

Métodos, técnicas e materiais do ensino de música: Aplicações nas turmas de musicalização em um polo do Projeto Música e Cidadania

Comunicação

Glydson Rabelo Pereira
Instituto Estadual Carlos Gomes
glydsonrabelo@gmail.com

Rafaelle do Nascimento Brabo Lobato
Instituto Estadual Carlos Gomes
Rafaelle_brabo@hotmail.com

Resumo: O presente estudo parte do olhar da educação musical dentro do contexto do ensino em projetos sociais voltados para propostas de atividades musicais, tendo como referência os métodos ativos da educação musical. Realizaram-se a partir das aulas de musicalização em um projeto social que é polo do Projeto Música e Cidadania da Fundação Carlos Gomes a coleta de algumas ações em educação musical que foram esquematizadas e organizadas em um cronograma, objetivando seu entendimento estrutural na qual foi planejado e aplicado. Por tanto, este trabalho tem a finalidade de promover propostas em educação musical para serem aplicadas em outros ambientes ou mesmo oferecer embasamento para novas propostas, gerando novas possibilidades de ensino.

Palavras-chave: Educação musical, projeto social, métodos ativos.

Introdução

Muito se debate hoje em dia sobre a educação musical em nossa sociedade e desta forma ela vem sendo desafiada ao longo dos anos em diversas formas do ensino, tanto no espaço formal em escolas de ensino regular quanto em espaços não formais, dentro de ambientes como ONGs e projetos sociais.

Nesta perspectiva, cabe salientar aos ambientes não formais a diversidade de conhecimento que estes espaços produzem.

1 Professor especializado em Ensino de Música pelo Instituto Estadual Carlos Gomes

2 Professora orientadora especialista em Ensino de Artes pelo Centro Universitário Educacional

Esses espaços são marcados essencialmente pelas trocas cooperativas entre os participantes, pois eles surgem com o propósito de melhorar a qualidade de vida das pessoas e mobilizam os agentes envolvidos para além do seu campo de vivência, permitindo a transposição de barreiras e preconceitos em benefício do outro. Nos projetos sociais, portanto, costuma-se exercitar a cidadania, prevenir a vulnerabilidade social, revisitar tradições nas comunidades em que ocorre, realizar trocas cooperativas e despertar o sentimento de solidariedade, sendo a musicalização um importante veículo para viabilizar essas ações (KEBACH E HERZOG, 2013, p. 104).

Ao refletir acerca do processo de musicalização neste contexto, pode-se averiguar na literatura uma pluralidade de propostas, algumas que utilizam a música somente como recreação e entretenimento e outras em que há um conteúdo musical como objetivo, por tanto, ainda pode-se perceber a utilização da música distante do caráter educacional.

Como forma de contribuir para esta bibliografia, buscou-se apresentar de forma descritiva as propostas musicais aplicadas por mim como professor nas aulas de musicalização em um projeto social, tendo como base os métodos ativos da educação musical, que envolve meios educativos diferenciados direcionados as aulas de música em geral nos quais foram esquematizados e distribuídos em sistemas gradativos de ensino e um cronograma da proposta.

Portanto, o propósito da presente pesquisa visa denotar e elucidar estas propostas musicais que foram coletadas no âmbito pesquisado para demonstrar como os processos de ensino de música são diversificados com possibilidades de serem aplicados em múltiplos espaços e conseqüentemente serem utilizadas em novas propostas para a educação musical.

O ensino de música em projeto social

Nesse contexto, o ensino de música vem sendo aplicado por meio destes ambientes não formais de ensino, empregando metodologias condizentes com a realidade, buscando diversidade e visando o aprendizado cultural e social dos estudantes.

A educação musical contemporânea tem centrado seu campo de estudo e suas abordagens em práticas diversificadas, buscando contemplar diferentes espaços, contextos e metodologias a fim de

suprir os inúmeros desafios que lhe tem sido lançado nas últimas décadas. Nessa mesma perspectiva, têm se acentuado as preocupações com as práticas educativo-musicais desenvolvidas nos contextos não-formais de ensino e aprendizagem, sobretudo no âmbito dos projetos sociais em música, tendo em vista sua crescente proliferação e propostas, voltadas para um ensino contextualizado com o universo sociocultural dos alunos e dos múltiplos espaços em que acontecem (SANTOS, 2007, p. 1).

Com responsabilidade, esta forma de ensino desperta diversas funções dentro deste contexto onde se aplica fomentando o conhecimento musical e consequentemente caráter social.

No caso da educação musical temos tanto a tarefa de desenvolvimento da musicalidade e da formação musical quanto o aprimoramento humano dos cidadãos pela música. Por outro lado, ao destinar-se a indivíduos em situação de risco pessoal e social, localizados na periferia dos benefícios oferecidos pela sociedade - e em níveis acentuados de distanciamento senão exclusão - a educação musical representa uma alternativa prazerosa e especialmente eficaz de desenvolvimento individual e de socialização (KATER, 2004, p. 46)

Ambientes não formais estes, que são apoiados por instituições como a Fundação Carlos Gomes (FCG) por meio de Art 2º, parágrafo VIII de seu regimento, na qual enuncia “Cooperar com órgãos e entidades públicas federais, estaduais e municipais, ou com entidades privadas nacionais ou estrangeiras, que desenvolvam ações de caráter cultural, artístico e educativo” (PARÁ, 1996, p. 1). Fornecendo assim, apoio para educação musical no estado.

A exemplo destas ações, o Projeto Música e Cidadania (PMC) da FCG vem estabelecendo convênios com instituições e articulando polos para o ensino de música, promovendo a educação musical e sociocultural em diversos ambientes nas regiões metropolitanas de Belém.

Desde o início dos anos 1990 a Fundação Carlos Gomes, por meio de sua ação de Interiorização, vem se movimentando para descentralizar o ensino de música realizado pelo Instituto Estadual Carlos Gomes para outros municípios do Pará, fazendo parcerias com associações e ONG's. Nesse processo, algumas entidades não governamentais da Região Metropolitana de Belém também se tornaram parceiras da FCG com a perspectiva da realização da educação musical como proposta de ação sócio-educativa. (<http://www.fcg.pa.gov.br/content/iecg>)

Pode-se verificar que nestes polos acontecem inúmeras vivências diferenciadas para o ensino de música, aonde são propostas atividades e dinâmicas

que despertem interesse e que nesses ambientes podem-se sentir à vontade.

Tais dinâmicas são apoiadas por teóricos de métodos ativos que possibilitam seguir um caminho estratégico para este ensino, realizando adaptações e atribuindo ao contexto social e cultural de cada ambiente, contribuindo para a promoção da educação musical.

Métodos ativos da educação musical utilizados

- Carl Orff

Este educador visa em sua filosofia, a música com movimento e o ritmo onde se faz uso da palavra falada e rimas, pois “[...] o ritmo é a base sobre a qual se assenta a melodia e, em sua proposta pedagógica, deveria prover do movimento, enquanto a melodia nasceria do ritmo das falas” (FONTERRADA, 2008, p. 161).

Dentro de sua proposta, também se faz uso da improvisação, onde se aplica dentro de atividades com perguntas e respostas e o eco, utilizando desde a voz como ao corpo e instrumentos com a utilização de ritmos, dando liberdade de criação e abrindo espaço para a improvisação.

A prática da improvisação tem um papel importante em sua proposta pedagógica e está presente desde os primeiros estágios, até chegar à sua forma madura, em estágios superiores de desenvolvimento. Dentro da proposta, assumem importante papel as atividades de eco (repetir o que se ouviu) e pergunta e resposta (improvisar um seguimento musical depois de ouvir um estímulo). Outra conduta bastante utilizada por ele são os *ostinatti*, figurações rítmicas ou melódicas repetidas, sobre as quais se pode improvisar vocalmente ou ao instrumento (FONTERRADA, 2008, p. 161).

Por fim, trago a utilização do Instrumental Orff onde foi criado uma gama de instrumentos planejados por Orff, Curt Sachs e Karl Maendler e futuramente aprimorado por Klauss Becker. Composto por xilofones, metalofones, pratos, tambores, entre outros instrumentos percussivos.

Este instrumental possibilita aprendizado prático da proposta deste educador, pois este tem uma “[...] boa ressonância e afinação, e permite uma massa sonora importante, com timbres diversificados, o que permite às crianças entrarem em contato com princípios básicos de combinação de timbres” (FONTERRADA, 2008, p. 164). Facilitando o ensino dos conteúdos musicais e contribuindo para a compreensão dela.

Em sua filosofia, busca-se para adaptações a utilização de recursos de fácil acesso e que podem ser trabalhados em qualquer ambiente por se tratar do material do cotidiano.

- Murray Schafer

Sua proposta não era exatamente um método de educação musical, muito menos quis ditar regras de como deveria ser feito. Ele se preocupava com a educação sonora, o treinamento do ouvido e sua sensibilização.

Desconsiderando as diferenças de idade, Schafer apostou em uma educação para qualquer pessoa, diferentemente dos níveis de conhecimento musical e ou ambiente em que estava sendo aplicado.

As propostas de trabalho de Murray Schafer, caracterizadas pela não linearidade, por não se dirigirem a faixas etárias específicas e por não se inserirem, necessariamente, em currículos escolares, são produtos de uma postura de vida muito bem-definida pelo autor. Embutidos em sua obra estão muitos dos valores por ele considerados básicos, e que têm como objetivo não apenas o desenvolvimento de posturas criativas e sensíveis para uma ou duas gerações, mas contribuir para a qualidade de vida do planeta. Essa filosofia de vida aponta caminhos presentes em sua obra, explícita ou verdadeiramente, e que devem ser deslindados, para que se compreendam seus princípios e as posições que assume (FONTERRADA, 2012, p. 291).

Seu trabalho recebeu críticas por não dar tanta importância para o ensino da teoria musical, dando ênfase em trabalho de audições, som ambiente, paisagem sonora juntamente com a criatividade, desempenhando vivências que não costumam ser visto em aulas comuns de música.

Uma das críticas mais recorrentes ao seu trabalho é que ele não se preocupa com o ensino de conteúdos específicos de música. Não é que se posicione contra eles, mas acredita que seu papel é incentivar a presença de outros tópicos, que não costumam estar presentes nos cursos de música. Assim, seu interesse se concentra nos pontos já levantados, de aperfeiçoamento da escuta, incentivo à criatividade e à experimentação e confluência dos sentidos e das artes. (Idem. p 296)

Com a educação sonora, veio o processo criativo dos sons, onde se pode revelar o lado compositor e artista do ser humano, utilizando os sons por meio da sensibilização antes feita. Tais resultados acontecem com o despertar do mundo sonoro colaborando para a saúde e equilíbrio dos sons do planeta.

Este educador juntamente com Béla Bartók, buscou em suas pesquisas o resgate da cultura musical húngara de seu país, onde pode estimular a utilização do folclore no ensino de música nas escolas, reavendo este conhecimento na educação nacional.

O folclore passou a ser reconhecido como fonte de cultura e espelho da alma do povo húngaro. Uma estrutura composicional mais clara e simples emergiu, substituindo as formas familiares ao romantismo. Essa foi a rota seguida por Bartók e Kodály, que evocaram o passado de seu povo e, com ele, reconstruíram o futuro da nação. Imbuídos do espírito nacionalista de valorização do folclore, aprenderam essa linguagem e dela se apropriaram. (FONTERRADA, 2008, p. 152).

Nesta pedagogia, o educador propôs o ensino de música para todos por meio do canto, proporcionando a interatividade da música folclórica no cotidiano dos estudantes e assim vivenciando de suas raízes culturais nos processos de ensino/aprendizagem.

A meta de Kodály era ensinar o espírito do canto para todas as pessoas, por meio de um eficiente programa de alfabetização musical; a ideia era trazer a música para o cotidiano, fazê-la presente nos lares e nas atividades de lazer. Na proposta, pensada para uma larga aplicação do método em todas as escolas dos países, ele pretendia educar o público para a música de concerto. O grande interesse de Kodály era proporcionar o enriquecimento da vida, valorizando os aspectos criativos e humanos, pela prática musical (FONTERRADA, 2008, p. 155).

Para o cabido propósito de seu método, foram utilizadas algumas formas de aplicações que já existiam e foram adaptadas para os devidos fins, como afirma a autora “[...] os componentes do método Kodály não são novos, mas adaptações de propostas existentes em outros países” (FONTERRADA, 2008, p. 158). Como exemplo disto, temos o Manossolfa que é “[...] um sistema que alia sinais manuais as notas musicais” (idem).

Para o sentido rítmico, foram utilizadas sílabas rítmicas, pois “Em vários países seguia-se a metodologia da silabação rítmica, que designava os valores por diferentes sílabas: tá para semínima, tate para colcheias, tateti para as tercinas, tafatefe para as semicolcheias, e assim por diante” (idem). Como uma das adaptações, temos a utilização das cartelas Kodály, onde as figuras são representadas por palavras e suas sílabas representam o sentido rítmico.

Os métodos ativos nos proporcionam embasamento para uma educação musical ativa, em diversos seguimentos e que são adaptadas para os contextos onde são aplicadas. Fato este que será exemplificado em algumas atividades a seguir.

Vivências musicais

As seguintes atividades musicais foram aplicadas nas turmas de musicalização de um polo do Projeto Música e Cidadania da FCG, realizadas no período de outubro a dezembro de 2017.

- Musicopos

1º Parte

Fazer uma fala sobre o parâmetro do som “timbre”, esclarecendo suas variações e dando exemplos do cotidiano como som dos pássaros e da voz humana para uma prática auditiva, pedir para fecharem os olhos e identificarem os sons do ambiente e após esta etapa, foi feito a entrega de copos de plástico para os estudantes, que será o material principal desta atividade;

Com os copos em mãos os estudantes têm a liberdade de explorá-los sonoramente e descobrirem as várias maneiras na qual poderão utilizá-los.

2º Parte

Neste momento, foi trabalhado com as mesas organizadas em uma única fila para facilitar o desempenho da atividade, e manteve-se esta formação;

Com os copos em mãos, foi dado início a exercícios de pulsação onde foi utilizado um metrônomo para facilitar o entendimento do pulso. Com a pulsação em semínima = 100, foi determinado que o copo em cima da mesa representaria som, e assim, utilizando as figuras rítmicas começamos marcando semibreves, na qual para cada figura executada foi passado o copo para o colega do lado direito, seguindo com a aplicação para as figuras: mínima, semínima e colcheia.

3º Parte

Após os exercícios de pulsação, foram realizados movimentos com os copos

em uma adaptação para a canção “Escravos de Jó”;

 Escravos de jó
 Jogavam caxangá
 Tira, põe
 Deixa ficar
Guerreiros com guerreiros
 Fazem zigue-zigue-zá
Guerreiros com guerreiros
 Fazem zigue-zigue-zá

<https://www.lettras.mus.br/temas-infantis/782539/>

Para o primeiro trecho da canção que diz “Escravos de Jó, jogavam caxangá” foi definido o movimento de passar o copo para o colega do lado direito no tempo forte, juntamente com a pulsação;

Na palavra “tira”, os copos eram tirados da mesa e levantados com as mãos, seguindo da palavra “põe” onde os copos eram colocados de volta na mesa e o “deixa ficar” onde se deixa o copo na mesa e se levantava as mãos;

Voltando para o movimento da passagem inicial dos copos no trecho “guerreiros com guerreiros fazem” e finalizando com movimento de passar o copo para o lado direito, voltar com ele para si e novamente para o lado direito realizando esta ação de “vai e volta” no trecho que diz “zigue-zigue-zá”, fazendo a devida repetição de acordo com a canção.

Para cada movimento, foi ensaiado repetidas vezes para maior proveito da atividade em sua finalização. Assim, fazendo a execução da canção por inteiro.

4º Parte

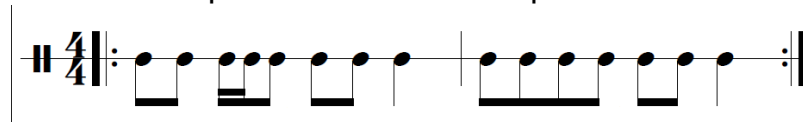
Após os exercícios de preparação para pulsação, ritmo e agilidade com os copos, foi dado início ao que será o resultado desta atividade, iniciando da seguinte maneira:

Ainda sendo trabalhado com a mesma organização das mesas, foram iniciadas com a exposição do tema da atividade, “frutas regionais”, em que foi pedido para os estudantes pensarem em nomes de frutas de nossa região, que eles

costumam comer, que veem em feiras ou na TV;

Então pensaram em frutas com única regra de serem quatro nomes com duas sílabas e três nomes com duas sílabas, assim, anotando no quadro para visualizar e poder encaixar na sequência rítmica da figura 1:

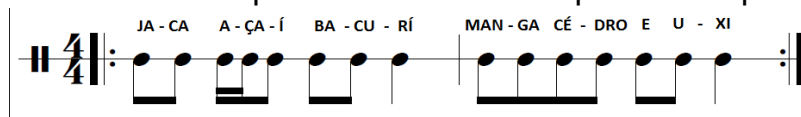
FIGURA 1 - Sequência rítmica musicopos



Desta maneira, os nomes de frutas foram escolhidos e organizados na seguinte ordem:

JACA, AÇAÍ, BACURÍ, MANGA, CEDRO e UXI;

FIGURA 2 - Sequência rítmica musicopos com as palavras



Assim, a sequência rítmica foi pronunciada repetidas vezes para internalizarem a ordem rítmica das palavras e após este exercício, voltamos para o quadro para ser escrito a sequência fazendo uso das figuras rítmicas com a intervenção dos estudantes, onde foram discutidos os valores rítmicos e a pulsação para visualizarem a sequência rítmica na leitura simbólica musical, de acordo com a figura 2.

5º Parte

Com os copos em mãos e os nomes das frutas (figura 2) decoradas, seguimos para a etapa dos movimentos, onde para cada fruta foi executado um movimento de acordo com ordem estabelecida.

Tabela 1 - Sequência rítmica musicopos com palavras

Primeiro Compasso		Segundo Compasso	
JACA	Duas Palmas	MANGA	Uma palma e vire a mão posicionando o polegar para baixo segurando o copo
AÇAI	Três batidas na mesa	CEDRO	Como o copo na mão, bata a boca do copo na palma da mão oposta e em seguida com o fundo do copo na mesa.
BACURÍ	Uma palma, pega em cima do copo e bate na mesa.	E UXI	Bata com o fundo do copo na mão oposta e solte o copo da mão principal, bata com esta mão na mesa e em seguida com o copo na mesa.

Foi executado inicialmente com o primeiro compasso e em seguida o segundo. Para cada fruta foi efetuada o seu movimento e praticado repetidas vezes para assim dar continuidade com as demais, sempre em um processo gradativo aonde se foi somando as frutas até completar o compasso.

6º Parte

Por fim, partimos para a execução da sequência completa, aonde foi praticada repetidas vezes com os estudantes durante as aulas, sendo iniciado em um ritmo lento e acelerando conforme a evolução dos movimentos, partindo então para a adição da canção Ao pôr do sol - Ted Max, escolhida para ser executada junto ao musicopos.

Como resultado, os estudantes de musicalização do turno oposto apresentaram a canção em questão juntamente com esta turma executando o musicopos e assim formando um grande grupo.

FIGURA 3 - Resultado do musicopos



Fonte: Acervo pessoal.

Na construção deste processo, tivemos as bases de Zoltán Kodály nas figurações rítmicas para o musicopos e na música folclórica “escravos de Jó” e “Ao Pôr do Sol” assim como Carl Orff no uso da palavra falada o eco na abordagem de ensino dos ritmos e o uso dos copos como instrumento alternativo. Seguindo abaixo o cronograma geral da atividade.

Cronograma 1: Musicopos

Musicopos	
1º Parte	Apresentação e exploração do timbre;
2º Parte	Exercício de pulsação;
3º Parte	Aplicação do exercício na canção “Escravos de Jó”;
4º Parte	Construção da sequência rítmica com nomes das frutas regionais;
5º Parte	Aplicação dos movimentos para cada nome de fruta da sequência;
6º Parte	Execução da sequência completa e aplicação na canção “Ao pôr do sol” - Ted Max.

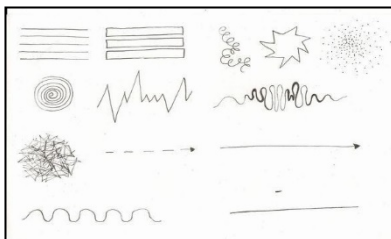
- Partitura Alternativa

Com o aprendizado dos parâmetros do som: altura, intensidade, duração e timbre, para a partitura alternativa os estudantes puderam vivenciar a música por meio de sua imaginação, explorando os sons de objetos comuns e instrumentos musicais com sua própria escrita musical.

1º Parte

Após ser trabalhado com os parâmetros sonoros, foi tida como base uma partitura alternativa disponibilizada na internet (figura 4) aonde foi reproduzido para o quadro, exemplificando com base nos parâmetros o que cada desenho poderia representar sonoramente e perguntando para cada estudante o que o mesmo representava para si, surgindo diferentes ideias para o mesmo desenho.

FIGURA 4 - Partitura alternativa



Fonte: http://portaldoprofessor.mec.gov.br/storage/discovirtual/galerias/imagem/0000000764/00_00008206.jpg

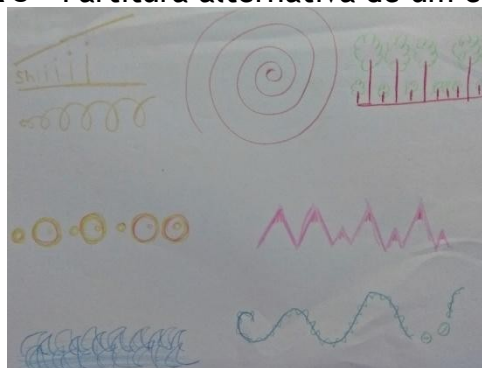
2º Parte

Organizando horizontalmente quatro cadeiras, foram distribuídos alguns instrumentos musicais como: agogô artesanal, pandeiro e chocalho, e também instrumentos não formais como: sacola plástica e bexiga, assim como o recurso corporal aonde poderiam fazer uso de sua criatividade na criação de sons para sua composição.

3º Parte

Foi distribuído folhas de papel em branco, canetas e lápis coloridos para produzirem sua partitura, na qual tinham a total liberdade de exploração dos instrumentos sonoros, podendo testar os instrumentos para cada desenho feito e após a conclusão, cada um pode fazer um ensaio de sua composição e ouvir suas ideias na prática. Finalizando com a execução de sua composição.

FIGURA 5 - Partitura alternativa de um estudante



Fonte: Acervo pessoal.

FIGURA 6 - Execução da partitura pelo estudante



Fonte: Acervo pessoal.

Na construção deste processo, tivemos a base de Murray Schafer na exploração dos sons e criatividade e como composição sonora na partitura alternativa. Seguindo abaixo o cronograma geral da atividade.

Cronograma 2: Partitura alternativa

Partitura Alternativa	
1º Parte	Apresentação de uma partitura alternativa e representações sonoras;
2º Parte	Apresentação de recursos sonoros e organização da sala;
3º Parte	Produção de partitura alternativa e execução dela.

- Tapete musical

Com um conhecimento prévio dos parâmetros do som: altura, intensidade, duração e timbre, foi dado início ao conteúdo das figuras rítmicas por meio de cartelas em que contém um desenho na qual seu nome representa uma figuração rítmica (figura 7), sendo reproduzida esta atividades sobre o tapete musical (figuras 8 e 9), na qual contém duas linhas fixas e que podem ser adaptadas para apenas uma ao dobra-lo ao meio.

FIGURA 7 - Cartelas musicais



Fonte: http://brasildetuhu.com.br/wpcontent/uploads/2017/12/Guia_FINAL.pdf

1º Parte

Foram apresentadas as cartelas com desenhos somente de uma sílaba: sol, mar e dez, em conjunto marcando a pulsação com um instrumento de percussão, os estudantes falavam os nomes dos desenhos das cartelas. Assim há um som para um tempo;

As próximas cartelas foram as de desenhos de duas sílabas: pato, peixe, urso e gato, com cada nome dentro do tempo na qual o pulso estava sendo marcado. Assim há dois sons para um tempo;

Agora com cartelas de desenhos de quatro sílabas: chocolate, cavalinho e borboleta, logo seriam quatro sons para um tempo;

Com o desempenho das cartelas divididas por sons, agora os estudantes podiam escolher uma ordem aleatória das cartelas para reproduzirem. Cada um organizou uma sequência sobre as linhas do tapete para todos executarem.

2º Parte

Com a fixação do ritmo das palavras e do pulso, cada cartela contém do lado oposto, sua determinada figura rítmica com o nome do desenho escrito na parte

inferior. Logo, da mesma maneira que foi trabalhado com os desenhos, foi aplicado com as figuras rítmicas semínima, colcheia e semicolcheia. Nomeando os nomes das figuras para os estudantes;

FIGURA 8 - Cartelas com desenho no tapete musical



Fonte: Acervo pessoal.

FIGURA 9 - Cartelas rítmicas no tapete musical

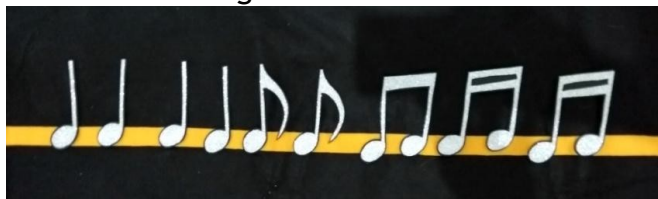


Fonte: Acervo pessoal.

3º Parte

Retirou-se as cartelas do tapete e utilizamos apenas figuras rítmicas de E.V.A (figura 10), na qual puderam reproduzir uma sequência rítmica utilizando a sílaba “TA”, dando liberdade para criarem sequencias rítmicas e reproduzirem.

FIGURA 10 - Figuras rítmicas de E.V.A



Fonte: Acervo pessoal.

4º Parte

Com as figuras rítmicas memorizadas, foi conectado este conteúdo ao dos parâmetros do som e foram organizadas sequências com as figuras em E.V.A nas duas linhas do tapete aonde a linha superior representa os sons agudos e a linha inferior os sons graves. Com a finalidade de introduzir o conceito do pentagrama musical.

A última vertente foi a utilização de desenhos de bolas de futebol em dois tamanhos: grande para o som forte e pequena para o som fraco, aonde se pode trabalhar a intensidade (figura 11).

Ambas as atividades foram executadas pelos estudantes com um agogô artesanal na qual puderam explorar os parâmetros sonoros.

FIGURA 11 - Figuras e bola de futebol



Fonte: Acervo pessoal.

Na construção deste processo, tivemos as bases de Zoltán Kodály na utilização das cartelas para compreensão das figuras rítmicas e dos parâmetros e

de Carl Orff na utilização das palavras rítmicas. Seguindo abaixo o cronograma geral da atividade.

Cronograma 3: Tapete musical

Tapete Musical	
1º Parte	Apresentação das cartelas e suas imagens e execução rítmicas delas por meio das sílabas;
2º Parte	Utilização do lado oposto das cartelas, apresentando as figuras rítmicas e as nomeando;
3º Parte	Retirada das cartelas e utilização de figuras rítmicas de E.V.A;
4º Parte	Associação das figuras com os parâmetros sonoros e execução dela.

Considerações Finais

O ensino de música em ambientes não formais vem sendo uma das maneiras mais acessíveis em comunidades periféricas e vem exercendo um papel cultural e social importante, fato este que é levado em consideração pelo desempenho que cada um destes ambientes proporciona.

Para estes âmbitos e seus processos educacionais, cabe ao educador perceber e explorar cada ambiente e o que este pode lhe proporcionar, pois há uma diversidade de produções sonoras na qual o público alvo já vivência. Desta forma, se faz proveito destes materiais para despertar a atenção dos estudantes por meio das atividades práticas na qual se pode experimentar a música mesmo com pouco conhecimento teórico musical.

Como trata-se de práticas baseadas em métodos ativos, tais possibilidades são flexíveis e adaptáveis para onde for aplicada, havendo diversas maneiras de serem desconstruídas, a critério do educador que for utilizá-la, assim como ter a clareza de que a música como educação, necessita de objetivos voltados para a mesma para que, por algum equívoco, ela não se torne apenas recreação ou entretenimento.

Com isso, estas propostas fomentam a relação entre educação e seu cotidiano, demonstrando como os estudantes podem proporcionar conhecimento para as aulas e a exemplo das vivências aqui expostas, foi possível transmitir ideias originais e assim possibilitar novas direções para os processos educacionais

vindouros.

Referências

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. 2ª ed. São Paulo: editora UNESP; Rio de Janeiro: Funart, 2008.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. Raymond Murray Schafer: o educador musical em um mundo em mudança. In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (Org.). *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: InterSaberes, 2012. p. 275-303.

GIL, Antônio Carlos: *Métodos e técnicas de pesquisa social / Antônio Carlos Gil*. 5ª. ed. - São Paulo: Atlas, 1999.

<http://www.fcg.pa.gov.br/content/iecg>. Acesso em 25 de outubro de 2016

KATER, Carlos. O que podemos esperar da educação musical em projetos de ação social. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V.10, 43-51, mar, 2004. *Revista da ABEM*, v. 10, p 18-43, 2004.

KEBACH, Patrícia Fernanda Carmem; HERZOG, Alexandre. Musicalização em projetos sociais no vale Paranhana, Rio Grande do Sul. *Revista Funarte*, v. 26, p. 104-121, 2013.

PARÁ. Decreto nº 1.338, de 24 de maio de 1996. Aprova o Regimento Interno da Fundação Carlos Gomes. *Diário Oficial do Estado do Pará*, Belém, n.28231, 11 jun. 1996.

SANTOS, Carla Pereira dos. Educação Musical nos Contextos Não-formais: um enfoque acerca dos projetos sociais e sua interação na sociedade. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPON), 2007, São Paulo. *Anais do XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. São Paulo: UNESP, 2007.