

O RITMO DO PAGODE BAIANO NO PROCESSO DE ENSINO- APRENDIZAGEM DO TEATRO

Vinicius Sena dos Santos

Universidade Federal da Bahia

Viniciussena28@hotmail.com

Este presente artigo refere-se a um estudo teórico-prático. Trata-se também da produção de um argumento crítico-reflexivo, no qual se cruzam três grandes temas: Pagode baiano, Educação e Teatro. Sobre o primeiro tema, são considerados os estudos do pagode baiano e suas configurações históricas e representações e dos lugares específicos onde ele se configura como ritmo musical, em diálogo com as ideias de Clebemilton Gomes do Nascimento (2009), entre outros autores. Em relação ao segundo tema, abordam-se as questões acerca da educação e cultura a partir das ideias de Antonio Flávio Moreira e Maria Candau (2010) e Ângelo Domingos Salvador (1991). Quanto ao último tema Teatro, gênero dominante na prática adotada a partir de improvisações e jogos teatrais. Articuladas com a metodologia orientada pela Prof^ª. Dr^ª. Sônia Lucia Rangel da universidade federal da Bahia. E tendo como resultado a *oficina do ritmo do pagode baiano como proposta para o ensino do teatro*, gerando a mostra teatral *quase sonho*.

Palavras-chave: Pagode baiano. Educação. Teatro.

O presente artigo traz como tema a abordagem do ritmo do pagode baiano no processo do ensino aprendizagem do Teatro¹. Na minha infância sempre estive envolvido com diversos ritmos musicais e, desde então, o que me chamou mais atenção foi o samba e suas configurações como o pagode baiano. Este estilo de música fazia meu corpo se dilatar, em diversas variações de movimentos, me fazendo ficar em êxtase por horas. Pesquisando o samba descobri que:

Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades. Havia samba onde estava o negro, como inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro e uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano. (SODRÉ, 1998, p.12)

O samba era uma forma de libertação, pois, cantar e dançar nas senzalas, era um meio pelo qual os negros escravizados esqueciam mazelas e dores sofridas em seus corpos e almas. Segundo Clebemilton Gomes do Nascimento (2009), o pagode é uma música industrializada que se desenvolve na Bahia na década de 1990 e que se inicia com o grupo *Gera Samba*, posteriormente renomeado de *É O Tchan*. No decorrer de todo esse tempo, o pagode tomou grande proporção chegando, atualmente, a ser representado como um ritmo musical

¹ A palavra teatro iniciará com letra maiúscula (Teatro), todas as vezes que se tratar da disciplina ou área de conhecimento.

conquistando muitos adeptos das camadas populares e se abrindo, atualmente, também para as classes médias.

Neste trabalho, admite-se o objeto de pesquisa *ritmo do pagode baiano* como processo para o ensino-aprendizagem do Teatro, estrutura fundamental da educação. Acredito que o ritmo do pagode baiano, por ser o gênero musical presente no cotidiano dos jovens, permite um novo sentido nas aulas de teatro. Para este enfoque, suscita a seguinte questão: será possível uma nova abordagem metodológica para o ensino de teatro, utilizando-se do pagode baiano?

Uma das hipóteses é que, por ser o pagode baiano um ritmo fomentado nos bairros populares de Salvador, este possibilite aos alunos, principalmente, das escolas públicas, uma relação de integração e proximidade com o fazer teatral.

O pagode baiano se configura enquanto complexo cultural em espaços informais em que os jovens das camadas populares têm mais acesso. A reflexão sobre este fato nos traz a ideia de que se trata de uma manifestação cultural importante, principalmente para jovens de determinados grupos sociais. O teatro, enquanto elemento cultural, assim como este gênero musical se faz muito importante para estes grupos sociais, e vem com essas características de provocar a reunião das pessoas para dançar, possibilitando novas experiências artísticas.

Em grande parte das escolas públicas existe uma carência em atividades artísticas, assim condicionando jovens alunos e alunas a acreditarem que a arte na vida escolar está voltada ao extraclasse. Isso faz com que estes não tenham acesso a atividades que poderiam contribuir para sua formação. No que se refere às aulas de artes, é sabido que o Teatro na escola cria uma educação sensível, ativando as potencialidades dos alunos e alunas.

Acredito que o cerne do problema da educação brasileira está voltado para área da cultura, pois não existe um processo de ensino-aprendizagem que não esteja mergulhado no contexto cultural que os jovens estão fincados. Partindo dessa reflexão, apoio-me na área do multiculturalismo defendida por Antonio Flávio Moreira e Maria Candau (2010). Os autores dizem que no momento atual, as questões culturais não podem ser ignoradas. Nesse sentido, o pagode baiano faz parte da realidade cultural desses jovens que a escola abriga. Os educadores, assim, não podem deixar essa manifestação cultural à parte, pois correm o risco da escola se afastar ainda mais do universo simbólico desses jovens.

O ritmo pagode baiano está enraizado no imaginário das pessoas como algo pertencente de uma “cultura menor” apenas como ritmo efêmero incapaz de gerar

(83) 3322.3222

contato@conedu.com.br

www.conedu.com.br

possibilidades de aprendizados. Nesse sentido, trata-se de um preconceito que foi construído ao longo do tempo, no entanto, observa-se que o ritmo ultrapassa a esfera do preconceito ao compor a paisagem sonora da capital baiana.

A educação e cultura possuem uma relação intrínseca, uma vez que a educação é o principal veículo para a transmissão, a reprodução e a conservação de bens culturais. Dentro dos processos de educação, temos de saber que educação não se refere apenas ao ensino. Nesse sentido, o educador Ângelo Domingos Salvador afirma:

A educação não se limita apenas a transmitir os bens da cultura, mas também suscita no homem a capacidade da renovação da cultura. O receptor da cultura transforma-se em criador de cultura. É pacífico dizer-se hoje que, se a função tradicional da educação era transmitir a cultura no sentido de garantir a continuidade e a conservação do patrimônio legado pelas gerações passadas, ela assumiu atualmente uma nova função, a de promover a criatividade, a originalidade e a iniciativa, no sentido de inovar, de modificar e de aperfeiçoar. (SALVADOR, 1971, p.187)

Portanto, pode-se entender que a educação é um processo de vivificação e de criação da cultura. A partir dessa tônica acredito que quando ocorre uma crise educacional como a dos dias atuais, torna-se mais forte a necessidade por mudanças, seja no contexto escolar, da sala de aula às formas mais complexas dentro do próprio currículo. Acredito que não existe uma educação que não esteja vinculada com a sua cultura. Parto da afirmação da educadora Maria Candau (2010), de que não há educação que não esteja imersa nos processos culturais do contexto que se situa. Nesse contexto, é possível pensar a reinvenção da educação escolar com a utilização pedagógica do pagode baiano, ritmo musical intimamente ligado ao samba do recôncavo baiano, porque como afirma: “não é possível conceber uma experiência pedagógica “desculturalizada” isto é desvinculada totalmente das questões culturais da sociedade” (Moreira, Candau, 2010, p.13).

A leitura de mundo precede a leitura da palavra, nos alertou Paulo Freire (1989). A visão de mundo partindo do ponto da cultura é enriquecedora, pois antes mesmo de se pensar a escola, a cultura já faz parte das vivências de alunos e alunas. Ainda a respeito dessa relação, Moreira e Candau afirmam que “no momento atual, as questões culturais não podem ser ignoradas pelos educadores e educadoras, sob o risco de que a escola cada vez se distancie mais do universo simbólico, das mentalidades e das inquietudes das crianças e jovens de hoje. (2010, p.13).

Sabendo disso vejo que hoje a escola está se afastando dos desejos dos jovens, então é de total importância que ela não ignore os processos culturais que são simultâneos. Cabe aos educadores a tarefa de transformar os bens de cultura em bens educativos. Moreira e Candau (2010) nos lembra ainda que a escola sempre teve dificuldade de lidar com a pluralidade e a diferença, o que talvez possa justificar as estratégias de silenciamento e neutralização em oposição ao conforto da homogeneização e da padronização dos conhecimentos. Veiga Neto (2003) corrobora para esse debate:

Sentimos que a escola está em crise porque percebemos que ela está cada vez mais desenraizada da sociedade. A educação escolarizada funcionou como uma imensa maquinaria encarregada de fabricar o sujeito, [...] mas o mundo mudou e continua mudando rapidamente sem que a escola esteja acompanhando tais mudanças (MOREIRA, CANDAU apud VEIGA NETO, 2003, p. 110).

1. OFICINA: Proposta, processo, produto

A experiência do pagode baiano como processo ao ensino-aprendizagem do Teatro com a incorporação dos métodos sugeridos pela Prof^a. Dr^a. Sonia Lucia Rangel, compreende uma *proposta-processo-produto* a qual tive contato durante minha licenciatura em teatro 2009.1 a 2012.2. Esse método dá um aporte no sentido da organização do pensamento teórico-prático.

Proposta- é a parte do processo que elaboro a metodologia de trabalho arquitetada dentro de um pensamento prático-teórico. A proposta dessa oficina é trabalhar o pagode baiano como processo para o ensino de teatro, utilizando seu ritmo como método de trabalho.

Processo- através das considerações e elaborações feitas na edificação da proposta, início as aulas estabelecendo um diálogo prático com o *Manual de criatividade* (Dourado, Milet, 1988), utilizando as fases da liberação, sensibilização e produção, como veículo progressivo para o andamento da oficina. O processo permeia todas as relações, pois, para esta pesquisa o processo é indissociável do todo.

Produto- é a sistematização de todo o processo que tem como resultado final a elaboração de um produto cênico.

1.1 PROPOSTA

Acredito que o uso do pagode baiano como método de ensino é algo bastante útil. Primeiramente pelo fato de trazer a realidade de nós estudantes à sala de aula, o que facilitou a nossa compreensão, colaboração e empenho.

(Aluna, A, 21anos)

A proposta da oficina é investigar como um ritmo que está ligado intimamente à cultura da cidade de Salvador pode proporcionar o entendimento maior desse fazer teatral por parte dos alunos e alunas e professores e professoras no que diz respeito a educação e a cultura.

Neste trabalho a arte se configura como construção, produção e reflexão de si mesmo e do mundo ao nos considerarmos parte do contexto histórico social. A arte e a educação devem ser entendidas como caminho para a leitura e escrita da história de cidadãos (Freire, 1997; Barbosa, 1991). Assim a oficina do pagode baiano como processo de ensino do Teatro permite aos seus participantes um resgate sociocultural, fazendo uma dupla leitura no sentido dos seus aprendizados sociais, além de possibilitar um fazer artístico criador. É esta relação do homem-mundo que a arte vem contribuindo para a educação. A respeito disso, Maria Fusari e Maria Ferraz (1992), dizem:

A arte é representação do mundo cultural com significado, imaginação; é interpretada, é conhecimento do mundo; é, também, expressão dos sentimentos, da energia interna, da efusão que se expressa, que se manifesta, que se simboliza. (2001, p.23).

1.2 PROCESSO

Pra mim participar da oficina foi ótimo, uma experiência gostosa de ter.

(Aluno M, 20 anos).

A oficina do pagode baiano como método de ensino do teatro foi formada por alunos residentes de diversos bairros de Salvador, sendo sua maioria oriundos de escolas públicas. Para Spolin (1979), o jogo é uma forma natural de grupo que propicia o envolvimento e a liberdade pessoal necessária para a experiência. No início das aulas, coloquei em prática jogos de liberação, que criaram uma atmosfera propícia a sentimentos de tensão e alegria. A oficina oferecia uma dinâmica muito útil ao relaxamento e pertencimento, além de possibilitar o destravamento do corpo, por meio dos jogos, mudando o cenário de timidez dos primeiros encontros. Saliento que os processos criativos da oficina do pagode baiano no processo de

ensino-aprendizagem do teatro se configuram dentro dos conceitos de *espontaneidade* de Viola Spolin (1979), definido por ela como:

Um momento de liberdade pessoal quando estamos frente a frente com a realidade e vamos, a exploramos e agimos em conformidade com ela. Nessa realidade, as nossas mínimas partes funcionam como um todo orgânico. É o momento de descobertas, de experiência, de expressão criativa (1979, p.4).

No primeiro dia o ritmo do pagode baiano permeou quase todas as relações começamos as apresentações utilizando o jogo do círculo de Toronto, sistematizado por Augusto Boal (2006), que consiste em fazer uma roda em que cada participante a partir do primeiro fala seu nome com um movimento e a seguir o outro repete o nome e movimento do seu parceiro anterior, criando o movimento com o nome dele e assim sucessivamente. Fiz este jogo, na primeira rodada de nomes com os movimentos não introduzi o ritmo do pagode baiano, então senti os corpos travados, sem expressividade, e já no segundo momento inseri o ritmo do pagode baiano, passando a perceber a deferência. Neste momento, a dinâmica era a mesma, falar o nome e o movimento, mas agora dentro do ritmo baiano executado por um aparelho de som.

Logo em seguida aproveitei que o corpo estava “quente” no sentido da predisposição ao jogo, e orientei os alunos e alunas a andarem pelo espaço em diversas variações de velocidade, tendo como base o ritmo musical. Depois continuei a aula trazendo outros jogos muito utilizados nas aulas de Teatro como o jogo do espelho, dividindo o grupo em duplas. Os participantes ficaram de frente para o outro, um refletindo os movimentos iniciados pelo outro, dos pés à cabeça, incluindo expressões faciais. Depois de algum tempo, os alunos trocam de posição e portanto de papéis a dinâmica dos movimentos.

Vou descrever aqui dois jogos dentro desta fase da liberação, que tiveram uma grande relevância para a oficina. O primeiro foi o jogo do andamento. Mandei todos os alunos e alunas andarem pela sala livremente, um andar do cotidiano e a partir desse momento utilizei um pandeiro para fazer variações rítmicas. Observei os corpos dos participantes travados ou um andar mecânico. Quando o som do pandeiro ficava lento, eles imitavam um robô e quando eu acelerava o ritmo, eles batiam os corpos uns nos outros. Na fase de liberação, eu desenvolvia esse exercício tentando buscar um fazer espontâneo.

O outro jogo, na verdade uma brincadeira da infância, foi o pega-pega. De início um jogo simples, em que se escolhe um participante que vai pegar um por um do grupo. Cada

peessoa tocada por este participante terá de fazer pose de estátua. O trabalho corporal que existe nesse jogo é imenso, um trabalho que envolve todo o grupo, simplesmente tentando fugir do participante que está “pegando”. Eles são forçados a sair do movimento mecânico (um pé na frente ou atrás e assim sucessivamente). Com a prática dessa brincadeira eles poderão experimentar novas formas de andar, pois a todo momento estavam tentando desviar do participante que estava “pegando”, acionando com isso outras formas de locomoção.

Na etapa da liberação, o ritmo do pagode foi introduzido com o mesmo objetivo da socialização grupal no sentido de união entre os participantes. Coloquei o som do pagode baiano, orientei os participantes a andarem pela sala, no primeiro momento só era para sentir o som e andar somente. No segundo momento orientei que eles colocassem livremente o corpo interagindo com o ritmo, conforme eles quisessem, sem nenhum tipo de coreografia pré-estabelecida. O objetivo era criar uma interação com o ritmo.

A etapa dos jogos de sensibilização aconteceu durante todo o segundo mês da oficina, que tinha como objetivo concentração, expressividade do corpo, criatividade e a relação um com o outro. Nesta fase do processo desenvolvemos basicamente os jogos: Plano e caminho no espaço, planos do espaço, leve e pesado, ponto de equilíbrio, elemento invisível, imitação de som, relaxamento e consciência do corpo, entre outros jogos todos esses contido no *Manual de criatividade* (1988). Estas atividades estabeleceram, a confiança a responsabilidade os valores individuais de cada um dos participantes. Este momento da oficina teve seu início com todos os participantes em um semi círculo sendo que um estava no meio do semi círculo, a partir de coreografias influenciadas dentro do horizonte do pagode baiano, (não podemos esquecer que o ritmo estava sendo executado nesse momento), os outros participantes que estavam no semi círculo executando uma dança livre (improvisações) estabeleceram um diálogo com o outro que já estava no semi círculo, esse exercício eu coloquei o nome de *capoeira do pagode*, não esquecendo que sempre contemplamos o Onde, o Quem e o Quê.

A oficina em certo momento os participantes estávamos querendo se “mostrar”, algo normal se pensamos como são executadas as coreografias do pagode, que consiste em chamar a atenção para si, esse fenômeno é normal dentro do evento teatral, que realmente o ator tem que se “mostrar”, mas o objetivo da oficina que está toda fundamentada no contexto da arte educação, e não apenas uma exposição para o ego individual, pois estávamos em grupo, queríamos o entendimento do fazer teatral em coletivo, Peter Book (1999) vê o teatro como

meio para atingir o que nenhum meio é capaz, aqui está a responsabilidade do teatro: O que um livro não pode transmitir, o que nenhum filósofo pode verdadeiramente explicar, pode ser alcançado através do teatro. Traduzir o intraduzível é um de seus papéis. E assim também vejo o teatro sempre pautado na “educação e cultura dentro do universo vocabular dos grupos populares, expressando a sua real linguagem, os seus anseios, as suas inquietações, suas reivindicações, os seus sonhos”. (FREIRE, 2006, p.55).

Nesta etapa da sensibilização foram geradas partituras corporais² para dá um suporte coreográfico aos personagens do texto do Sonho de uma noite de verão. Dentro desse texto utilizamos os personagens Punks e as Fadas, então separamos o grupo de homens e mulheres, respectivamente os homens faziam os Punks e as mulheres as Fadas a partir desse momento, o trabalho estava voltado para as construções das ações físicas, que logo se configurou em uma coreográfica concomitantemente aos personagens. Tal técnica deve servir, como um esquema objetivo que direciona o trabalho desse corpo expressivo, dando movimento ao texto embasado dentro do ritmo do pagode.

Nas aulas seguintes solicitei aos participantes que trouxessem uma poesia ou qualquer texto que quisessem, e assim eles fizeram. Eles teriam de dizer o texto em um minuto e ficar à vontade. O outro objetivo seria dizer o mesmo texto, mas desta vez utilizando o ritmo do pagode baiano junto com as partituras corporais criadas na sala como elemento de cena. Na utilização desse método, pude perceber o quanto o ritmo musical seja ele qual for, influencia na hora da interpretação e o ritmo do pagode baiano, que é o objeto central dessa pesquisa em questão, tem a capacidade de tira o corpo da inércia.

A plateia teve um importante papel dentro do processo. Os alunos e alunas não assistiam apenas as cenas dos outros, não eram participantes passivos do processo, eram ativos e faziam parte da avaliação. Viola Spolin (1979) destaca a plateia como um dos sete aspectos da *espontaneidade*, por entender que a audiência é parte mais importante do evento teatral, sendo esta o membro mais reverenciado do teatro. Segundo ela:

O papel da plateia deve se tornar uma parte completa do treinamento teatral [...]. Cada técnica aprendida pelo ator, cada cortina e plataforma no palco, cada análise feita cuidadosamente pelo diretor, cada cena coordenada é para o deleite da plateia. [...] Ela dá significado ao espetáculo. (SPOLIN, 1998, p.11)

² Partituras corporais podem ser entendidas como a composição do movimento expressivo como estrutura fixa e repetível.

O processo entrou em fase final, uma mostra tinha que ser feita, então era a hora de colocar em prática todos os aprendizados que tivemos durante esses três deliciosos meses. Utilizamos livremente o texto de Shakespeare, *Sonho de uma noite de verão*, datado do fim do século XIV. O pagode entrou como ferramenta, como pré-texto e texto. A partir das improvisações e jogos teatrais que acumulamos ao longo da oficina, colocamos em prática na cena todos esses aprendizados. Os ensaios eram elaborados da seguinte maneira: sempre ao início era ministrada uma aula bastante corporal, na verdade uma dança coreográfica que a construímos juntos e fez parte da montagem. Depois ensaiamos as cenas construídas no decorrer da oficina. Como é um processo coletivo e tinha a mim como mediador, escolhemos juntos um figurino atual, elaborado através de minuciosa pesquisa em nossas comunidades, ruas e praças. Chegamos ao dia da apresentação com um grande sorriso no rosto, fizemos uma roda, nos abraçamos e agradecendo beijando as mãos uns dos outros.

1.3 PRODUTO

A cena ficou parecendo uma festa, gostei muito do resultado final.

(Aluno A, 21 anos)

Entramos na etapa da produção, quando é gerado o produto cênico. Ao longo dos três meses, descobrimos e perdemos muitas coisas, o que é normal dentro de um processo de improvisações. A partir de todo o nosso material, o que podemos chamar de partituras, pois ao longo da oficina cada um desenvolveu seu corpo, gesto e fala, através dos jogos teatrais e do ritmo do pagode baiano, criamos personagens que nos acompanharam ao longo do curso. Trabalhamos livremente com o texto de Shakespeare, *Sonho de uma noite de verão*. Desde o início nosso objetivo era utilizar alguns trechos desse texto, fazendo uso dos nomes dos personagens, porém as falas dos personagens foram elaboradas através de improvisações. O ritmo do pagode baiano se configurou nesse contexto como pré-texto e texto.

O trabalho apresentado a partir do ritmo do pagode baiano provocou certa euforia nos participantes, pois todos estavam acostumados a ouvir esse ritmo em bares, festas, praças ou em casa. Até ali era impensável ouvir, elaborar e apresentar um trabalho sério e contundente sobre um palco teatral, com todos os recursos possíveis, a partir daquela musicalidade. Foi, portanto, um trabalho que ativou as potencialidades criativas, do mediador e da turma. Nossa apresentação estava marcada para as 10h. Esse era o momento em que eles entraram no palco

e colocaram ali todos os aprendizados, sonhos ou *Quase Sonho*. O ritmo do pagode baiano estava em um lugar místico, conduzindo o trabalho dos corpos dos participantes que saíram da inércia para movimentos sinuosos e radiantes.

Essa mostra didática, *Quase Sonho*, suscitou muita emoção na plateia, quando os participantes/atores entraram em cena e quando os espectadores ouviram o ritmo do pagode baiano unido ao texto. Pude perceber, como mesmo sentado na cadeira, a plateia se movimentava, parecia que queria fazer parte da mostra. Foi um verdadeiro encontro criativo. Para alguns participantes era a primeira vez em palco teatral, no entanto com o ritmo do pagode baiano eles já tinham experiência de vida, fazia parte de sua leitura de mundo estava dentro do seu contexto social cultural.

Minha intenção era trazer para a oficina algo prazeroso de ver e fazer. Este talvez tenha sido principal objetivo desta pesquisa: reativar o prazer em um processo de cênico a partir do contexto da arte educação. Todo o processo que culminou com a mostra, *Quase Sonho* foi feito de tentativas e possibilidades, em busca de um método de ensino, em que alunos e alunas se sintam representados, então tudo foi construído a partir de diversas tentativas. Sobre isso Luigi Pareyson (1993), compreende que:

Tentativa e organização não são portanto incompatíveis e dissociáveis, pois até o próprio conceito de um resultado que seja critério para si mesmo as evoca ao mesmo tempo, íntima e inseparavelmente unidas, de sorte que se, por um lado, o bom resultado só se obtém como o fruto feliz de tentativas, por outro, não pode ser critério de si mesma a não ser orientando, urgindo, organizando as tentativas de onde há de resultar. (PAREYSON, 1993, p. 91).

Não existe processo teatral sem tentativas. A todo tempo estava inventado, criando e recriando meu modo de fazer as coisas, investigando, fazendo descobertas dentro dos conceitos das tentativas de Pareyson (1993). Todas as anotações no campo teórico-prático todos os ensaios, repetições, realizações, risos, choros, tudo isso teve como fruto dessa feliz tentativa a mostra *Quase Sonho*.

REFERÊNCIAS

MOREIRA, Antonio Flávio, CANDAU, Vera Maria: *Multiculturalismo: diferenças culturais e práticas pedagógicas*. (orgs). 4.ed.- Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

BIÃO, Armindo. “O obsceno em cena ou o Tchan na boquinha da garrafa”. *Revista Repertório Teatro e dançar*, ano 1, n.1. Salvador, 1999, p.18-26.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. 9. ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

DOURADO, Paulo; MILET, Maria Eugênia. *Manual de criatividade*. 4. ed. Salvador: EGBA, 1988.

FUSARI, Maria Felisminda de Rezende e. FERRAZ, Maria Heloísa Corrêa de Toledo. *Arte na educação escolar*. São Paulo: Cortez, 1992.

FREIRE, Paulo, Paulo Freire – *A Importância do ato de Ler*. São Paulo: Cortez/Autores Associados, 1989.

_____, *Pedagogia do Oprimido*. 24ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo, Editora 34, 2000.

JAPIASSU, Ricardo Ottoni Vaz. *Metodologia do ensino do teatro/ Ricardo Ottoni Vaz Japiassu*.- Campinas, SP: Papyrus (coleção Ágere), 2001.

LIMA, Cássio Leonardo Nobre de Souza. *Viola nos Sambas do Recôncavo Baiano*. 2008. 178 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música da Bahia, UFBA, Salvador, 2008.

SALVADOR, Ângelo Domingos. *Cultura e educação brasileira*. Cidade: Petrópolis Editora Vozes, 1991.

SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Improvisação para o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

SODRÉ, Muniz. *Samba. O dono do corpo*. 2. Ed – Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

NASCIMENTO, Clebemilton Gomes do. *Entrelaçando corpos e letras: representações de gênero nos pagodes baianos*. 2009. 196 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFBA, Salvador, 2009.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993. p. 59-92.