musical teve — e continua tendo — um caráter formativo, educativo e pedagógico, mesmo fora das instituições formais. Esse caráter se constrói a partir da vivência comunitária, da transmissão oral dos saberes e da prática coletiva, que são, em si, formas potentes de educação. A música, ao longo da minha trajetória, sempre esteve associada a processos de aprendizagem compartilhada, nos quais o ensinar e o aprender acontecem simultaneamente. Oficinas comunitárias, brincadeiras populares, rodas de coco, ensaios, apresentações em terreiros e quintais se configuram como espaços pedagógicos, onde o conhecimento é transmitido por meio da escuta, da observação, da repetição e da experiência do corpo. Além disso, minha atuação como artista-educadora reforça esse caráter formativo, ao compreender a música como ferramenta de fortalecimento da memória, da identidade cultural e do pertencimento ao território. Mesmo fora de ambientes institucionais, esses processos contribuem para a formação sensível, crítica e coletiva de crianças, jovens e adultos. Assim, minha trajetória musical se afirma como um percurso educativo enraizado na educação popular, nos saberes tradicionais e na experiência vivida, reconhecendo o território, o corpo e a coletividade como espaços legítimos de formação e produção de conhecimento.

10. Considerações finais

Gostaria de acrescentar algo que considere importante sobre sua relação com a música e o teatro?

Considero importante destacar que minha relação com a música e o teatro é inseparável da vida, do território e da experiência comunitária. Para mim, essas linguagens não se apresentam como campos isolados, mas como práticas integradas que se constroem a partir do corpo, da memória e da escuta do lugar onde estou. A música, no meu trabalho teatral, é atravessada pela ancestralidade, pelos saberes tradicionais e pela educação popular, funcionando como um elo entre o passado e o presente, entre o individual e o coletivo. O teatro, por sua vez, amplia essas experiências, transformando sons, cantos, silêncios e gestos em narrativas cênicas que dialogam com diferentes públicos e territórios. Entendo meu fazer artístico como um processo contínuo de aprendizagem,

partilha e cuidado com a memória cultural, no qual cada apresentação se reinventa a partir do encontro com o espaço, com as pessoas e com as histórias que ali habitam. Música e teatro, juntos, constituem para mim uma forma de existência, resistência e afirmação de pertencimento, reafirmando a arte como prática viva, sensível e transformadora.

ANEXO C – DECLARAÇÃO

Declaro para os devidos fins que este Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia), escrito sob minha orientação, está em versão final, de acordo com as solicitações realizadas pela banca examinadora. Informo também que procedi à revisão final do texto, constatando que atende às especificações das normas da ABNT para apresentação de trabalhos acadêmicos da UFCA, no que diz respeito ao conteúdo e à formatação.

Documento assinado digitalmente
 **JOAO LUIS SOARES STUART GUIMARAES**
Data: 19/05/2026 15:29:39-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Assinatura do Orientador

JUAZEIRO DO NORTE – CE

2026