

SOUZA, T. H; AZEVEDO, M. T. de. *Ópera do Malandro*: o teatro musical com ferramenta didática. In.: **Revista Diálogos**: linguagens em movimento. Caderno Música, Arte e Cultura. Ano II, N. I, 2014. Cuiabá: 2014.

ÓPERA DO MALANDRO O teatro musical como ferramenta didática

Thereza Helena de SOUZA¹
Maria Thereza de AZEVEDO²

RESUMO: este trabalho é resultado parcial de pesquisa desenvolvida no curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade Federal do Estado de Mato Grosso. O foco é observar o processo de remontagem do musical *Ópera do Malandro*, composto por Chico Buarque de Hollanda, como experiência de um processo pedagógico. Aeducação como um saber de experiência, defendida por Jorge Larrosa, associada ao modelo de educação musical(CLASP), proposto por Keith Swanwick,e à interdisciplinaridade, resulta num diálogo que embasa os procedimentos de ensaio e o processo pedagógico da remontagem do musical.

Palavras Chaves: Ópera do Malandro.Saber de experiência.CLASP.

ÓPERA DO MALANDRO (THE SCOUNDREL’S OPERA) Musical theatre as a learning tool

Abstract: this paperis a partial result of the research carried out during Studies in Music (Bachelor’s degree) at Universidade Federal de Mato Grosso (Mato Grosso Federal University, Brazil). The focusis to observe the reenacting process of the musical play *Ópera do Malandro*, composed by Chico Buarque de Hollanda, as a learning process experience. Education as a knowldege of experience, defendedby Jorge Larrosa, associated with the CLASP musical education model, proposedby Keith Swanwick, and with interdisciplinarity, results in a dialogue that underlies there hearsal procedures and the learning process of there enacting of the musical play.

Keywords: Ópera do Malandro. Knowledge of experience. CLASP.

Ópera do Malandro - T. H. Souza e M. T. de Azevedo

Resumo: Este trabalho é resultado parcial de pesquisa desenvolvida no curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade Federal do Estado de Mato Grosso. O foco é observar o processo de remontagem do musical *Ópera do Malandro*, composto por Chico Buarque de Hollanda, como experiência de um processo pedagógico. A educação como um saber de experiência, defendida por Jorge Larrosa, associada ao modelo de educação musical (CLASP), proposto por Keith Swanwick, e à interdisciplinaridade, resulta num diálogo que embasa os procedimentos de ensaio e o processo pedagógico da remontagem do musical.

Palavras-chave: Ópera do Malandro. Saber de experiência. CLASP.

¹ Atriz. Diretora teatral. Graduada do curso de Música – Licenciatura. Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT. therezahelena@gmail.com

² Orientadora. Professora do Departamento de Artes. Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT. maritheaz@gmail.com

1. PRIMEIRAS PALAVRAS

Este trabalho tem como objeto de estudo a remontagem da comédia musical Ópera do Malandro, da autoria de Chico Buarque de Hollanda, realizada durante o 35º Curso Internacional de Verão de Brasília (CIVEBRA), em janeiro de 2013. O processo de adaptação da obra foi guiado por dois preceitos: a Aprendizagem Musical desenvolvida por Keith Swanwick (2003) e a Pedagogia da Experiência proposta por Jorge Larrosa (2002). Faremos uma introdução teórica para apresentar estes conceitos e em seguida analisaremos os procedimentos de ensaio gerados a partir deles. O experimento viabilizou o diálogo com muitas vertentes das artes: a música, o teatro, a dança e as artes visuais.

Veremos como a preparação de um espetáculo musical (o seu processo de remontagem) pode surgir como proposta de educação em música se abordado por esse viés teórico interdisciplinar. A intenção é ampliar os recursos tradicionais aplicados atualmente nas grades curriculares do ensino de música, tornando o processo educacional mais rico, envolvente e transformador.

2. PROCESSO PEDAGÓGICO COMO EXPERIÊNCIA

Costuma-se pensar educação sob a perspectiva da dicotomia teoria/prática, como constata Larrosa (2002) em seu artigo “Notas sobre a experiência e o saber de experiência” :

Nas últimas décadas o campo pedagógico tem estado separado entre os chamados técnicos e os chamados críticos, entre os partidários da educação como ciência aplicada e os partidários da educação como práxis. (LARROSA, 2002, p.1)

Durante os ensaios foi constatada nos cursistas a expectativa de trabalhar nessa dicotomia previamente estabelecida, da teoria/prática ou performance/técnica. A sensação era a de que as diferentes áreas artísticas seriam trabalhadas separadamente, em vez de observadas como agentes complementares, capazes de formar sujeitos reflexivos para pensar educação a partir do par sentido/experiência, como propõe Larrosa:

O que vou lhes propor aqui é que exploremos juntos outra possibilidade, digamos que mais existencial (sem ser existencialista) e mais estética (sem ser esteticista), a saber, pensar a educação a partir do par experiência/sentido. (LARROSA 2002 p.1)

Para esclarecer a ideia de experiência defendida por Larrosa, é importante pensá-la conforme a própria indicação do autor. Ele atribui a tal termo o significado de acontecimento, ilustrado através da seguinte frase: “Experiência é isso que me passa” (LARROSA, 2002, p.5), onde, de maneira simplificada, o “isso” é o fato ocorrido, o acontecimento em si; o “me” é o sujeito agindo reflexivamente acerca do acontecimento; o “passa” é o sujeito sendo afetado por aquilo que aconteceu.

Dessa forma, experiência supõe,

(...) em primeiro lugar, um *acontecimento* ou, dito de outro modo, o passar de algo que não sou eu. E “algo que não sou eu” significa também algo que não depende de mim, que não é uma projeção de mim mesmo, que não é resultado de minhas palavras, nem de minhas ideias, nem de minhas representações, (...) “Que não sou eu” significa que é “outra coisa que eu”, outra coisa do que aquilo que eu digo, do que aquilo que eu sei, do que aquilo que eu sinto, do que aquilo que eu penso, do que eu antecipo, do que eu posso, do que eu quero. (LARROSA, 2002, p.5).

Ou seja, é o princípio da exterioridade fazendo com que o outro, o outro conhecimento, outra pessoa, outra relação, passe por mim e me transforme. E esse passar é uma prática de via dupla, de ida e volta.

Um movimento *de ida* porque a experiência supõe um movimento de exteriorização, de saída de mim mesmo, de saída para fora, um movimento que vai ao encontro com isso que passa, ao encontro do acontecimento. E um movimento *de volta* porque a experiência supõe que o acontecimento afeta a mim, que produz efeitos em mim, no que eu sou, no que eu penso, no que eu sinto, no que eu sei, no que eu quero, etc. (LARROSA, 2011, p.7).

Isso torna a experiência pessoal, particular, diferente da de qualquer outro, pois, segundo Larrosa, pode ajudar a formar ou transformar minha própria sensibilidade, a sentir por mim mesmo, na primeira pessoa, com meus próprios sentimentos (LARROSA, 2002, p.11)

Admitindo experiência como “isso que me passa”, numa comparação, pode-se dizer que, no caso deste trabalho, o “isso”, o acontecimento, é o teatro musical; o “me” são todos os participantes da experiência, refletindo sobre o acontecimento; o “passa” é a transformação ocorrida ao longo de todo o processo. Dessa forma, durante os ensaios, os encontros para discussão e produção, se dá uma relação de troca, em que algo passa

de mim a outro e de outro a mim, e nessa passagem, tanto eu como o outro sofremos alguns efeitos, somos afetados, transformados.

Cabe aqui uma citação de Steiner (1994): “Quem já leu a *Metamorfose* de Kafka e pode olhar-se impávido no espelho, é capaz tecnicamente de ler a letra impressa, porém é um analfabeto no único sentido que conta.” Ou seja, o sujeito dessa ação é aquele que não se deixa contaminar pela própria experiência, que não põe a própria subjetividade na reflexão do que lhe acontece, estabelece com o acontecimento um caminho só de ida, em que não há transformação, e por isso inexistente a experiência.

Sobre o leitor mencionado acima, pode-se afirmar que, muito provavelmente, compreende as letras impressas, o conteúdo do texto e seria capaz de responder o que lhe fosse perguntado sobre o livro, pois detém as ferramentas que o capacitam para a leitura, mas não domina a relação entre a técnica, a prática e a experiência. Neste ponto é elucidada a dicotomia abordada anteriormente, e torna questionável a eficácia da soberania técnica em detrimento da prática como estratégia de aprendizado. Encontramos em Swanwick apoio para reforçar a ideia de aprendizado pela experiência, proposta por Larrosa e trabalhada na remontagem da *Ópera do Malandro*.

Em seu livro *Ensinando Música Musicalmente* Swanwick se aproxima de Larrosa, por defender a proximidade da teoria e da prática, pois para ele é o equilíbrio entre ambas que potencializa o desenvolvimento. Para ilustrar tal ideia elaborou a teoria espiral do desenvolvimento musical, que além de um método de educação musical pode ser entendido como uma visão filosófica sobre aprendizagem de música.

Nela Swanwick defende a ideia de que a música é “uma forma de discurso impregnada de metáfora” (2003, p. 56), e por consequência de formas simbólicas, potencial metafórico, o que gerou o chamado processo metafórico. Em suas próprias palavras: “Esses processos metafóricos são internos, invisíveis, mas podemos observar seus efeitos nas várias camadas da atividade musical. Chamo essas camadas: materiais, expressão, forma e valor” (2003, p. 56).

Esse processo metafórico é dividido em 3 itens. São eles: 1) transformar sons em “melodias”, gestos; 2) transformar essas “melodias”, esses gestos, em estruturas; 3) transformar essas estruturas simbólicas em experiências significativas, que por sua vez compõem os quatro estágios da Espiral do Desenvolvimento Musical. Para entender um pouco mais o funcionamento da Espiral, juntamente com os processos metafóricos, cito aqui os dizeres de Swanwick sobre o assunto:

Trata-se de uma fase inicial de exploração dos sons que se transforma em controle manipulativo. Com essa habilidade técnica, a expressão musical se torna possível, primeiramente de forma espontânea, mas, depois, de maneira mais convencional, com procedimentos vernaculares comuns de fraseado e seqüência. Essas convenções são posteriormente assimiladas à forma musical, inicialmente como especulação e depois em idiomas e estilos específicos. Para além dessas características, está a possibilidade do valor simbólico [da música] para o indivíduo e seu comprometimento pessoal sistemático. (SWANWICK, 2002, p. 386).

É possível observar, então, que os procedimentos de Swanwick ampliam a discussão proposta por Larrosa, defendendo a não fragmentação das abordagens de ensino numa relação entre teórico e prático. Ele amplia suas observações trazendo a discussão para o âmbito da música. Nesse caso, um comparativo equivalente seria a performance/técnica, onde ele defende, entre outras questões, que o ideal para experiência educação musical não é enfatizar somente a prática ou a teoria, mas sim desenvolvê-las em equilíbrio. Em suas palavras:

Os professores devem ser críticos, sensíveis e articulados. O primeiro requisito de um crítico musical é a compreensão da complexidade da experiência musical. Uma atividade tão rica que não pode ser reduzida a uma única dimensão, isto é, à da técnica. (SWANWICK, 2003, p. 200).

Para sistematizar as ideias dos processos metafóricos e da Espiral do Desenvolvimento Musical, Swanwick elaborou a sigla CLASP (Composition, Literature Studies, Audition, SkillAcquisition, Performance), que na língua portuguesa se convencionou chamar TECLA (Técnica, Execução, Composição, Literatura, Apreciação). Esta sigla abarca todas as dimensões que, segundo ele, são importantes para que se possa ensinar música musicalmente. No âmbito deste trabalho se admite o espaço da montagem de um espetáculo de teatro musical como uma oportunidade de aprendizagem e fruição de música. Assim, através desse paralelo com a Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical, são comparados e aplicados os aspectos ressaltados por Swanwick. A visão ampliada desse modelo respaldou a experiência que ocorreu no processo de montagem da adaptação da Ópera do Malandro.

Para melhor visualizar como se deu este processo de forma prática, decompostemos os elementos da sigla CLASP. A letra C, de Composition (Composição), abrangeu a concepção artística do espetáculo, tanto cênica quanto

musical. No caso de se utilizar uma obra ainda não escrita, tratou-se também de escrever a dramaturgia e as composições musicais.

O L, LiteratureStudies (Estudos de Literatura), se deu na forma de leituras relacionadas ao tema tratado, para discussão e elaboração de conceitos inerentes à peça. Os textos escolhidos foram a biografia de Chico Buarque, o compositor da ópera, e dois trabalhos acadêmicos: Trabalho e malandragem como repressão e transgressão nas canções da Ópera do Malandro (WILLEN, 2003), e A voz e a partitura: teatromusical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (MENCARELLI, 2003). O primeiro trata das imagens construídas no discurso das canções, e o segundo contextualiza o período de composição e os acontecimentos históricos citados na peça.

A letra A, de Audition (Audição), pode ser entendida como a observação tanto por parte dos próprios integrantes do grupo, numa gravação do espetáculo, quanto pelos espectadores, que acompanharam a cena no momento em que ela aconteceu.

O S, Skill Acquisition (Aquisição de Talentos), é o momento que foi reservado para desenvolvimento dos exercícios preparatórios, cuja finalidade é deixar o aluno apto a executar as ações necessárias no momento da apresentação. Foi o momento de se trabalhar exercícios de dança, de teatro e de música pelos respectivos professores.

Seguindo esse raciocínio, a apresentação do espetáculo foi equivalente ao P, que corresponde à Performance (mesmo significado em português).

Ainda com relação à letra A, de Audition (Audição), Swanwick explica que entende o ato de ouvir não apenas como uma absorção pura e simples, mas como “o ato de ouvir atenta e responsabilmente, com entendimento estético fazendo parte da experiência” (1997). Assim, uma tradução melhor do termo Audition, para o português, seria a palavra Apreciação. No caso da remontagem, tanto os atores quanto os espectadores, durante a performance, testemunham conscientemente o resultado do processo metafórico; de acordo com Roger Scruton (Swanwick apud Scruton, 1997:80-83), a palavra metáfora “é um termo genérico, da linguagem figurativa em geral”, criando relações que previamente não existiam. Em outras palavras, o processo metafórico nos permite ver as coisas de forma diferente, pensar coisas novas, nos transformar. Isso oferece aos envolvidos no processo experiência, embora de acordo com Larrosa a palavra contenha mais sentidos que sua etimologia na língua portuguesa:

(...)experiência é, em espanhol, “o que nos passa”. Em português se diria que a experiência é “o que nos acontece”; em francês a experiência seria “ce que nous arrive”; em italiano, “quelloche nos succede” ou “quelloche nos accade”; em inglês, “thatwhatis happening tous”; em alemão, “was mir passiert” (LARROSA, 2002, p.2).

Assim, nas palavras de Larrosa, temos um consenso de que experiência é o que nos passa, o que nos ocorre, e do mesmo modo a ideia de que,

“o sujeito da experiência é um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar(...)Em qualquer caso, seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura”. (LARROSA, 2002, p.4).

Dialogando com essa ideia, Heidegger (1987) traz outra definição para experiência:

[...] fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo. (LARROSA apud HEIDEGGER, 1987, p. 143).

Acompanhando o raciocínio, Larrosa aponta que há

(...) outro componente fundamental da experiência, sua capacidade de formação ou de transformação. É experiência aquilo que “nos passa”, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação. (LARROSA, 2002, p.25)

Com relação à esfera musical da *Ópera do Malandro*, apesar de ser uma produção brasileira e trabalhar conteúdos relativos aos gêneros musicais nacionais, como o samba de gafieira, a chanchada e o samba enredo, entrelaça-os a gêneros internacionais, como o tango, o mambo, o bolero e a própria ópera. A canção de abertura, Homenagem ao Malandro, originalmente uma ária operística, na versão de Chico ganhou ares de samba ao ter nela inserido instrumentos como o pandeiro, o agogô e a cuíca. Isso serviu para quebrar a expectativa da plateia, que por ver explícita no título da obra a palavra *Ópera*, esperava ouvir referências sonoras ligadas à música

clássica. Ao interferir nesse raciocínio, Chico, além de provocar uma relação de identificação dos espectadores para com sua música, presta um trabalho social, no sentido de popularizar um gênero que foi elitizado no passado.

Uma característica específica da Ópera do Malandro é a inclusão de letras nos trechos de mambo e tango, que comumente são instrumentais, construindo narrativas, sinopses da cena seguinte ou anterior, guiando o espectador através da dramaturgia.

Por fim, nesse processo de remontagem ficou perceptível que é possível transpor a prática do profissional que cria com intuito artístico para a prática do profissional que cria com objetivo didático, sem perda de qualidade apesar dos diferentes espaços de atuação de cada um: o palco e a sala de aula.

Dentro dessa proposta, pensando em um plano de ensino e posteriormente um plano de aula, pode-se elencar os conteúdos a serem trabalhados, valorizando todas as suas especificidades: gêneros musicais nacionais e internacionais, ritmos brasileiros e estrangeiros, prática de conjunto, técnica de canto popular e erudito.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho surgiu com o propósito de levantar questionamentos acerca do universo artístico que envolve a produção de um espetáculo musical, a maneira como nesse gênero ocorre a integração de várias modalidades das artes: a dança, o teatro, a música, as artes visuais e outras. Não há entre elas um abismo que as separe e fragilize, ao contrário, fica claro que as artes envolvidas nesse tipo de processo de criação coexistem e se correlacionam, criando um ambiente de saberes artísticos interdisciplinares. Foi justamente a percepção dessa relação que permitiu pensar o musical como um campo de ensino-aprendizagem artística.

Para potencializar a ideia de musical enquanto espaço de saberes artísticos, a abordagem que melhor se encaixou partiu do conceito Larrosiano da pedagogia da experiência, através da qual a montagem de um espetáculo se dá como uma experiência multifacetada vivenciada pelo sujeito, que o faz refletir e o transforma.

É possível então afirmar que tal processo provoca uma relação de pertencimento do indivíduo para com a sua produção, o que ao mesmo tempo atribui valor cognitivo e afetivo às realizações do sujeito, além de o fazer observar a própria prática. Nesse sentido é possível perceber também que o fenômeno da experiência se dá pela negação da dicotomia entre teoria e prática no musical, que aborda temas como preparação

corporal, vocal e até mesmo leitura pelo viés do exercício, o que confere caráter de prática às atividades que poderiam ser entendidas como teóricas.

O inverso também acontece, de modo que juntamente com a execução de jogos, sejam eles teatrais ou vocais, que seriam ações práticas, são abordadas as respectivas fundamentações teóricas, a fim de estudar a literatura sobre o assunto. Desse modo, a fronteira imaginária que separa a teoria da prática se torna invisível, podendo levar o participante dessa experiência a transitar livremente por ambos os territórios.

No entanto, foi a partir do contato com os princípios de educação musical de Swanwick contidos no livro “Ensinando Música Musicalmente”, que as referências bibliográficas para embasar a adaptação da *Ópera do Malandro* ficaram completas. Pois o processo de metáfora, a Teoria Espiral do Desenvolvimento Musicale o TECLA se encaixaram perfeitamente na visão que tenho do espetáculo musical, me incentivando a transportá-las enquanto linguagem de criação para a montagem do espetáculo.

Nesse processo, os elementos artísticos desenvolvidos, independente de serem música ou não, podem ser trabalhados sob a perspectiva musical de Swanwick, que compreende tanto a parte técnica, da execução, da composição e da literatura quanto da apreciação, e desse modo não evidencia onde começa a teoria nem a prática; ao contrário, as mescla, criando uma unidade cujo objetivo é favorecer a experiência da aprendizagem.

Pelo que resulta da união do processo de experiência, no sentido Larrosiano, com a visão dos procedimentos de educação de Swanwick, se constrói uma maneira de criar, desenvolver, discutir arte de maneira tão democrática que é possível aplicar tal poética dentro de vários espaços do saber. Com isso os educadores artísticos, das mais diversas áreas, podem ver no musical um ambiente de atuação profissional.

Neste trabalho foram salientadas as performances dos profissionais sob a perspectiva da música, mas se pode aplicar a referida forma de trabalho tanto ao teatro quanto à dança, por exemplo. Isso porque a interação dessas áreas do conhecimento propicia a ludicidade, que gera o envolvimento dos participantes e favorece a mobilização dos saberes.

Seguindo a lógica das associações, das comparações, das equivalências, o procedimento de trabalho resultante do cruzamento dos pensamentos de Larrosa e de Swanwick, que se caracterizou pela admissão do processo pedagógico pela experiência e do TECLA como abordagem artística, juntamente com a escolha da obra de Chico

Buarque, encontrou na *Ópera do Malandro* o território propício para favorecer a preparação de um musical e o entendimento da arte como pedagogia da experiência.

A obra de Chico Buarque foi um bom campo de experimentação para os procedimentos artísticos discutidos neste trabalho, pois nela se pôde observar aspectos que conferem unidade ao trabalho de música, dança e teatro; essas modalidades artísticas são trabalhadas com grau de importância semelhante, sem que haja supervalorização de uma em detrimento de outra, o que transforma o ensaio em uma investigação dos princípios da pedagogia da experiência.

Desse modo, sou levada a crer que pensar o musical como uma ferramenta de ensino artístico é uma opção para os educadores musicais, quando estes trabalharem seguindo o viés da interdisciplinaridade, e se encontrarem em condições de desenvolver um trabalho em equipe, seja no ensino formal ou não formal.

OBRAS CITADAS

BUARQUE, C. **Ópera do malandro**. Rio de Janeiro, Livraria Cultura Editora, 1978.

COSTA HO, A. e S. MA. **Voz cantada evolução, avaliação e terapia fonoaudiológica**. São Paulo: Lovise; 1998. p 167.

WILLEN, F. **Trabalho e malandragem como repressão e transgressão nas canções da ‘Ópera do Malandro’ de Chico Buarque**. PUC. São Paulo, 2003. p.71.

SWANWICK, K. **Ensinando música musicalmente**. São Paulo, Moderna, 2003.

LARROSA, J. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação, ANPED, v. 19, n. 1, 2002.

_____. **Experiência e alteridade em Educação**. Reflexão & Ação, v. 19, n. 2, p.04-27, Madrid 2011.

MENCARELLI, F. A. **A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)**. 2003.

WILLEN, F. **Trabalho e malandragem como repressão e transgressão nas canções da ‘Ópera do Malandro’ de Chico Buarque**. PUC. São Paulo, 2003. p.71.

Revista
Diálogos