

# HISTÓRIA, TEATRO E MUSICAIS: PERSPECTIVAS PARA O ENSINO NA EDUCAÇÃO BÁSICA

Emília Saraiva Nery\*  
Simone Aparecida dos Passos\*\*

## Resumo

Este trabalho tem como objetivo estabelecer relações entre história, teatro e música no processo de ensino-aprendizagem a partir de musicais com marcas de resistência política ocorridos durante a ditadura civil-militar brasileira. Nesse sentido, apresentamos duas experiências de ensino e pesquisa, que tomam como objeto os musicais *Calabar* (1973) e *Arena canta Bahia* (1965). O primeiro espetáculo é utilizado como pré-texto para os questionamentos da versão oficial da dominação holandesa no Brasil e do episódio histórico da traição de Domingos Fernandes Calabar. Em seguida, aborda-se o processo de criação do segundo musical como uma combinação de narrativa dramática e música popular. O espetáculo, de 1965, é de autoria de Augusto Boal – diretor do grupo paulista Teatro de Arena – e dos músicos baianos Maria Bethânia, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Tom Zé. Nas sugestões feitas pelos referidos músicos, observa-se que, para a escrita dramaturgica do musical, foram fundamentais uma noção de folclore baiano com tons de crítica social. No entanto, são tratadas, neste estudo, as recusas de Boal às indicações dos citados músicos, tais como as canções de Dorival Caymmi, relativas à Bahia. Para essa reflexão, serão utilizados e analisados os relatos de memória de Caetano Veloso e de Tom Zé sobre o processo de criação do espetáculo musical em questão e sua inserção no projeto de uma linha evolutiva na Música Popular Brasileira.

**Palavras-chave:** História. Teatro. Ensino. *Calabar*. *Arena canta Bahia*.

## INTRODUÇÃO

A palavra *conferência*, originada da palavra latina *conferentia*, é formada pelo verbo *conferre* (conferir), que por sua vez é composto pelo prefixo *con* (junto) e *ferre/fero* (levar, suportar/ferro), mais o sufixo *entia* (qualidade de agente). Essa composição sugere que a mesma pode ser interpretada como um momento de rigor em verificamos como sujeitos do conhecimento sobre determinado assunto. Quando nos deparamos com artigos sobre ensino, acreditamos que este é o lugar de interlocução do professor produtor de textos ou leitor crítico que busca estratégias para o ato de ensinar, somos conferencistas. Assim, neste artigo, como cotejadores de experiências de ensino e pesquisa, propomos trazer ao debate a experiência estética e a compreensão de contextos em elementos artísticos. Na interlocução, abrimos a discussão afirmando que não estamos navegando por temas que não se tenha ciência, mas

\* Doutora da Faculdade de Ciências e Tecnologia do Maranhão.

\*\* Professora do Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação da Universidade Federal de Goiás em exercício provisório no curso de Pedagogia na Faculdades de Ciências Integradas do Pontal da Universidade Federal de Uberlândia. Email: simoneaparecidadospassos@gmail.com

ao contrário, tentaremos desdobrá-los em determinada medida para que os reconhecamos como familiares à prática pedagógica.

No cotidiano da educação básica, compartimentar e realizar atividades criativas e criadoras têm sido uma prática inseparável às rotinas do professor. Ele tem sempre por objetivo geral chegar à aprendizagem por meio de suas atividades, independentemente das teorias educacionais que se coadunam com a sua formação. Contudo, as práticas pedagógicas precisam ser desnaturalizadas e amplamente discutidas, porque a maneira como as escolas se organizam necessita ser um campo de debate.

Do ponto de vista humano, segundo José Pacheco (2009), em muitas escolas se embrutece: “Os dias que correm são duros, muito por obra e graça do talibanismo de certos ‘professores’. ‘Professores’ (entre aspas!) contaminados por viciosos fundamentalismos, presumindo que a escola sempre foi assim e assim continuará.” (PACHECO, 2009, p. 122). Estamos acostumados com a imagem de um professor que ministra aula expositiva e de alunos que se silenciam (ou se rebelam). As salas de aula, muitas vezes, têm sido habitadas por sombras que, presas ao chão, apenas são a silhueta de um mestre. Segundo Luiz Carlos de Freitas (1994, p. 230):

Na escola capitalista, os alunos encontram-se apropriados do processo de trabalho pedagógico e o produto do trabalho não chega a ser apropriado por boa parte dos mesmos, e ainda que, em alguns casos, fique em seu poder, carece de sentido para eles. O aluno é alienado do processo e como tal é alienado do significado de seu trabalho, do significado do conhecimento que produz – quando produz.

Assim, na conjuntura de uma escola instrucional e disciplinar, perguntamo-nos como sermos sujeitos do conhecimento e ensinarmos a liberdade do aprender se nossos (afazeres ou saberes?) estão marcados por relações políticas e ideológicas que tornam o outro um ser

subjugado. Na busca por ações que enfrentem de alguma forma nossas limitações de agentes sociais, uma resposta possível é saber quem somos e projetar quem queremos ser na comunidade em que atuamos, e nesse movimento de viver e ensinar uma liberdade, percebermos o outro e as nossas disposições em iniciar coletivamente projetos de ensino e pesquisa<sup>1</sup>. Os professores, os alunos e os pais – considerando as relações de poder, as divisões das disciplinas, dos conteúdos e tantos outros sectarismos hegemônicos da escola capitalista – necessitam buscar soluções ao exercício da criatividade e da identidade desses sujeitos<sup>2</sup>.

Aproximar-se do outro é um fator determinante em soluções que proponham pensar e praticar metodologias de ensino e pesquisa que busquem subverter o modo capitalista de escola. Nesse intuito, a arte pode desencadear um movimento de unidade e problematização do conhecimento, a fim de que a criação, a fruição e a apreciação (BRASIL, 1997) sejam eixos que oportunizem um trabalho transversal e significativo. A exemplo do que diz Ademar Ferreira dos Santos (2012, p. 8):

Nada do que possas ver me levará a ver e a pensar contigo se eu não for capaz de aprender a ver pelos meus olhos e a pensar comigo [...]. Vemos para fora e vemos para dentro. Fora, vemos apenas o que de efêmero se vai oferecendo ao horizonte dos nossos olhos. Dentro, tendemos a ver o que não existe, frequentemente, o que desejaríamos que existisse... Mas, sendo embora aquele que, por inventar o que não existe, antecipa e germina o futuro, o olhar para dentro seria um olhar completamente vazio de sentido se não dialogasse permanentemente com tudo o que existe, fora dele. Nenhuma mudança se funda no nada, na negação da história ou da realidade ou das aparências, por mais efêmeras que se apresentem aos nossos olhos, quando eles veem para fora. Todas as utopias se reportam ao que existe e tudo o que existe aspira ao que não existe. O que não existe precisa do que existe – como se fosse a sua face mais oculta.

Diante do desejo do que vê o que existe e aspira o que poderia ser, o objeto estético, a cena, o som, o

movimento e os textos, sob a ótica do conhecimento histórico, são caminhos interessantes para a mediação de conhecimentos. No contato com a obra artística, as possíveis motivações do autor e o contexto de produção são cotejados de presente, o que abre espaço a um diálogo crítico e criativo. Tomar uma peça musical como documento e como prática artística implica uma fonte para diferentes protagonismos, oportuniza uma atividade em que a fruição, a criação, a produção e a apropriação de conhecimentos podem realizar-se em diferentes metodologias, jogos, ensaios, laboratórios, seminários, aulas expositivas, leituras e debates subsidiados pelo presente e pelo passado.

A obra artística, no momento da criação, é uma concepção dos autores, mas quando ganha a sala de aula, se transveste de autonomia, sendo passível de interpretações e de sentidos que abrangem um campo semântico que está para além das questões da autoria, isso porque os participantes do processo de ensino-aprendizagem também são criadores. Se tomarmos o teatro musical dos anos de 1960 a 1970 do Brasil, por exemplo, este estabelece significativamente relações entre literatura, história, teatro e música com marcas de resistência política durante a ditadura civil-militar brasileira.

Este é um tipo de arte que, ao seu contato, em uma proposta que não exproprie o aluno do planejamento pedagógico, implica no desenvolvimento de atividades em que o mesmo tenha a oportunidade de vivenciar as linguagens artísticas e conhecer crítica e historicamente a execução e criação de uma obra. Entendemos que essa construção contribui para uma aprendizagem que extrapola a questão disciplinar; a primeira atitude para a realização de uma atividade desse caráter é reunir os interessados para o debate, a elaboração e a implementação de tal iniciativa, enfrentando a estrutura organizacional da escola.

## 1. CALABAR: O ELOGIO DA TRAIÇÃO

Caso se encontre apoiadores e condições de tempo e espaço para a realização da proposta, uma sugestão para a realização da mesma está no musical *Calabar: o elogio da traição* (1973), de Chico Buarque de Holanda e Ruy Guerra. A peça tem como protagonista um personagem, cujo codinome dá nome à obra, inspirado na figura de Domingos Fernandes Calabar (1600-1635), um mulato pernambucano esquartejado pelos homens fiéis à Coroa portuguesa por ter desertado de suas tropas para lutar ao lado dos inimigos holandeses. A obra está dividida estruturalmente em dois atos; no primeiro predomina o colonizador português e, no segundo, o invasor holandês.

Uma condução possível da proposta poderia ser: iniciar a leitura do texto por todos os envolvidos no processo, seguida de uma leitura dramática. Esses procedimentos demandariam identificar a forma como as intenções e entonações seriam construídas e compreendidas com o auxílio dos conhecimentos linguísticos e históricos, a aplicação de exercícios cênicos, um júri simulado, a realização de um teatro fórum, entre outras atividades possíveis.

O musical *Calabar: o elogio da traição* problematiza, por parte dos autores, o que poderia ou não ser uma traição à causa portuguesa, como representação de um debate sobre a lógica vigente, a discussão não sobre um anti-herói, mas, sim, sobre um defensor da liberdade. Dessa maneira, há todo um argumento ético e filosófico que pode ser debatido amplamente. Nessa peça, cujo enredo remete ao século XVII, entre os anos de 1630 e 1654, após uma longa pesquisa sobre Calabar, Ruy Guerra e Chico Buarque buscaram formar uma analogia entre o personagem-título e Carlos Lamarca. Este, um capitão do Exército brasileiro que desertou em 1969 para integrar a guerrilha armada e, dois anos

depois, foi sitiado e assassinado por agentes da repressão no sertão da Bahia. Nessa construção histórico-poética, os autores procuravam interpor-se ao regime militar e toda a sua ação. Segundo o site oficial de Chico Buarque, a peça escrita em 1973:

Era uma das mais caras produções teatrais da época, custou cerca de 30 mil dólares e empregava mais de 80 pessoas. Como sempre, a censura do regime militar deveria aprovar e liberar a obra em um ensaio especialmente dedicado a isso. Depois de toda a montagem pronta e da primeira liberação do texto, veio a espera pela aprovação final. Foram três meses de expectativa e, em 20 de outubro de 1974, o general Antônio Bandeira, da Polícia Federal, sem motivo aparente, proibiu a peça, proibiu o nome Calabar e, como se não bastasse, ainda proibiu que a proibição fosse divulgada. O prejuízo para os autores e para o ator Fernando Torres, produtores da montagem, foi enorme. Seis anos mais tarde, uma nova montagem estrearia, desta vez, liberada pela censura<sup>3</sup>.

Debater sobre o contexto da escrita de Chico e Ruy bem como sobre a produção da mesma suscita questões interessantes acerca da produção artística em nosso país. Nesse sentido, é pertinente pensar sobre os recursos de montagem nos tempos atuais e naqueles idos, assim como a concepção e criação de grupos artísticos. Examinar como os artistas se colocavam diante da ditadura e como se posicionam nos dias atuais é também um intento possível nesse objeto.

No contato com essa obra do gênero dramático, pouco se apropria dela se a tomamos somente como texto a ser lido, entretanto, articular os saberes (artes visuais, dança, história, língua, literatura, filosofia e outros) é uma atividade enriquecedora tanto para os alunos quanto para os professores e para a comunidade. Por fim, o crucial é que a adaptação de *Calabar* para a escola compreenda a formação de público, a experiência estética, a construção de conhecimentos significativos e abra espaço para outras formas de aprender.

## 2. ARENA CANTA BAHIA

Além de *Calabar*, existe uma infinidade de obras a serem trabalhadas na escola com a participação de diferentes profissionais e de toda a comunidade escolar para ensino e pesquisa. Ainda sob a ótica dos musicais e da construção de conhecimentos significativos, temos obras como *Nós, por exemplo* (1964) e *Nova bossa velha, velha bossa nova* (1964), ambas de Caetano Veloso, e *Arena canta Bahia*, de Augusto Boal (1965). Elas são produções significativas pelas implicações estéticas e políticas e poderiam estar cotidianamente em nossas aulas. Essas obras foram canais gestadores e divulgadores da proposta de uma *linha evolutiva* na Música Popular Brasileira, e conhecer e problematizar essa noção é importante para a cultura geral dos brasileiros, haja vista que a função social da escola abarca o acesso ao capital cultural de que temos direito bem como o conhecimento crítico de nossa sociedade.

Para notar essa articulação entre os referidos musicais e a noção da linha de evolução em debate, é necessário retornar aos processos de criação dos espetáculos e a Caetano Veloso, um artista que tem um projeto estético de arte. Ele tenta colocar em prática em 1964 seu sonho de intervenção na MPB através dos musicais *Nós, por exemplo* e *Nova bossa velha, velha bossa nova*. Esses espetáculos estrearam no Teatro Vila Velha da cidade de Salvador, Bahia, como releituras da tradição da música brasileira via bossa nova. “Em todos os *shows*, o repertório se dividia entre clássicos da bossa nova, composições originais e sambas clássicos dos anos 30 e 40, de compositores como Pixinguinha, Noel Rosa e Ary Barroso” (DUNN, 2009, p. 73). Nessa proposta de Caetano, os títulos das peças são emblemáticos do projeto de *linha evolutiva* na MPB: o grupo baiano, formado por ele, Gal Costa, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Piti e Tom Zé, seria continuador da proposta de atualização musical, realizada pela bossa

nova de João Gilberto. Dessa maneira, eles seriam propositores da retomada de uma *linha evolutiva* aos moldes do movimento bossanovista (NERY, 2014). É como acrescenta Caetano Veloso (1997, p. 78):

*Nós, por exemplo*, o primeiro, era um concerto de apresentação de jovens músicos quase todos absolutamente desconhecidos – o “por exemplo” aí queria dizer não que nós éramos um modelo a ser seguido, um exemplo, mas que tínhamos certeza de que havia muitos outros, toda uma geração a que nós, “por exemplo”, pertencíamos, e que devia sua existência ao aparecimento da bossa nova. O título do segundo show, *Nova Bossa Velha, Velha Bossa Nova*, mostra nossa intenção de inserir o movimento numa visão de longo alcance da história da canção no Brasil. Tínhamos acolhido a sugestão de João Gilberto naquilo que ela parecia ter de mais profundo: não nos satisfazíamos com a visão demasiadamente simplificada e imediatista dos que propunham, fosse uma disparada de falsa modernização jazzificante da nossa música, fosse uma sua utilização política propagandística, fosse uma mistura das duas coisas.

Caetano Veloso, nessa proposta estética, assume o musical como uma mostra do seu pensar. *Nós, por exemplo* dimensionava um modelo a ser seguido e continuado. Nesse horizonte, em *Arena canta Bahia*, uma combinação de narrativa dramática e música popular, o diretor Augusto Pinto Boal (1931-2009) intervém de maneira significativa em sua obra.

Boal ficou conhecido nos anos 1960 pela sua participação no Teatro de Arena da cidade de São Paulo e no Grupo Opinião. Nesse período, o teatro musical fazia parte do cenário cultural da esquerda brasileira, ou seja, de uma cultura de protesto após o golpe civil-militar (DUNN, 2009, p. 73-74).

A reação à ditadura acabou por criar espaços para a construção de uma arte preocupada com a situação vivida; no *Show Opinião*, Boal iniciou a produção de uma série de musicais<sup>4</sup>, dentre esses, o que se vincula ao tema da *linha evolutiva* na MPB é o *Arena canta Bahia*. As participações dos referidos músicos baianos

à produção de Boal são circunscritas enquanto direção musical e atores do espetáculo, como consta na literatura acadêmica: “Bethânia, Gil, Caetano e Tom Zé participaram na produção do *Arena Conta Bahia*, de 1965, apresentando tradições musicais do Nordeste” (DUNN, 2009, p. 74).

Por sinal, Caetano Veloso, no seu livro de memória *Verdade tropical* (1997), relata as sugestões dos músicos baianos para a escrita dramaturgica de *Arena canta Bahia*; o processo de criação do espetáculo, segundo ele, foi colaborativo. Ao rememorar o momento de montagem da peça, Caetano Veloso lembra-se que estranhou as recusas do dramaturgo às canções de Dorival Caymmi, indicadas pelo grupo baiano. Para ele, era inadmissível falar da Bahia sem Caymmi.

Duas coisas me saltaram à vista: ele não aceitou uma só canção de Dorival Caymmi, de quem, naturalmente, tínhamos sugerido muitas; e, diante das minhas restrições aos arranjos cheios de tiques – nitidamente inspirados nos números de Elis Regina no programa de TV O Fino da Bossa – que encontravam nele fácil acolhida quando sugeridos pelos músicos, ele se justificou dizendo mais ou menos o seguinte: “Você pensa em termos de buscar uma pureza regional e por isso reage a esses efeitos, eu penso em toda uma juventude urbana que eu preciso atingir e que entende essa linguagem” (VELOSO, 1997, p. 85).

Por trás da reclamação citada, existiam, nos meados dos anos 1960, os prenúncios da ideia de uma “*linha evolutiva* na Música Popular Brasileira”, ideia essa que teria o *Arena canta Bahia* como um dos seus canais embrionários. É Caetano Veloso quem admite a frustração da continuidade da referida *linha evolutiva* pelas negações de Boal às músicas de Caymmi:

*Eu, no entanto, sonhava a nossa intervenção na música popular brasileira radicalmente vinculada à postura de João Gilberto, para quem Caymmi era o gênio da raça. João, embora nascido e criado no sertão baiano vizinho a Pernambuco, sugeria uma linha mestra do desenvolvimento do samba que tinha sua linha mestra no samba-de-roda do recôncavo e seu*

ponto de maturação no samba urbano carioca – e recusava estrategicamente exotismos regionais. Mas a voz de um vaqueiro gemendo ou a viola estridente de um caipira estavam mais próximas do gosto que eu atribuía a João Gilberto do que a sofisticada volta ao samba ruidoso via bateria jazzística ou as composições pretensiosas a partir de escalas nordestinas. [...] Essas discrepâncias com o gosto e as posições de Boal eram um fator a mais a trazer infelicidade à minha estada em São Paulo. Eu não apenas estava numa cidade que me parecia feia e inóspita: *eu também descobria que minha visão das coisas nem sequer poderia insinuar-se nos ambientes geradores de cultura* [...] (VELOSO, 1997, p. 86-88, grifo meu).

Segundo o sonho caetanista de intervenção musical, Dorival Caymmi, João Gilberto e Caetano Veloso seriam os vértices da suposta *linha evolutiva* na Música Popular Brasileira. Portanto, negar um deles, logo o primeiro, ídolo do segundo, como o fez Boal, era renegar os demais e suas futuras influências na história da MPB como também era sufocar o domínio de uma baianidade no cenário cultural brasileiro. Não foi por acaso que o baiano Veloso buscou somente colegas baianos para serem pontos influenciadores em grandes centros culturais, como São Paulo.

Augusto Boal criticou, em 1968, a concretização do sonho caetanista de intervenção estética na MPB: o tropicalismo (BOAL, 1968), Sonho esse revelado desde os musicais do Teatro Vila Velha e abortado pelo dramaturgo no *Arena canta Bahia*. Os seus ataques giraram, três anos após o musical, em torno do neorromantismo do movimento, que ficava evidente ao criticar de forma superficial a sociedade; das sátiras tropicalistas, que permaneciam no nível do entretenimento e dos músicos tropicalistas entendidos como imitadores simplórios dos Beatles (FAVARETTO, 1996a, p. 107-108). O próprio Caetano Veloso rememorou a rejeição do dramaturgo à proposta estética tropicalista:

Enquanto Boal, em defesa das opções estéticas da esquerda, desancava o nosso trabalho num manifesto assinado e distribuído à entrada de uma

faculdade em São Paulo aonde nós, tropicalistas, tínhamos sido chamados para um debate sobre o movimento (VELOSO, 1997, p. 85).

O *Arena canta Bahia* não deu certo, porque Boal confundiu a força cênica<sup>5</sup> e interpretativa de Maria Bethânia com adesão a seu projeto político de engajamento. O dramaturgo queria fazer um espetáculo sobre histórias sofridas de retirantes nordestinos que fugiam da seca do Nordeste e buscavam trabalho e comida no Sul do Brasil. Bethânia e os demais baianos que participaram do musical não tinham nada a ver com esse engajamento, muito menos as músicas de Dorival Caymmi e João Gilberto. Eles, sob a batuta de Caetano Veloso, estavam, conscientes ou não, sendo comprometidos com a organização de uma *linha evolutiva* na Música Popular Brasileira. É o que se pode concluir a partir da seguinte narrativa do próprio Augusto Boal sobre a sua escolha, a contragosto de Caetano Veloso, do repertório de *Arena canta Bahia*:

Sempre gostei de Caymmi. [...] Não se tratava, porém, de gostar ou não, mas de escolher músicas que condenassem a ditadura, cada vez mais desumana. [...] Claro que gosto de João Gilberto, baiano carioca, mas nem patos, gansos, marrecos e outros galináceos serviriam para combater a ditadura que preparava a noite de chumbo que já tínhamos, mas de cuja amplitude nem sequer suspeitávamos. Em *Arena Canta Bahia*, ninguém dizia, lírico, que era doce morrer no mar; não se brigava com Marina porque pintou os lábios. Caymmi é bom, Caetano, eu sei. Gosto dele e de você. No meu Chuveiro Iluminado, onde não corro riscos, cantarolo Dora, Irene... Ninguém ouvirá meu canto e a banheira é rasa (BOAL, 2000b, p. 229).

Por sua vez, o músico baiano Tom Zé relatou o processo de escolha do enredo do musical em discussão nos seguintes termos:

Foi em 65, quando Boal compunha com Caetano e Gil o *Arena Canta Bahia*. Augusto Boal passara seis meses no sertão da Bahia com Roberto Santana,

recolhendo material folclórico. Usando-o na composição, os três primeiros armavam pequenos quadros de costumes nordestinos e o enredo de uma sucinta biografia de Lampião (Zé, 2003b, p. 29).

Tom Zé narrou a composição de um enredo mais adequado – em comparação com a história da menina enterrada viva, contada pelo seu parceiro Caetano Veloso – aos interesses do teatro nacionalista-participante de Boal e ao tema do sertão: a vida do Lampião. Por um lado, a biografia do famoso cangaceiro servia como metáfora dos camponeses nordestinos que precisavam lutar constantemente para sobreviver no sertão. E, por outro lado, se alinhava aos objetivos de ativistas da classe média, que se viam como uma vanguarda política e cultural capaz de levar as massas rurais e urbanas em direção à revolução social.

Para além dos interesses pelas histórias sobre o justiceiro do cangaço nordestino, existia um empenho “da classe média pela música tradicional, principalmente do sertão [...]” (DUNN, 2009, p. 74). Essa música tradicional sertaneja e nordestina funcionava enquanto complemento do enredo do musical sobre os costumes nordestinos e a vida de Lampião. Sobre a escolha das canções possivelmente genuínas da Bahia para o espetáculo, Tom Zé narrou questionando o caráter originário das músicas folclóricas:

Eu intervinha: “Creio que conheço uma estrofe de cantiga de roda que faria bem essa ligação. Vou ver se me lembro”. Ia para casa, fazia a “a cantiga de folclore”, no outro dia chegava no ensaio e dizia, bem casual: “Ah, sabe aquela ligação? Me lembrei dos versos.” A estrofe dava certinha no elo faltante. Todo mundo comemorava e eu dizia: “Puxa, é mesmo, dá na medida!” Eles nunca desconfiaram que aquele “folclore baiano” fora feito no quarto do hotel em São Paulo. Pelo menos nunca deixaram transparecer. Naturalmente, eu tinha dez anos na prática de parecer ausente de minhas composições (Zé, 2003b, p. 31).

Será que é possível distinguir o que é inventado do que é autêntico no processo de produção de uma

cantiga? Tom Zé teria inventado uma tradição ao compor um folclore baiano para *Arena canta Bahia* em terras paulistanas? As invenções composicionais do músico baiano não passavam, a partir de então, a se inserir no folclore? Se houve um aceite da autenticidade das cantigas pelos seus parceiros é por que as noções de tradição e autenticidade devem ser entendidas como potenciais blocos de reordenamento do passado e de construção do novo, sem perder os vínculos com o passado (ALENCAR, 2010, p. 209).

É possível notar que a linha em estudo, antes mesmo do aparecimento do tropicalismo, seguiu os padrões conciliadores vanguardistas de tradição – entendida como autenticidade nacional – e modernidade – compreendida enquanto importação cultural – a serem retomados da antropofagia oswaldiana do modernismo literário (VELOSO, 1974, p. 204-205), de João Gilberto e da bossa nova. A noção de uma *linha evolutiva* na MPB constituiu ainda uma organicidade ao processo da história da música brasileira, especialmente a partir da metade do século XX, pois situou a bossa nova como um “marco de origem” modernista musical que dá sentido à citada *linha evolutiva*. Dizendo de outra maneira: “Pensa-se em um processo originado em um momento, por uma revolução, e afirma-se inspiração e correção, retomar dos trilhos [...]” (VESENTINI, 1977, p. 161).

Em síntese, a partir do estudo do processo de elaboração do musical *Arena canta Bahia*, pode-se questionar a noção de autoria somente em torno de Augusto Boal. Como houve um processo colaborativo na montagem do enredo e na seleção das músicas para a peça, a autoria poderia ter sido atribuída aos artistas: Augusto Boal, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Piti, Tom Zé, Maria Bethânia e Gal Costa. Em vez disso, permaneceu no teatro como diretor nos créditos da peça.

Sobre a seleção de músicas originalmente folclóricas e baianas para o espetáculo, a montagem

revela a atualização e a composição de cantigas nordestinas, dessa forma, não há como provar se as canções escolhidas são autenticamente folclóricas. Porém, há como afirmar que, a partir de então, se integraram e foram reconhecidas como uma baianidade. Por fim, o musical se insere nas tentativas de organização do projeto caetanista de retomada de uma linha evolutiva na Música Popular Brasileira. Portanto, pensar sobre os projetos de arte elabora conhecimentos, quem são seus sujeitos, quais são seus empenhos e de que maneiras estes intervêm no cotidiano. De que fala a sua produção artística contemporânea e por que ela assim se dá? Como saber dos porquês que nos chegam pela indústria cultural e como ir além destas produções? A escola tem um importante papel na reflexão sobre essas questões.

### **3. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Nos processos de elaboração do curso de educação básica nas escolas é preciso problematizar o acúmulo de informações instantâneas com as quais convivemos, parece que uma anestesia sensorial nos impede de assumir e desenvolver um ofício mais ousado. Para um ensino mais livre, é preciso mais que coragem para desencadear um trabalho com temas artísticos que auxiliem nas discussões transversais dos objetivos de aprendizagem. A disponibilidade de pessoas que busquem estratégias para uma educação que valorize a criatividade, que ajude o aluno a elaborar seus conhecimentos, eduque para a autonomia e o auxilie a se sentir seguro para expressar suas opiniões é um problema.

O “como fazer” essa educação esbarra nas estruturas dimensionadas pela hora/aula, pelos turnos de trabalho, pela inflexibilidade dos “tradicionais” e outros cerceadores, e desfazer-se dessa organização da escola e de seus costumes arraigados em nossas práticas é um desafio sem precedentes. O estudo da arte como ponto

de partida para discussões que visem uma escola menos refém de exames, testes e de um repertório de saberes fragmentados nos conteúdos da matriz curricular é um enfoque segundo o qual,

a consciência não lida diretamente com as coisas e sim com as ideias das coisas, eventos de nossa própria interioridade. Assim, a atividade de nossa consciência não é mera passividade, mas um contributo para a constituição do mundo e de nossa experiência. Disso decorre que para cada uma de nossas definições acrescentamos um “ato doador de sentidos”, o qual nos fornece a representação do objeto. Esta representação é o resultado de uma síntese entre o fenômeno que se nos apresenta e ao sentido que lhe acrescentamos (PASSOS; CUNHA, 2011, p. 43).

Partir da presença dos sujeitos e da elaboração de conhecimento significativos para os envolvidos no processo ensino-aprendizagem é um caminho no qual a intencionalidade (MOURA, 2007) estruturando o investigado na obra artística revela sentidos imanentes, abarca compreensões, permitindo aos alunos trocar experiências e construir visões de mundo. Realizar um ato intencional para direcionar a nossa consciência e elaborar sentidos que não estão necessariamente nas coisas que experimentamos através das sensações permite conhecimentos que sejam significativos. Cultivar poéticas desenvolve em nós a capacidade de elaborar valores e fazer escolhas que reflitam exteriormente o modo como nos posicionamos internamente diante dos acontecimentos. As habilidades representativas nos preparam para criações e ações futuras que podem transformar situações decisivas de nosso tempo. A arte é instantânea e impactante, nela podemos repensar o quem somos, por instantes, vivenciar outros mundos e nos ver “de fora”, distanciados de nosso próprio corpo, o que nos insere no mundo por outras perspectivas.



**HISTORY, THEATER AND MUSIC:  
PERSPECTIVES FOR EDUCATION IN BASIC  
EDUCATION**

**Abstract**

The aim of this work is to establish relationships between history, theater and music in the teaching-learning process from musicals with marks of political resistance occurred during the Brazilian civil-military dictatorship. In this sense, we introduce two teaching and research experiences, which objects are the musicals *Calabar* (1973) and *Arena canta Bahia* (1965). The first spectacle is used as a pretext for questioning the official version of Dutch domination in Brazil and the historical episode of Domingos Fernandes Calabar's betrayal. Then, we approach the process of creating in the second musical as a combination of dramatic narrative and popular music. The 1965 performance was written by Augusto Boal – director of the group from São Paulo named Teatro de Arena. These musicians from Bahia were also authors in this musical: Maria Bethânia, Gilberto Gil, Caetano Veloso and Tom Zé. It is observed that a notion of the folklore from Bahia with tones of social criticism was fundamental for the suggestions made by the mentioned musicians. However, in this study, are treated Boal's refusals to the indications of the quoted musicians, such as Dorival Caymmi's songs, related to Bahia. For this reflection, will be used and analyzed Caetano Veloso and Tom Zé's reports of memory about the creation process of this musical spectacle and its insertion in the project of an evolutionary line in Música Popular Brasileira.

**Keywords:** History. Theater. Teaching. *Calabar*. *Arena canta Bahia*.

**HISTORIA, TEATRO Y MUSICAL:  
PERSPECTIVAS PARA LA ENSEÑANZA EN LA  
EDUCACIÓN BÁSICA**

**Resumen**

El objetivo de este trabajo es establecer relaciones entre la historia, el teatro y la música en el proceso de enseñanza-aprendizaje a partir de los musicales con marcas de la resistencia política producidos durante la dictadura cívico-militar brasileña. En este sentido, se introducen dos experiencias de enseñanza y de investigación, que tienen como objetos los musicales *Calabar* (1973) y *Arena canta Bahía* (1965). El primer espectáculo se utiliza como pretext para cuestionar la versión oficial de la dominación holandesa en Brasil e el episodio histórico de la traición de Domingos Fernandes, Calabar. Después, nos acercamos al proceso de creación de la música de lo segundo musical como una combinación de narración dramática y música popular. El espectáculo de 1965 fue escrito por Augusto Boal - director del grupo paulista llamado Teatro de Arena e también pelos músicos de Bahía: María Bethania, Gilberto Gil, Caetano Veloso y Tom Zé. Se observa que una noción del folclore de Bahía con tonos de crítica social fue esencial para las sugerencias realizadas por los músicos mencionados. Sin embargo, en este estudio, se tratan de las recusas de Boal a las indicaciones de los músicos citados, tales como las canciones de Dorival Caymmi, relacionados con la Bahía. Por esta reflexión, se utiliza y se analiza Caetano Veloso y de Tom Zé em sus informes de memoria

sobre el proceso de creación de este espectáculo musical y su inserción en el proyecto de una línea evolutiva en la Música Popular Brasileira.

**Palabras clave:** Historia. Teatro. Enseñanza. *Calabar. Arena canta Bahía.*

## NOTAS

- 1 Atividades de extensão: Projeto Revoada. Disponível em: <<http://projutorevoada.blogspot.com.br/p/projutorevoada.html>>. Acesso em: 2011; Oficina Teatro e Musical: perspectivas para o ensino de História. Minicurso ministrado no Simpósio de Graduação e Pós-graduação da Universidade Federal de Uberlândia.
- 2 LA EDUCACIÓN Prohibida [A educação proibida]. Direção: Germán Doin. [2009?]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t60Gc00Bt8>>. Acesso em: 24 nov. 2015.
- 3 HOLANDA, Chico Buarque de. Calabar de Chico Buarque e Ruy Guerra. Disponível em: <[http://chicobuarque.com.br/construcao/tea\\_calabar.htm](http://chicobuarque.com.br/construcao/tea_calabar.htm)>. Acesso em: 10 jan. 16.
- 4 *Arena conta Zumbi, Arena canta Bahía, Tempo de guerra e Arena conta Tiradentes.*
- 5 Bethânia, figura impressionante: menina magra convicta, sólida voz que voava, enchendo a cena, descendo escadas, fugindo pelas janelas, transbordando ruas, avenidas, praias. Cedo, a voz de Bethânia transbordaria por toda Copacabana, Rio de Janeiro, Brasil, mundo afora (Boal, 2003a).

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. História e Música: uma proposta teórico-metodológica para análise da música regionalista. In: LEMES, Cláudia Graziela Ferreira.; MENEZES, Marcos Antônio de; NASCIMENTO, Renata Cristina de Souza. (Org.). *Historiar: interpretar objetos da cultura*. Uberlândia: Edufu, 2009.

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. Tradição, memória e identidade na música goiana: da modinha à MPB. In: Ramos, Alcides Freire; Matos, Maria Izilda Santos de; Patriota, Rosângela. (Org.). *Olhares sobre a História*. São Paulo: Hucitec, 2010, v. , p. 197-212.

BOAL, Augusto. *Que pensa você da arte de esquerda?* São Paulo, 1968. (Folheto de apresentação da I Feira Paulista de Opinião).

BOAL, Augusto. *Opinião e Zumbi – os musicais*. In: *Hamlet e o filho do padeiro*: memórias imaginadas. Rio de Janeiro: Record, 2000a.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*: memórias imaginadas. Rio de Janeiro: Record, 2000b.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: arte*. Brasília: MEC/SEF, 1997. 130 p. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro06.pdf>>. Acesso em: 6 jan. 2016.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: arte*. Brasília: MEC/SEF, 1998. 116 p. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/arte.pdf>>. Acesso em: 6 jan. 2016.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: arte*. Ensino médio. Brasília: MEC, 2000. 71 p.

CALLEJAS, José Maria. *El teatro educa: experiencias didácticas en filosofía*. Madrid: Narcea, 1988.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CASTELO BRANCO, Edward de Alencar. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Unesp, 2009.

FAVARETTO, Celso. O procedimento cafoná. In: *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996a. p. 107-108.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996b.

FRANCO, Alécia Pádua. O ensino de história e a formação do cidadão: experiências múltiplas de contraditórias. *Revista História e Perspectivas*, Uberlândia, MG, UFU, n. 18-19, jan./dez. p. 164, 1998.

FREITAS, Luiz Carlos de. *Crítica da organização do trabalho pedagógico e da didática*. 1994. 305 f. Tese (Livro Docência em Metodologia do Ensino – Teoria Pedagógica)– Faculdade de Educação da Unicamp, Campinas, 1994. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000080153&fd=y>>. Acesso em: 6 jan. 2016.

- MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 217-210, 2000.
- MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de. Husserl: intencionalidade e fenomenologia. *Mente & Cérebro*, São Paulo, série especial n. 5, p. 7-15, 2007. (Coleção Mente, Cérebro & Filosofia. As bases do pensamento fenomenológico: Sartre, Husserl e Merleau-Ponty).
- NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- NERY, Emília Saraiva. *A imprensa cantada de Tom Zé: entre o tropicalismo e uma linha evolutiva na MPB (1964-1999)*. 2014. 274 f. Tese (Doutorado em História Social)–Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.
- PACHECO, José. *Pequeno dicionário de absurdos em educação*. Porto Alegre: Armed, 2009.
- PASSOS, Simone Aparecida dos; CUNHA, Katia da Silva. A linguagem teatral e o despertar para a capacidade reflexiva. In: BARROS, M. V. de O.; RODRIGUES, E. B. T. (Org.). *O ensino de teatro na contemporaneidade: conceituações, problematizações e experiências*. Goiânia: Kelps, 2011.
- PATRIOTA, Rosângela. *A crítica de um teatro crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PATRIOTA, Rosângela et al. *Olhares sobre a História*. São Paulo: Hucitec, 2010a. PATRIOTA, R. Teatro: espaço do sensível e da sociabilidade. In: *Olhares sobre a história*. São Paulo: Hucitec, 2010b.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. Teatro e movimentos sociais: diferentes compromissos com o “real” na cena brasileira. *Revista Artcultura*, Uberlândia, v. 7, n. 11, 2005.
- SANTOS, Ademar Ferreira dos. As lições de uma escola: uma ponte para muito longe. In: ALVES, R. *A escola com que sempre sonhei sem imaginar que pudesse existir...* Campinas: Papyrus, 2012.
- UBERSFELD, Anne. Texto-Representação. In: \_\_\_\_\_. *Para ler o teatro*. Coordenação da tradução: José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VELOSO, Caetano. Conversa com Caetano Veloso. Intervenções de Augusto de Campos e Gilberto Gil. Realizada em 6 abr. 1968. In: CAMPOS, A. de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica*. São Paulo: Hucitec: História Social da USP, 1977.
- ZÉ, Tom. Brincadeira profissional. In: *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003a.
- ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003b.

Enviado em 01 de março de 2016.

Aprovado em 01 de abril de 2016.