



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
FACULDADE DE DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

VICTORIA CAROLINE BRITO BARROS

**CAMINHOS PARA ENSINAR A DANÇA: UMA ANÁLISE SOBRE O PROCESSO DE
ENSINO-APRENDIZAGEM DO ESPETÁCULO “OS MISERÁVEIS”, REALIZADO
PELA CASA DE ARTES TIAGO DE PINHO**

BELÉM
2025

VICTORIA CAROLINE BRITO BARROS

**CAMINHOS PARA ENSINAR A DANÇA: UMA ANÁLISE SOBRE O PROCESSO DE
ENSINO-APRENDIZAGEM DO ESPETÁCULO “OS MISERÁVEIS”, REALIZADO
PELA CASA DE ARTES TIAGO DE PINHO**

Artigo de Conclusão de Curso, apresentado como
requisito parcial para obtenção de grau de Licenciado(a)
em Dança, pela Universidade Federal do Pará.

Orientador(a): Prof^a Dr^a Waldete Brito Silva de Freitas

BELÉM-PA
2025

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca Universitária da ETDUFPA-Belém-PA**

B277c Barros, Victoria Caroline Brito

Caminhos para ensinar a dança: uma análise sobre o processo de ensino-aprendizagem do espetáculo “Os Miseráveis”, realizado pela Casa de Artes Tiago de Pinho / Victoria Caroline Brito Barros. 2025.
22 f.

Orientadora: Prof.^a Dra. Waldete Brito Silva de Freitas.

Artigo (Graduação) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Faculdade de Dança, Curso de Licenciatura em Dança, Belém, 2025.

1. Dança – Estudo e ensino. 2. Teatro musical. 3. Educação artística. I. Título.

CDD - 23. ed. 793.307

Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
FACULDADE DE DANÇA

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos dezesseis dias do mês de setembro do ano de dois mil e vinte e cinco, às nove horas, na sala 22, da Faculdade de Dança - Curso de Licenciatura em Dança, reuniu-se a Banca Examinadora constituída pelas docentes: Profa. Dra. Waldete Brito da Silva Freitas (Orientadora e Presidente da Sessão), Profª MSc, Roberta Suellen Ferreira Castro (Membro Interno), para proceder à avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado "**CAMINHOS PARA ENSINAR A DANÇA: ANÁLISE DO MÉTODO DE CRIAÇÃO NO TEATRO MUSICAL OS MISERÁVEIS ADAPTADO E APRESENTADO PELA CASA DE ARTES TIAGO DE PINHO**", de autoria da aluna: Victória Caroline Brito Barros, matrícula: 201806040012, da turma: 2018, do Curso de Licenciatura em Dança. Iniciado os trabalhos, a Presidente da Sessão apresentou as normas de Defesa do Trabalho de Conclusão de Curso e em seguida convidou a aluna para fazer a apresentação do trabalho. Após a exposição oral, a discente foi arguida pelos membros da banca, que atribuíram conceito Excelente ao seu Trabalho de Conclusão de Curso, tendo sido assim aprovada (aprovado/reprovado), conforme normas regulamentares. Nada mais havendo a tratar, eu, presidente(a) da banca, lavrei a presente ata que segue assinada por mim, pelos demais membros da banca examinadora do trabalho avaliado e pela aluna.

Waldete Brito Silva Freitas
Presidente da Banca

Roberta Suellen Ferreira Castro
Membro da Banca

Victória Caroline Brito Barros
Aluno (a)

CAMINHOS PARA ENSINAR A DANÇA: UMA ANÁLISE SOBRE O PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM DO ESPETÁCULO “OS MISERÁVEIS”, REALIZADO PELA CASA DE ARTES TIAGO DE PINHO¹

Victoria Caroline Brito Barros²

RESUMO: Este artigo tem como objetivo investigar os caminhos possíveis para o ensino da dança dentro de um processo criativo aplicado ao teatro musical, com foco no método de ensino desenvolvido pela autora em uma turma da Casa de Artes Tiago de Pinho, localizada em Belém do Pará. A partir da experiência prática no processo de criação do espetáculo Os Miseráveis, adaptado e apresentado como uma montagem escolar por essa instituição, a pesquisa busca refletir criticamente sobre as estratégias de ensino utilizadas, sua eficácia em sala de aula e os impactos percebidos nos alunos ao longo do semestre. O estudo adota uma abordagem qualitativa, com caráter descritivo e exploratório, utilizando como instrumentos entrevistas, observações e relatos do processo. A análise é embasada em fundamentos teóricos que tratam da pedagogia da dança, da criação cênica e da educação emancipadora, especialmente sob a ótica de Paulo Freire. Como resultado, este artigo propõe a ampliação do repertório metodológico de professores de dança, ao apresentar reflexões sobre práticas pedagógicas que podem ser adaptadas a diferentes contextos educacionais e artísticos.

Palavras-chave: ensino da dança; teatro musical; processo criativo; método de ensino; educação artística.

ABSTRACT: This article aims to investigate the possible approaches to teaching dance within a creative process applied to musical theatre, focusing on the trechinho method developed by the author in a class at Casa de Artes Tiago de Pinho, located in Belém do Pará, Brazil. Based on the practical experience of creating the production Les Misérables, adapted and staged as a school performance by this institution, the research seeks to critically reflect on the teaching strategies employed, their effectiveness in the classroom, and the impacts observed on students throughout the semester. The study adopts a qualitative approach, with a descriptive and exploratory character, using interviews, observations, and process reports as research instruments. The analysis is grounded in theoretical foundations that address dance pedagogy, scenic creation, and emancipatory education, particularly through the lens of Paulo Freire. As a result, this article proposes the expansion of the methodological repertoire of dance teachers by presenting reflections on pedagogical practices that can be adapted to different educational and artistic contexts.

Keywords: dance teaching; musical theatre; creative process; teaching method; arts education.

¹ Artigo de Conclusão de Curso, apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado(a) em Dança, pela Universidade Federal do Pará. Orientador(a): Prof^a Dr^a Waldete Brito Silva de Freitas.

² Graduanda do Curso de Dança, da Faculdade de Dança (ICA/UFGA).

1 INTRODUÇÃO

A dança, enquanto manifestação artística e pedagógica, assume papel fundamental na formação integral do indivíduo, possibilitando o desenvolvimento de aspectos físicos, emocionais, cognitivos e sociais. Inserida no contexto educacional, a dança ultrapassa o caráter estético e performático, tornando-se também um espaço de construção de conhecimentos, identidades e relações humanas.

No âmbito do teatro musical, a dança ocupa lugar de destaque, dialogando com outras linguagens como o canto e a interpretação, compondo uma experiência artística completa. Nesse gênero, o corpo não apenas acompanha a música, mas atua como veículo narrativo, capaz de transmitir intenções, emoções e nuances dramáticas.

O teatro musical é uma manifestação cênica que articula, de forma integrada, três linguagens fundamentais: o teatro, a música e a dança. Diferentemente de outras formas de espetáculo que apenas inserem músicas ou coreografias como elementos acessórios, no musical tais linguagens se entrelaçam de modo a constituir a narrativa, sendo cada uma indispensável para o desenvolvimento da dramaturgia. Assim, a canção e a movimentação corporal não se configuram apenas como adereços estéticos, mas como veículos de construção de personagens, de expressão de conflitos e de condução da história.

Segundo Swain (2002), o musical é caracterizado por sua estrutura híbrida, em que o discurso verbal, o canto e o movimento coreográfico coexistem de maneira orgânica, estabelecendo uma estética própria que o distingue tanto da ópera quanto do teatro falado. A diferença fundamental entre a ópera e o musical está no equilíbrio entre as linguagens: enquanto a ópera privilegia essencialmente o canto lírico e a música orquestral, o teatro musical busca uma maior aproximação com a linguagem falada e com estilos musicais diversos, dialogando com gêneros populares como o jazz, o pop e o rock, o que amplia sua acessibilidade ao público.

Historicamente, o teatro musical consolidou-se como gênero no final do século XIX e início do século XX, sobretudo nos Estados Unidos, tendo a Broadway, em Nova Iorque, como principal polo de difusão e desenvolvimento. Desde então, esse formato expandiu-se internacionalmente, adaptando-se a diferentes contextos culturais e dialogando com tradições locais de teatro, música e dança. No Brasil, por exemplo, o teatro musical tem se desenvolvido tanto por meio da adaptação de grandes produções estrangeiras quanto pela criação de obras originais que valorizam a música popular brasileira e suas narrativas socioculturais (LIMA, 2016).

Já o teatro musical em Belém do Pará tem se consolidado, nas últimas décadas, como um campo artístico em franca expansão, ainda que em processo de estruturação. Diferente dos grandes centros culturais brasileiros, como São Paulo e Rio de Janeiro, que concentram as produções de maior porte e a presença de companhias profissionais especializadas, o contexto paraense caracteriza-se por iniciativas independentes, projetos educacionais e coletivos artísticos que buscam adaptar a linguagem do teatro musical às realidades locais.

Um dos principais elementos que marcam o cenário belenense é a relação entre o teatro musical e os processos formativos em artes cênicas. Escolas de teatro, academias de dança e casas de formação artística, como a Casa de Artes Tiago de Pinho, vêm desempenhando papel central na difusão dessa linguagem. Essas instituições oferecem aos jovens artistas não apenas a experiência da prática performática, mas também a possibilidade de experimentar a integração entre canto, dança e interpretação dentro de um processo pedagógico. Nesse sentido, o teatro musical em Belém não se limita a uma reprodução de modelos internacionais, mas constitui-se como espaço de formação e pesquisa, dialogando com as especificidades socioculturais da região.

Outro aspecto importante refere-se às adaptações de obras consagradas do repertório internacional, como *Os Miseráveis*, *O Fantasma da Ópera* e *A Bela e a Fera*, que são frequentemente encenadas por grupos locais. Essas montagens, embora realizadas em escala mais modesta em comparação aos grandes musicais da Broadway ou da Broadway brasileira, apresentam forte impacto junto ao público, estimulando a participação de artistas em processo de formação e aproximando a comunidade da linguagem do teatro musical.

Paralelamente, observa-se também a busca por criações autorais que incorporam elementos da cultura amazônica, seja por meio da música, da dança ou das narrativas regionais. Essa dimensão aponta para um movimento de ressignificação da linguagem do teatro musical em Belém, que passa a dialogar não apenas com modelos importados, mas também com expressões culturais locais, como o carimbó, o brega e a musicalidade amazônica, ampliando o repertório e fortalecendo uma identidade própria.

Assim, pode-se afirmar que o teatro musical em Belém do Pará configura-se como um espaço em desenvolvimento, que alia práticas pedagógicas, adaptações de clássicos internacionais e iniciativas criativas locais. Esse cenário revela tanto os desafios, relacionados à infraestrutura, financiamento e profissionalização, quanto o potencial transformador dessa linguagem na formação de artistas e na ampliação do acesso da comunidade ao teatro musical.

Em termos pedagógicos e metodológicos, o teatro musical representa uma prática interdisciplinar que demanda do intérprete a chamada tríplice competência: cantar, dançar e atuar. Tal exigência coloca o performer em constante diálogo com múltiplas técnicas corporais e vocais, promovendo um processo formativo amplo que transcende o domínio de uma única linguagem artística. Por essa razão, a prática do teatro musical configura-se como campo fértil para pesquisas em educação e artes cênicas, sobretudo no que diz respeito aos métodos de ensino que favoreçam a integração entre corpo, voz e interpretação.

Entre diversos caminhos para ensinar a dança, neste artigo faço uma análise da metodologia aplicada por mim em uma turma de teatro musical, durante o processo criativo do espetáculo ‘Os Miseráveis’³ adaptado e apresentado pela Casa de Artes Tiago de Pinho em Belém do Pará. Além disso, abordarei a relevância dos estudos voltados para a educação e a arte.

A importância da análise e estudo aprofundado em determinadas metodologias de ensino proporciona o maior conhecimento em diversas formas de lecionar e com isso expandir a cartela de didáticas de um professor. A pesquisa contribui para que os professores analisem um processo coreográfico, sendo dele ou não, e elaborem uma opinião crítica e construtiva sobre o que foi analisado. Este artigo dá a liberdade ao professor de investigar e conhecer possibilidades de ensinar que funcionem com a sua turma e de visualizar maneiras e metodologias que não condizem com a sua forma de ensinar e didática.

Nesta pesquisa eu parto da vontade inquieta de contribuir para os estudos de professores/pesquisadores de dança a analisarem as metodologias aplicadas em sala de aula durante um processo criativo coreográfico e identificar possíveis lacunas existentes nas aplicações, e após a análise discutir sobre os resultados observados no final do processo coreográfico. Parte-se da hipótese de que a melhor forma de analisar as metodologias aplicadas em dança, e identificar se há e quais são as lacunas existentes nessas aplicações, é realizar a pesquisa acerca dessas metodologias detalhadamente e estudar de perto como a turma recebe a metodologia aplicada pelo professor em sala de aula durante o processo criativo coreográfico.

Tenho como objetivos nesta pesquisa investigar aos métodos teórico-práticos utilizadas para o ensino da dança, analisar e avaliar a eficácia desses métodos aplicados em sala de aula e os seus resultados, fornecer material didáticos para professores e educadores da área de

³ “Os Miseráveis” é um musical francês composto por Claude-Michel Schnoberg em 1980 e foi baseado no romance épico francês ‘Les Misérables’ de Victor Hugo. O musical se passa na França no início do século XIX durante a Revolução Francesa e perpassa por várias histórias de amor, luta e revolta.

arte/educação e aumentar o repertório de estudos de métodos resolutivos e eficazes de ensino nas escolas/centros/estúdios de dança.

O tipo de pesquisa utilizada no presente artigo foi descritivo e exploratório, que me permitiu pesquisar em campo, aplicar questionários e coletar relatos a partir de entrevistas com pessoas que estão ligadas diretamente com o meu objeto de pesquisa. A abordagem que utilizo na pesquisa é a qualitativa, que me permite chegar ao objetivo da pesquisa por meio de análises, percepções, opiniões, pensamentos, sentimentos, motivações, comportamentos e emoções. Parto do lugar de pesquisadora participante, e esta pesquisa resultará em dados informativos e relevantes sobre a metodologia aplicada na turma de teatro musical da Casa de Artes Tiago de Pinho durante o processo criativo e o dia de apresentação (13 de julho de 2025) do espetáculo *Os Miseráveis*.

A partir da leitura do livro *Pedagogia da Autonomia* de Paulo Freire de 1996, pude notar total relação com a minha pesquisa e o meu modo de lecionar. Freire defende que os professores/educadores deem ênfase em educar para alcançar a igualdade, transformação e inclusão de todos os indivíduos na sociedade, e é possível notar com clareza essa ideia de Paulo Freire sendo aplicada com sucesso no processo criativo coreográfico do qual eu faço parte e falo em minha pesquisa, professora com paciência e didática ensinando para alunos que precisam de atenção e compreensão.

2 CASA DE ARTES TIAGO DE PINHO

A Casa de Artes Tiago de Pinho, localizada em Belém do Pará, foi fundada pelo diretor Tiago de Pinho⁴ em 2015 com o nome de Studio de Artes Tiago de Pinho. Inicialmente sediada na Companhia Athletica (clube fitness localizado no centro da cidade), o studio se consolidou como um espaço formativo dedicado ao ensino das artes cênicas, e, em 2017, passou a funcionar em um charmoso casarão situado na rua Benjamin Constant, região central da cidade com o novo nome de Casa de Artes Tiago de Pinho.

Com uma proposta pedagógica voltada para o desenvolvimento artístico e humano, a Casa oferece turmas para diferentes faixas etárias como infantil, juvenil e adulta, atuando com três principais modalidades: teatro convencional, teatro musical e oratória. O modelo de ensino

⁴ Tiago de Pinho é um diretor artístico e pedagógico da Casa de Artes que leva seu nome, localizada em Belém do Pará. É reconhecido por seu trabalho voltado a direção e criação de espetáculos de teatro convencional e musical na cidade, ele se destaca no cenário local por unir praticas cênicas, musicais e corporais com foco no desenvolvimento e bem-estar de seus alunos.

é baseado em um semestre letivo intensivo, no qual os alunos participam de aulas práticas e teóricas que culminam na apresentação de um espetáculo didático ao final do período.

Todos os espetáculos apresentados pela Casa são construções escolares, criadas ao longo do semestre com o envolvimento dos alunos no processo criativo. Essas montagens não apenas celebram o resultado artístico, mas também revelam os percursos pedagógicos percorridos por cada turma, tornando a experiência formativa tão relevante quanto a apresentação final em si.

O espetáculo *Os Miseráveis*, tema central deste artigo, foi uma dessas montagens realizadas no formato semestral, com alunos de teatro musical, que oferece um rico campo de análise para compreender os caminhos e metodologias aplicadas no ensino da dança dentro de um processo colaborativo e multidisciplinar. Nas turmas de teatro musical, três áreas das artes são praticadas pelos alunos: teatro, canto e dança. E neste artigo o foco será na última área citada.

O musical *Os Miseráveis*, baseado no romance homônimo de Victor Hugo, é reconhecido mundialmente como uma obra-prima do teatro musical, sendo celebrado por sua profundidade dramática, construção narrativa complexa e forte apelo emocional. A obra original, adaptada para os palcos por Claude-Michel Schönberg e Alain Boublil, com letras de Herbert Kretzmer, combina elementos de música, canto, interpretação dramática e cenografia para retratar a realidade social da França do século XIX, em especial as condições de pobreza, injustiça e luta pela liberdade.

A narrativa centra-se em Jean Valjean, um ex-prisioneiro que busca redenção pessoal enquanto é perseguido incansavelmente pelo implacável inspetor Javert. Ao longo do enredo, são explorados temas universais e atemporais, como a opressão social, a moralidade, a resistência humana diante da adversidade e a força transformadora da compaixão. O musical se caracteriza por canções emblemáticas que funcionam como elementos narrativos, não apenas decorativos, permitindo a expressão das emoções mais profundas dos personagens e o desenvolvimento de suas trajetórias psicológicas.

No contexto brasileiro e paraense, a Casa de Artes Tiago de Pinho apresentou uma versão adaptada de *Os Miseráveis*, concebida a partir das especificidades de sua própria abordagem pedagógica e estética. Essa adaptação procurou respeitar a essência do musical original, ao mesmo tempo em que considerou as particularidades da realidade cultural local e o

perfil de seus alunos, proporcionando uma experiência artística significativa e contribuindo para a formação de atores e músicos em um contexto de ensino de teatro musical.

3 VICTORIA BARROS E TEATRO MUSICAL

A arte esteve presente em minha vida desde a infância. Desde cedo, era influenciada por referências musicais diversas, tanto internacionais, como Beyoncé e Rihanna, quanto nacionais, como Joelma, Companhia do Calypso e É o Tchan. Um dos meus passatempos preferidos era assistir a DVDs de shows, aprender as coreografias e apresentá-las em eventos familiares. Essas experiências, que hoje recordo com grande carinho, foram determinantes para o despertar de um interesse genuíno pela expressão artística.

O teatro musical ingressou de forma efetiva em minha vida no ensino fundamental, quando passei a integrar um grupo de dança escolar que interpretava números inspirados em grandes musicais como Mary Poppins, Dreamgirls, O Rei Leão, Os Miseráveis e Grease. Com apenas oito anos, tive a oportunidade de subir nos palcos dos teatros da cidade, vivenciando com entusiasmo cada etapa do processo criativo: as aulas, os ensaios, os figurinos, a maquiagem de palco, a caracterização das personagens e a musicalidade. O fascínio pelo teatro musical cresceu de forma significativa nessa fase.

Apesar de um breve afastamento durante a adolescência, em 2018, ingressei no curso de Licenciatura em Dança, realizando um sonho que unia minhas maiores paixões: educação, dança e arte.

Nesse mesmo ano, conheci a Casa de Artes Tiago de Pinho, instituição já consolidada no cenário teatral de Belém do Pará. Desde o início, admirei profundamente o trabalho desenvolvido pela Casa e tive a oportunidade de participar como aluna em apresentações de encerramento de semestre. Durante esse período, estabeleci amizades significativas, algumas das quais participam desta pesquisa.

O convite para integrar a equipe de professores da Casa de Artes Tiago de Pinho ocorreu em 2024. Nesse ano, dirigi quatro espetáculos de teatro musical apresentados ao final do semestre. O processo criativo da instituição é cuidadosamente planejado no início de cada período letivo, com reuniões da equipe para definição de objetivos, metas e direcionamentos metodológicos.

Em 2025, a Casa completou 10 anos de existência, e a equipe organizou um semestre especial, com a reapresentação de obras que marcaram sua trajetória. Entre elas, *Os Miseráveis*, montado pela primeira vez em 2017, com três temporadas anteriores. A quarta temporada foi apresentada no Theatro da Paz, em julho de 2025, reunindo uma turma numerosa e diversa, composta por pessoas profundamente conectadas com o teatro musical. Assumir a responsabilidade de dar continuidade a esse trabalho, preservando sua essência e, ao mesmo tempo, propondo inovações autorais, representou para mim um desafio e uma honra, vivenciado em colaboração com uma equipe extremamente dedicada.

4 AS MÚLTIPLAS VOZES PARA PENSAR A DANÇA

O ensino da dança em ambientes educativos voltados para o teatro musical exige metodologias que dialoguem com múltiplas linguagens cênicas. Ensinar dança nesses contextos ultrapassa a transmissão técnica e envolve processos criativos, colaborativos e sensíveis às singularidades dos alunos. Nesse sentido, torna-se fundamental refletir sobre abordagens pedagógicas que valorizem o corpo como território expressivo, consciente e criador.

Segundo Barbosa (2019), o ensino da dança na escola ou em contextos formativos deve reconhecer o corpo como sujeito de aprendizagem e não apenas como objeto de repetição técnica. O processo pedagógico precisa despertar no aluno a capacidade de expressar, refletir e criar a partir de sua própria corporeidade. Tal perspectiva se alinha à proposta de Paulo Freire (1996), que defende uma educação humanizadora, crítica e libertadora, onde o conhecimento é construído na relação entre educador e educando.

No processo criativo vivenciado na Casa de Artes Tiago de Pinho, tais princípios se fizeram presentes ao longo das aulas e ensaios. A condução das atividades coreográficas teve como base uma escuta ativa dos alunos, o estímulo à improvisação orientada e a valorização das trajetórias individuais dentro da cena coletiva. Isso permitiu que os participantes se reconhecessem como agentes criadores e não apenas reprodutores de coreografias prontas.

No contexto do teatro musical, o corpo do aluno é atravessado por diferentes linguagens — o canto, a interpretação e a dança — exigindo uma pedagogia que integre essas dimensões de forma harmônica. Conforme afirma Klauss Vianna (1990), o movimento deve emergir da escuta do próprio corpo e da experiência sensível, não da imposição de formas fixas. Sua abordagem propõe um corpo que aprende por meio da investigação e da consciência corporal, sendo esse um caminho potente para o trabalho coreográfico com não bailarinos.

Além disso, Rudolf Laban, ao desenvolver sua teoria do movimento, contribui para uma visão mais ampla da dança, propondo categorias como tempo, espaço, peso e fluidez como elementos fundamentais para a construção do gesto. Sua metodologia oferece ferramentas acessíveis a todos os corpos, permitindo que o movimento cênico seja acessível mesmo a alunos sem formação técnica em dança.

Ainda sobre metodologias, Ana Teixeira (2019) destaca a importância de práticas pedagógicas que considerem o contexto sociocultural do aluno e estimulem sua autonomia artística. Em sua proposta, o ensino da dança precisa ser atravessado por afetos, escuta, respeito às diversidades e incentivo ao pensamento crítico.

Dessa forma, o referencial adotado nesta pesquisa baseia-se em uma pedagogia da dança que compreende o processo como tão importante quanto o produto. É por meio do envolvimento do aluno em todas as etapas — da construção da movimentação à reflexão coletiva — que se constitui uma aprendizagem significativa, especialmente em ambientes como o teatro musical, que demandam corpo, voz e emoção em cena.

A presente pesquisa caracteriza-se como qualitativa, descritiva e exploratória, pois parte da observação e análise de um processo criativo vivenciado em campo, envolvendo aspectos subjetivos como percepções, comportamentos, emoções e transformações dos participantes. O estudo foi conduzido a partir da experiência direta da autora como professora de dança na turma de teatro musical da Casa de Artes Tiago de Pinho, no primeiro semestre de 2025, durante o processo de criação do espetáculo *Os Miseráveis*.

A turma era composta por 42 alunos, com idades entre 16 e 50 anos. Parte do grupo possuía experiência prévia em teatro musical e estava familiarizada com o modelo semestral de trabalho da Casa de Artes. Contudo, o grupo incluía também iniciantes, tanto na dança quanto na prática cênica, o que exigiu da docente adaptações contínuas nas atividades pedagógicas, de modo a garantir uma aprendizagem inclusiva, segura e acessível para todos os níveis técnicos. Essa heterogeneidade foi considerada não como um obstáculo, mas como um elemento enriquecedor do processo criativo, na medida em que cada aluno contribuiu com repertórios singulares de experiências e sensibilidades.

O processo teve início em 8 de fevereiro e estendeu-se até 13 de julho de 2025, dia da apresentação do espetáculo. As aulas regulares ocorreram semanalmente aos sábados, das 16h15 às 18h45. Nas duas semanas que antecederam o espetáculo, os ensaios intensificaram-se, passando a acontecer também às quintas e sextas-feiras, das 19h às 21h, e aos sábados das

15h às 19h, com pausa para lanche e descanso. Na última semana, foram realizados dois ensaios gerais com figurino completo e presença de toda a equipe docente, culminando na apresentação integral do espetáculo. Esse percurso temporal evidencia uma metodologia processual, em que o aprofundamento das práticas foi se intensificando conforme as demandas artísticas e pedagógicas se aproximavam da estreia.

Para documentação e análise do processo, foram utilizados diversos instrumentos metodológicos, como os planos de aula semanais, nos quais eram detalhados os objetivos, atividades, dinâmicas e exercícios planejados; o diário de bordo, que continha registros descritivos sobre as aulas, incluindo observações da professora a respeito do comportamento, da receptividade e do progresso dos alunos; e os vídeos, que registravam coreografias, momentos de improvisação e as aulas em sua totalidade, permitindo observar posteriormente tanto a evolução técnica quanto a expressividade corporal. Nesse sentido, as gravações funcionaram como documentos de criação pedagógica e artística, possibilitando revisar decisões, reconhecer ajustes e analisar o desenvolvimento dos alunos ao longo do semestre.

Além desses instrumentos, também foram realizadas rodas de conversa e momentos de feedback ao final das aulas, nos quais os alunos compartilharam percepções, dificuldades e avanços individuais e coletivos, bem como a aplicação de questionários a dois alunos — Vycor Trindade e Graciane Gonçalves — que forneceram relatos mais detalhados sobre suas experiências. Sobre a importância de registrar o processo criativo, Cecília Salles (2006, p. 45) afirma: “Os registros feitos ao longo do processo são documentos de criação, pois testemunham o caminho percorrido pelo artista e revelam as escolhas, dúvidas e transformações que constituem a obra.”. A utilização combinada desses registros fortaleceu a validade da pesquisa e garantiu uma documentação ampla, sensível e plural das transformações ocorridas

O ensino da dança foi conduzido com base em princípios de flexibilidade, adaptação e colaboração, de forma a atender tanto iniciantes quanto alunos mais experientes. Entre as principais estratégias pedagógicas aplicadas estiveram as dinâmicas de improvisação consciente, inspiradas nos estudos de Waldete Brito, que compreende a improvisação como criação em ato, ancorada na escuta, presença e sensibilidade corporal. Dentro dessa abordagem, foi realizada a improvisação musical, em que os alunos interpretavam, por meio de gestos e expressões, as intenções e emoções de músicas do espetáculo; o exercício tinha duração de cerca de 20 minutos e culminava em apresentações individuais. Outra proposta foi a criação sequencial de movimentos, na qual a professora ensinava uma sequência curta de até uma oitava e os alunos completavam com uma segunda oitava coerente, estimulando a criatividade, a

continuidade e a integração com a coreografia original. Para que os alunos dispusessem de maior repertório, os exercícios de aquecimento e alongamento foram direcionados para preparar corpo e mente, auxiliando nas criações individuais posteriores.

Além das improvisações, também foram aplicadas práticas de criação coletiva de sequências de movimento e formas, nas quais grupos de alunos compunham poses e gestos em conjunto, promovendo engajamento e senso de responsabilidade coletiva. Exercícios de níveis e percepção espacial, inspirados em Rudolf Laban, ampliaram a consciência espacial e a plasticidade do corpo, ao explorar movimentos em planos baixo, médio e alto. O trabalho com variações de velocidade e intensidade possibilitou a combinação de movimentos rápidos e lentos, leves e fortes, desenvolvendo musicalidade, contraste e expressividade dramática. Já a dinâmica do espelho, em que pares ou grupos espelhavam movimentos uns dos outros, promoveu atenção, paciência, prontidão coletiva e maior harmonia entre os participantes.

Outro aspecto metodológico fundamental foi a prática constante do diálogo e do feedback. Ao final de cada aula, reservava-se um espaço para escuta da turma, momento em que os alunos compartilhavam suas percepções sobre as atividades, suas dificuldades e os avanços observados na construção das personagens. Esses momentos de reflexão foram decisivos para ajustes pedagógicos, permitindo à professora adaptar suas propostas às necessidades do grupo, além de fortalecer os vínculos afetivos e estimular a participação ativa dos alunos no processo criativo.

No decorrer das aulas, a professora contou com o apoio da assistente Solaris Orion, que auxiliava individualmente os alunos durante os exercícios e oferecia suporte nas atividades práticas. Nas etapas finais do processo, o trabalho passou a integrar toda a equipe docente da Casa: Giovanna Marçal (canto), Tiago de Pinho (teatro) e Dante Monteiro (assistente de teatro). Nesses encontros integrados, as cenas eram apresentadas pelos alunos, recebiam feedbacks coletivos e, após estudo e prática das orientações, eram reapresentadas, configurando um processo contínuo de avaliação e aprimoramento.

A condução metodológica esteve amparada nos princípios de Paulo Freire (1996), que enfatiza o respeito às singularidades dos aprendizes, a paciência e a prática dialógica como forma de aprendizagem significativa, e também nos estudos de Rudolf Laban, cujas ferramentas de análise e experimentação do movimento foram aplicadas para desenvolver consciência corporal, clareza na comunicação e ampliação da expressividade. Essa combinação teórica

possibilitou a construção de uma metodologia inclusiva, adaptativa e colaborativa, ajustada às especificidades da turma e às demandas artísticas do espetáculo.

5 OS CAMINHOS DO PROCESSO

Este tópico apresenta as etapas do processo criativo do espetáculo *Os Miseráveis*, realizado com a turma de teatro musical da Casa de Artes Tiago de Pinho durante o primeiro semestre de 2025. Os laboratórios de criação, ensaios e diálogos com a turma composta por 42 alunos (a), com idades entre 16 e 50 anos, foram ações frequentes durante o processo de pesquisa cênica. O grupo numeroso e heterogêneo, exigiu uma organização de ensino que atendesse a turma, que estava sempre disponível para o desenvolvimento expressivo, artístico, técnico e artístico.

Vale ressaltar, que uma parte do elenco já possuísse experiência prévia em teatro musical e, portanto, havia familiaridade com o processo de ensaios, contudo, havia um grupo de alunos que experimentava esta prática pela primeira vez. Este fato, exigiu adaptações, paciência e observação, o que demandou estratégias para atender desde iniciantes até intérpretes com maior experiência técnica. Esse cenário remete ao que defende Paulo Freire (1996), ao afirmar que a prática pedagógica deve considerar a diversidade dos educandos, promovendo inclusão e equidade no acesso ao conhecimento, o que se tornou central na prática aplicada nesta turma. O ensino da dança, portanto, articulou desenvolvimento físico, expressivo e coletivo, garantindo que cada aluno pudesse integrar corpo, voz e interpretação.

O processo não se limitou ao domínio técnico dos movimentos: buscou-se a construção de expressividade, criatividade, consciência corporal e interação entre os participantes, de forma a integrar corpo, voz e interpretação no contexto do teatro musical.

As dinâmicas coletivas foram aplicadas desde as primeiras aulas, com o objetivo de desenvolver atenção, escuta ativa, cooperação e empatia entre os alunos. Um dos exercícios mais significativos foi a dinâmica do nó humano. A turma foi disposta em círculo, de mãos dadas; cada aluno deveria memorizar quem estava à sua esquerda e à sua direita. Após esse momento inicial, todos soltavam as mãos e caminhavam pela sala em diferentes direções, de forma aleatória. Em seguida, foram orientados a formar um aglomerado no centro e reencontrar as mesmas mãos que seguravam no início. Assim, criava-se um grande nó humano, que deveria ser desfeito sem que ninguém soltasse as mãos.

Nesse processo, os alunos precisaram passar por cima, por baixo e ao redor uns dos outros, testando diferentes estratégias coletivas para desfazer o nó. Na primeira tentativa, houve dificuldade pela falta de atenção e escuta mútua, o que resultou em confusão e frustração. Após um chamado à reflexão sobre paciência, foco e respeito pelo tempo do grupo, a turma reiniciou a dinâmica e, dessa vez, conseguiu desfazer o nó com sucesso. Esse exercício revelou-se essencial para aproximar o elenco, pois exigiu diálogo, olhar atento e cooperação.

O impacto foi tão marcante que, no relato do protagonista Vyctor Trindade, percebe-se a dimensão afetiva dessa vivência: “Acredito que a dinâmica que mais me marcou foi o abraço coletivo com o elenco e seu entrelaçamento, com um desafio posterior de desentrelaçar sem soltar as mãos. Senti que o grupo passou a ser outro após esse dia.”

5.1 Exercícios de níveis e consciência espacial

Inspirada nos estudos de Rudolf Laban, utilizei a variação de níveis (alto, médio e baixo) como estratégia para ampliar a percepção espacial e a plasticidade do corpo. Um exercício recorrente consistia na construção coletiva de esculturas humanas: os alunos, um por vez, entravam no espaço cênico e escolhiam uma pose fixa em determinado nível. As poses poderiam ser complementares, contrastantes ou até desconexas, mas deveriam ser mantidas até que a última pessoa entrasse na composição.

Esse exercício favoreceu a criação de imagens cênicas expressivas, carregadas de emoção e dramaticidade, que posteriormente foram incorporadas em momentos-chave do espetáculo. Além disso, a atividade estimulava a resistência física, a consciência do espaço compartilhado e a imaginação coletiva, elementos fundamentais para o teatro musical.

5.2 Laboratório de exploração de velocidades e intenções

Outra estratégia importante foi a experimentação com diferentes velocidades e intenções. Um dos exercícios consistia em executar coreografias já montadas em variações rítmicas, desde a execução extremamente lenta até a aceleração máxima. Essa prática tinha dois objetivos principais: 1) Lapidar a clareza dos movimentos, a execução lenta revelava imprecisões técnicas, permitindo correções; 2) Criar nuances expressivas, a variação de intensidade ajudava os alunos a explorar contrastes entre força e leveza, entre energia explosiva e delicadeza, ampliando as possibilidades interpretativas.

Com o tempo, os alunos passaram a compreender que o mesmo gesto poderia ganhar significados completamente distintos a depender da velocidade, da energia e da intenção empregada. Esse trabalho foi crucial para a construção de camadas emocionais nas personagens.

5.3 Laboratório da dinâmica do espelho

A dinâmica do espelho foi utilizada tanto em duplas quanto em grupos maiores. Um aluno assumia o papel de líder e realizava movimentos que deveriam ser fielmente reproduzidos pelo(s) colega(s). A troca de papéis ocorria de forma espontânea ou dirigida. Essa prática desenvolveu atenção, paciência, precisão e escuta corporal, além de estimular a sintonia coletiva. Durante os ensaios coreográficos, a experiência adquirida no espelho refletiu-se na maior coesão dos grupos em cena: os alunos estavam mais atentos aos detalhes de movimento dos colegas, evitando desencontros e melhorando a sincronia nos momentos de conjunto.

5.4 Laboratório de improvisação consciente

A improvisação, fundamentada nos estudos de Waldete Brito (2012), foi compreendida como bricolagem e criação em ato. Essa prática assumiu papel central no processo criativo. Dois exercícios foram especialmente relevantes:

1. Improvisação a partir da música – os alunos recebiam uma canção do espetáculo e, durante 20 minutos, eram convidados a traduzir corporalmente suas intenções, emoções e atmosferas. Valia tanto o uso de movimentos corporais quanto de expressões faciais. Após esse tempo, cada aluno apresentava sua criação individual ao grupo. Esse exercício revelava múltiplas leituras de uma mesma música, ampliando repertórios expressivos e fortalecendo a autonomia criativa.
2. Complemento coreográfico – eu propunha uma sequência de movimentos curtos (aproximadamente duas oitavas musical) e os alunos tinham a tarefa de criar uma segunda parte que dialogasse com a anterior, formando uma continuidade lógica. O exercício desenvolvia a noção de coesão coreográfica e estimulava a autoria dos alunos.

Para que os alunos tivessem suporte corporal durante a criação, o aquecimento e alongamento eram sempre direcionados a movimentações que mais tarde poderiam ser reutilizadas ou transformadas nos momentos de improvisação. Observou-se que, ao longo das

semanas, os alunos passaram a incorporar no corpo um repertório cada vez mais variado, utilizando-o de forma criativa nas apresentações.

5.5 Diálogo e feedback

Ao final de cada aula, eram reservados cerca de 10 a 15 minutos para rodas de conversa. Nessas ocasiões, os alunos relatavam suas percepções sobre as atividades, reconhecendo dificuldades e apontando avanços pessoais. Esses momentos de escuta ativa funcionavam como termômetro do processo pedagógico: permitiam avaliar a eficácia das estratégias aplicadas e ajustar os planos das aulas seguintes conforme as demandas emergentes.

Relatos coletados demonstraram que essas conversas fortaleciam a confiança da turma. Muitos alunos destacaram que passaram a se sentir mais seguros para experimentar gestos e intenções em cena, pois o espaço de diálogo criava um ambiente de acolhimento e aprendizado mútuo.

A aplicação das estratégias metodológicas descritas revelou-se eficaz para atender a diferentes níveis técnicos e experiências dentro do grupo. A combinação de dinâmicas coletivas, exploração de espaço, variação de velocidades, práticas de espelhamento, improvisação e diálogo resultou em um processo pedagógico flexível, adaptativo e colaborativo.

A aprendizagem ocorreu pela experimentação prática, pela reflexão crítica e pela escuta recíproca entre professora, assistente e alunos. Essa abordagem garantiu que cada participante pudesse desenvolver-se de forma singular, ao mesmo tempo em que se integrava ao coletivo, fortalecendo as dimensões corporal, expressiva e social fundamentais ao teatro musical.

O envolvimento da turma foi observado não apenas durante as aulas de dança, mas também nos ensaios integrados com teatro e canto, revelando engajamento, dedicação e crescimento ao longo do semestre. Depoimentos colhidos nos questionários reforçam a importância do processo.

Segundo Vyctor Trindade, intérprete do protagonista Jean Valjean, as aulas de dança foram fundamentais para ampliar sua expressividade corporal, permitindo que nuances da personagem fossem comunicadas também pelo corpo e não apenas pela voz. Já Graciane Gonçalves, que interpretou a Sra. Thenardier, destacou que as propostas de improvisação e humor corporal enriqueceram sua performance, potencializando a autenticidade e o caráter cômico da sua personagem. Orion Solaris, inicialmente estagiária observadora na turma, mencionou que atuar como observadora, assistente e depois aluna permitiu compreender o

impacto das dinâmicas tanto no ponto de vista pedagógico quanto do aprendizado individual, reforçando a importância do acompanhamento próximo e da adaptação das atividades

Esses relatos evidenciam que a metodologia aplicada na dança cumpriu papel essencial na construção dramática dos personagens, confirmando a relevância de integrar corpo, voz e interpretação no ensino do teatro musical proporcionando para os alunos integração, cooperação e confiança para apresentar o espetáculo e finalizar o curso.

A análise do processo indica que a utilização de metodologias diversificadas contribuiu para atender a um grupo heterogêneo, respeitando ritmos e necessidades individuais. A adaptação constante das propostas remete ao que defende Freire (1996) sobre a pedagogia dialógica, que se constrói em conjunto com os alunos, e a Laban, ao propor que a exploração do movimento seja um caminho para ampliar a expressividade humana.

Constatou-se ainda que a improvisação funcionou como um dos recursos mais potentes do processo, permitindo que os alunos explorassem criativamente suas personagens. Essa prática reforça o pensamento de Waldete Brito (2012), ao considerar a improvisação uma prática de escuta, presença e invenção.

No entanto, também foram observadas limitações. O tempo restrito para os ensaios dificultou a consolidação de alguns aspectos técnicos, especialmente entre os alunos iniciantes. Além disso, a heterogeneidade da turma, embora enriquecedora, exigiu constantes ajustes metodológicos para equilibrar os níveis de experiência.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa permitiu analisar de forma detalhada os caminhos metodológicos adotados no ensino da dança durante o processo criativo do espetáculo *Os Miseráveis*, realizado pela Casa de Artes Tiago de Pinho em 2025. Os dados coletados, aliados à observação direta e aos relatos dos alunos, evidenciam que o desenvolvimento técnico e expressivo em teatro musical não ocorre de maneira isolada, mas a partir da interação constante entre corpo, voz, interpretação e a relação com o coletivo.

O estudo demonstrou que a adoção de estratégias diversificadas — como exercícios de níveis, exploração de velocidades e intenções, dinâmicas de espelho e improvisação consciente — possibilitou atender às demandas de uma turma heterogênea, composta por alunos com diferentes idades, experiências prévias e graus de familiaridade com a dança. A flexibilidade

metodológica, articulada à escuta ativa e ao acompanhamento próximo, mostrou-se essencial para ajustar propostas pedagógicas às necessidades individuais, promovendo inclusão, equidade e autonomia.

Nesse contexto, torna-se pertinente ressaltar a reflexão de Jussara Miller (2007, p. 32), para quem “o corpo não é um objeto a ser moldado, mas um território sensível de experiências, memórias e descobertas, em constante processo de transformação”. Essa compreensão norteou a prática pedagógica desenvolvida, permitindo que os alunos percebessem seus corpos como espaços de criação, expressão e descoberta, em constante diálogo com as exigências do teatro musical.

Os relatos de Vyctor Trindade e Graciane Gonçalves reforçam que a dança funcionou como um instrumento de construção dramática, permitindo que nuances de personagens fossem transmitidas corporalmente, complementando o trabalho vocal e cênico. Além disso, a integração entre professores, assistente e alunos gerou vínculos afetivos e coletivos, fortalecendo a coesão do grupo e potencializando a energia em cena. Esses resultados confirmam que a aprendizagem artística vai além da técnica, abrangendo aspectos emocionais, sociais e criativos que impactam diretamente na performance e no desenvolvimento integral dos participantes.

No que se refere aos objetivos da pesquisa, é possível afirmar que todos foram contemplados: O objetivo de investigar os métodos teórico-práticos utilizados para o ensino da dança foi alcançado por meio da análise minuciosa das estratégias metodológicas aplicadas em sala, com destaque para a improvisação, a variação de níveis e intensidades e as dinâmicas coletivas; O objetivo de analisar a eficácia desses métodos aplicados em sala de aula e seus resultados foi atendido através da observação sistemática, dos registros em vídeo e diário de bordo, bem como dos relatos dos alunos, que evidenciaram avanços técnicos, expressivos e interpessoais ao longo do processo; O objetivo de fornecer material didático para professores e educadores da área de arte/educação foi cumprido pela descrição detalhada dos exercícios, sequências e estratégias, que se configuram como um guia prático e reflexivo de ensino da dança em contexto interdisciplinar; Por fim, o objetivo de aumentar o repertório de estudos sobre métodos resolutivos e eficazes de ensino em escolas, centros e estúdios de dança foi alcançado ao sistematizar experiências pedagógicas que podem servir de base para novas práticas e pesquisas, ampliando o campo de conhecimento em arte-educação.

Apesar das dificuldades, os resultados alcançados foram significativos. O espetáculo foi apresentado por uma turma coesa, com alunos que ampliaram sua consciência corporal, desenvolveram maior integração em cena e conseguiram transmitir emoções e intenções por meio da dança. O processo analisado contribui, portanto, para ampliar o repertório metodológico de professores de dança que atuam em contextos similares, reafirmando a importância da prática colaborativa, da escuta ativa e da adaptação pedagógica.

Em síntese, a análise do processo evidencia que o ensino da dança, quando conduzido de forma colaborativa, adaptativa e sensível à diversidade, não apenas desenvolve competências técnicas, mas também potencializa habilidades sociais, cognitivas e criativas. Essa prática confirma o papel da dança como linguagem central na formação de artistas e educadores, além de oferecer contribuições concretas para o campo da arte-educação. A experiência prática analisada neste estudo pode, assim, servir como referência metodológica para futuras pesquisas e práticas pedagógicas em contextos semelhantes, incentivando a reflexão contínua sobre os modos de ensinar e aprender dança no teatro musical.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Ana Mae. **Arte-educação no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- BRITO, Waldete. **Improvisação e bricolagem**: processos de criação em dança. Belém: EDUFPA, 2012.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários a prática educativa. 33. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 11. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. 4. ed. São Paulo: Summus, 1978.
- LIMA, Daniela. **Teatro musical no Brasil**: uma história em construção. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- MILLER, Jussara. **Corpo, dança e improvisação**: práticas e reflexões. São Paulo: Summus, 2007.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.
- SWAIN, Joseph P. **The Broadway musical**: a critical and musical survey. 2. ed. Lanham: Scarecrow Press, 2002.
- VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Summus, 1990.

