



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE TEATRO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC**

**ROSA ADELINA SAMPAIO OLIVEIRA**

***COMMEDIA DELL'ARTE* NO SERTÃO DA BAHIA:  
UMA EXPERIÊNCIA TEATRAL COM JOVENS DO ASSENTAMENTO  
DE REFORMA AGRÁRIA POÇO LONGE**

Salvador  
2012

**ROSA ADELINA SAMPAIO OLIVEIRA**

***COMMEDIA DELL'ARTE* NO SERTÃO DA BAHIA:  
UMA EXPERIÊNCIA TEATRAL COM JOVENS DO ASSENTAMENTO  
DE REFORMA AGRÁRIA POÇO LONGE**

Dissertação de Mestrado pertencente à linha de pesquisa “Poéticas e Processos de Encenação” apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC / UFBA), como requisito parcial para exame de qualificação para a obtenção do título de Mestra em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Catarina Sant’Anna.

Salvador  
2012

Escola de Teatro - UFBA

Oliveira, Rosa Adelina Sampaio.

Commedia dell'arte no sertão da Bahia: uma experiência teatral com jovens do assentamento de reforma agrária Poço Longe / Rosa Adelina Sampaio Oliveira. - 2012.

140f. il.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Catarina Sant'Anna.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2012.

1. Teatro. 2. Teatro de máscaras. 3. Máscaras. 4. Riso. 5. Jovens - Educação. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Sant'Anna, Catarina. III. Título.

CDD 792

Aos meus pais, Marlete Sampaio e Carlinhos Oliveira.

Aos jovens do Assentamento Poço Longe.

Ao Grupo de Teatro Roda Moinho.

Todos agentes, parceiros e responsáveis por minha busca infindável pela poesia dos gestos e ações humanos e desumanos, na qual resisto e persisto à procura da humanidade.

## AGRADECIMENTOS

Aos jovens e às pessoas da comunidade do Assentamento de Reforma Agrária Poço Longe, pelo companheirismo nessa e em outras jornadas de trabalho e de vida, especialmente a Juliana, Gilionardo, Wellington, Necivaldo, Hugo, Tifhani, Ivonice, Juciana, Ramón e aos amigos e companheiros Natalício Nepomuceno, Analice, Telma, Bigode e Neide.

Aos meus pais, Carlinhos Oliveira e Marlete Sampaio, pessoas das quais me orgulho, pelo histórico de lutas e por serem a minha sustentação.

À professora Catarina Sant'Anna, pelo apoio e orientação.

Ao Grupo de Teatro Roda Moinho e seus colaboradores, especialmente a Flávia Padilha, Alexandre Geisler e Érica Lopes, parceiros de sonhos e concretizações.

Aos professores componentes da banca de avaliação, Eliene Benício e José Mauro Ribeiro, pela atenção e considerações dedicadas a esse trabalho e pelos ensinamentos valiosos em sala de aula.

Aos meus irmãos, Ana Julia Oliveira e Murilo Oliveira, pela colaboração e apoio.

Ao professor Luiz Marfuz, que me ajudou a amadurecer os primeiros delineamentos dessa pesquisa, apoiando e incentivando sempre.

A Ney Wendel, que, enquanto professor e amigo, contribuiu consideravelmente para a minha práxis.

A Marcus Villa Góis, pelos ensinamentos sobre *Commedia dell'Arte* e pelas vivências na Associação Arte em Todas as Partes.

À professora Riomar Lopes, mulher forte e exemplo de atuação.

Aos meus amigos, ouvintes, incentivadores e colaboradores, especialmente a Hayaldo Copque, Cristiane Barreto, Gessé Campos, Daniele Fil, Thales Branche, Claudio dos Anjos, Daniel Abreu, Laís Paiva, Alex Prado e Tadeu Zomer.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e a Universidade Federal da Bahia por acolher essa pesquisa, aos funcionários e ao Coordenador do Programa Prof. Cláudio Cajaíba, sempre prestativos.

## RESUMO

O presente trabalho se configura como uma pesquisa-ação realizada com os jovens do Assentamento de Reforma Agrária Poço Longe. Na referida pesquisa, são investigados aspectos da experimentação com elementos da *Commedia dell'Arte* com os jovens do assentamento, sendo os seguintes elementos escolhidos para orientar a investigação: a construção corporal dos tipos do gênero, a confecção de máscaras e a elaboração de roteiro. Após a aplicação da pesquisa-ação, foi verificado que tais elementos articulam-se e compõem, cada um com sua respectiva especificidade, o trabalho geral em torno das máscaras *dell'Arte*. A experimentação objetivou explicitar a apropriação e transformações realizadas pelos sujeitos participantes a partir de suas identificações culturais às máscaras trabalhadas. Para a aplicação da experimentação, foi realizada pesquisa teórica em torno de temas relacionados à *Commedia dell'Arte*, como o contexto histórico social e artístico de seu período, a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, a perspectiva do grotesco nesses períodos e a função social do riso e de alguns de seus mecanismos de produção. Os resultados foram analisados pela perspectiva do pesquisador a partir das improvisações, do processo de trabalho, dos depoimentos e avaliações dos jovens e apontaram principalmente para a potencialidade de trabalho com a atualização de alguns elementos da *Commedia dell'Arte* a partir da imaginação e do contexto específico dos sujeitos participantes.

**Palavras-chave:** *Commedia dell'Arte*. Máscaras. Jovens. Assentamento. Teatro em comunidade. Riso.

## ABSTRACT

This study is an action-research accomplished with the young population of Agrarian Reform Settlement Poço Longe. In this research, aspects of experimentation are investigated with elements of *Commedia dell'Arte* with the young population of the settlement, the following aspects were chosen to guide the research: the corporal construction of genre types, mask making and creation of scripts. After the action-research was applied, it was verified that these elements articulate and make up themselves, each one with its specificity with the general work around the *dell'Arte* masks. The trial aimed to make explicit the appropriation and changes made by the subjects who participated from their cultural identifications to the masks worked with. In order to apply the experimentation, theoretical research was carried out on themes related to the *Commedia dell'Arte* such as the historical and social context of its social and artistic period, popular culture in the Middle Ages and in the Renaissance, the perspective of grotesque in those periods and the social function of laugh and some of its mechanisms of production. The results were analyzed through the perspective of the researcher from the improvisations, the work process, the statements and evaluations of the young population and particularly pointed to the potential of working with the update of some elements of *Commedia dell'Arte* from the imagination and specific context of the subjects who participated

**Keywords:** *Commedia dell'Arte*. Masks. Young . Settlement. Community. Theater.Laughter.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Imagem editada do mapa dos territórios de identidade	42
Figura 2: Imagem editada do mapa dos territórios de identidade	43
Figura 3: Imagem de uma das ruas do Assentamento Poço Longe	45
Figura 4: Imagem do coreto do Assentamento	45
Figura 5: Mapa ilustrativo da disposição espacial do Assentamento	47
Figura 6: Imagem da Intervenção “Chegança”	49
Figura 7: Apresentação de cena do <i>canovaccio</i> “Arrancadentes”	50
Figura 8: Texto de despedida lido no encerramento dos trabalhos no Assentamento Dom Mathias	54
Figura 9: Intervenção para mobilização para as oficinas	57
Figura 10: Explicação sobre a máscara neutra	58
Figura 11: Bar na Malva	60
Figura 12: Confeção de máscara neutra	61
Figura 13: Confeção dos negativos	61
Figura 14: Cena de <i>Commedia dell’arte</i>	66
Figura 15: Parte dos negativos construídos na oficina	69
Figura 16: Acabamento com massa corrida nas máscaras confeccionadas	70
Figura 17: Processo de papietagem na confecção das máscaras	70
Figura 18: Imagem da Oficina de Confeção de Máscaras	76
Figura 19: Imagem da Oficina de Confeção de Máscaras	77
Figura 20: Construção do negativo dos jovens	82
Figura 21: Parte das máscaras produzidas no primeiro projeto “As Nossas Máscaras”	83
Figura 22: Trabalho com construção corporal grotesca	88
Figura 23: Máscaras confeccionadas por Wellington e por Necivaldo	95
Figura 24: Máscaras confeccionadas por Hugo Oliveira e Sandro Silva	96
Figura 25: Máscara de Francisquinha confeccionada por Tifhani Silva	97
Figura 26: Máscara do Pantaleão confeccionada por Gilionardo de Jesus	98
Figura 27: Máscara de Pantaleoa confeccionada por Juliana de Jesus	99
Figura 28: Máscaras de Capitães confeccionadas por Juciana Silva e Ramón de Oliveira	101
Figura 29: Máscara do Doutor construída por Ivonice	102
Figura 30: Apresentação da adaptação de “O Arrancadentes” de Flaminio Scala	103
Figura 31: Capitão mostra suas habilidades	122
Figura 32: Os Capitães quase se encontrando	122
Figura 33: Os Capitães mostram-se atraídos por Francisquinha	122
Figura 34: Pantaleoa e Pantaleão	123
Figura 35: Arlequim, Brighella e Pantaleão	124
Figura 36: O Doutor dialoga com o Pantaleão que brinca com sua barriga	125
Figura 37: Francisquinha foge de Pantaleão	127
Figura 38: Pantaleoa interage com a platéia	128
Figura 39: Rosa Adelina com máscara de Chico Pinto em feira de Petrolina (PE)	132

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>2 <i>COMMEDIA DELL'ARTE</i>: PERFIS E REFLEXÕES SOBRE UMA FORMA TEATRAL</b>	<b>15</b>
2.1 IDADE MÉDIA E RENASCIMENTO: ASPECTOS HISTÓRICOS, SOCIAIS E ARTÍSTICOS DO CONTEXTO DA <i>COMMEDIA DELL'ARTE</i>	20
2.2 RISO E CULTURA POPULAR NA IDADE MÉDIA E NO RENASCIMENTO	26
2.3 A FUNÇÃO SOCIAL DO RISO E O RISÍVEL NA <i>COMMEDIA DELL'ARTE</i>	34
<b>3 “LONGE, LÁ DE LONGE, DE ONDE TODA BELEZA DO MUNDO SE ESCONDE”: A EXPERIÊNCIA DE TRABALHO COM OS JOVENS DO ASSENTAMENTO POÇO LONGE</b>	<b>41</b>
3.1 COM O RODA NA ESTRADA MOVIMENTANDO MOINHOS DE PENSAMENTOS: COMO TUDO COMEÇOU	48
3.2 OS PROJETOS “AS NOSSAS MÁSCARAS” E “TEATRO POPURURAL”	55
3.2.1 Projeto “As Nossas Máscaras” no Assentamento Dom Mathias	56
3.2.2 Projeto “As Nossas Máscaras” no Assentamento Poço Longe	60
3.2.3 Projeto “PopuRural”	64
<b>4 A EXPERIMENTAÇÃO COM ELEMENTOS DA <i>COMMEDIA DELL'ARTE</i></b>	<b>74</b>
4.1 MÁSCARAS	76
4.2 O PROCESSO DE CONFECÇÃO DAS MÁSCARAS E A ELABORAÇÃO DO ROTEIRO “O MISTÉRIO DAS OVELHAS”	103
4.3 AS MÁSCARAS EM CENA: INTERAÇÃO COM O PÚBLICO E ASPECTOS RISÍVEIS DO ESPETÁCULO “O MISTÉRIO DAS OVELHAS”	119
<b>5 CONCLUSÃO</b>	<b>130</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>133</b>
<b>APÊNDICES</b>	<b>136</b>
<b>APÊNDICE A – Carta de Apresentação do Projeto “Teatro PopuRural” e modelo de autorização para a participação dos jovens</b>	<b>137</b>
<b>APÊNDICE B – Livre adaptação compacta do <i>canovaccio</i> “O Arrancadentes”, de Flaminio Scala</b>	<b>138</b>
<b>APÊNDICE C – DVD sobre a experimentação com elementos da <i>Commedia dell'Arte</i>.</b>	<b>140</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação visa a refletir sobre a experimentação de elementos da *Commedia dell'Arte* aplicados à realidade brasileira atual através de uma pesquisa-ação com jovens do Assentamento de Reforma Agrária Poço Longe da cidade de Ruy Barbosa no sertão baiano. A investigação prática possibilitou a construção de materiais cênicos como suporte para análise das transformações desses elementos pelo grupo nos processos e resultados do trabalho.

A *Commedia dell'Arte* vem sendo um de meus focos de atenção e pesquisa desde 2007 – ano de meu primeiro contato com essa forma teatral – na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Durante meu terceiro semestre do curso de Licenciatura em Teatro, cursei a disciplina-eixo sobre a temática, conduzida pelo professor Marcus Villa Góis, a qual culminou na montagem do *canovaccio* (roteiro) “O Arrancadentes”, de Flaminio Scala. Depois dessa experiência, já em 2008, continuei a pesquisa com o mesmo professor na Associação Arte em Todas as Partes, quando montamos o *canovaccio* “O Pedante”, de Flaminio Scala. No ano seguinte, participei de um curso de *Commedia dell'Arte* com o Grupo Barracão Teatro em Campinas (SP), ministrado por Tiche Vianna e Ésio Magalhães.

Durante meu sexto semestre do curso de Licenciatura em Teatro da UFBA, realizei meu estágio curricular utilizando alguns elementos da poética da *Commedia dell'Arte*. A partir daquela experiência, do curso com o Grupo Barracão Teatro (SP), como também de pesquisa teórica, construí meu trabalho de conclusão de curso da graduação com o título “*Commedia dell'Arte* e Educação: em busca de uma metodologia educacional libertadora”.

Através das reflexões construídas durante a elaboração de meu trabalho de conclusão de curso, surgiu o interesse em ampliar a pesquisa e aprofundar a investigação em torno de um aspecto que vinha me motivando e despertando a curiosidade: as transformações absorvidas pelas máscaras. Tais transformações apresentavam-se em todas as experiências práticas que vivenciei e, sem que eu atentasse para isto, haviam me conduzido durante as aulas no meu último estágio curricular no curso de Licenciatura em Teatro.

A partir dessas experiências, iniciei um campo pessoal de trabalho no qual venho desenvolvendo, na maioria das vezes juntamente com meu Grupo de Teatro Roda Moinho, oficinas, cursos e intervenções em torno da pesquisa com experimentações com as máscaras *dell'Arte* e outros elementos do gênero.

Desde muito nova, tive contato intenso com movimentos sociais e sindicatos, especialmente os da área rural, através do trabalho e militância de meus pais: Marlete Sampaio e

Carlinhos Oliveira. Por causa dessas vivências, desde o início de minha graduação, tinha vontade de desenvolver trabalhos no interior do estado da Bahia, e foi desse desejo que, juntamente com meu Grupo de Teatro Roda Moinho, sonhamos o projeto “As Nossas Máscaras”, para trabalhar com Teatro de Máscaras e *Commedia dell’Arte* em Assentamentos de Reforma Agrária no interior do estado, onde finalmente veio a se realizar a investigação prática da presente pesquisa.

São duas as principais sementes para a explicação do interesse em trabalhar com Assentamentos de Reforma Agrária no sertão baiano: a militância de meus pais e as minhas respectivas origens culturais.

Meus pais, que se conheceram no sindicato rural de Itaberaba (BA), embora sejam ambos de Ipirá (BA), tiveram grande participação nos movimentos camponeses da região, inclusive, nos movimentos de reforma agrária, antes mesmo de existirem movimentos organizados institucionalizados de trabalhadores sem terra, e ainda durante o período da ditadura militar. As histórias de tais processos de desapropriação de terras sempre compuseram minha imaginação.

A escolha do Assentamento Poço Longe e os contatos iniciais com algumas de suas respectivas lideranças foram estabelecidos por intermédio de meu pai, através de seus vínculos com as mesmas. Minha mãe, quando expliquei o que era a *Commedia dell’Arte*, recordou-se do trabalho que o sindicato rural de Itaberaba desenvolvia com teatro em povoados, com o intuito de conscientizar os camponeses acerca da importância da sindicalização. Ela afirmou que a direção das apresentações era realizada por Marcos Pitanga (que se formou pela Escola de Teatro da UFBA), que os papéis também se baseavam em papéis sociais e que eram bem exagerados. Ela atuava como um Doutor, dono de terras, que era bem gordo, com uma almofada na barriga. Sem dúvida, isso serviu de estímulo, pois foi quando primeiro sistematizei em minha mente o fato de que a cultura do riso é muito presente nas manifestações populares e que este consegue atrair a empatia do povo. Dessa forma, reafirmei meu anseio em continuar as pesquisas com a *Commedia dell’Arte*.

É importante ser ressaltado que o projeto para trabalhar com assentamentos não surgiu para dar suporte ao mestrado. Quando fui selecionada pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC / UFBA), o projeto estava há meses em etapa de articulação e pré-produção. Enquanto pesquisadora, tratei de atrelar os objetivos de minha pesquisa, refletir e coletar materiais para a investigação que teve cerca de um ano sendo executada em períodos espaçados.

Dessa forma, surgiu o mote propulsor dessa pesquisa, que possui os seguintes objetivos específicos: realizar uma experimentação com elementos da *Commedia dell’Arte* (a construção corporal de alguns tipos, a elaboração de roteiro e a confecção de máscaras) com jovens do

Assentamento Poço Longe; explicitar as transformações e adaptações realizadas nos elementos da *Commedia dell'Arte* a partir do referencial das identificações culturais dos participantes; refletir sobre a aplicação de atividades teatrais no ambiente rural e de reforma agrária investigando sua dinâmica e resultados a partir da experiência desenvolvida.

A *Commedia dell'Arte* surgiu na Itália. Os registros de sua institucionalização com a formação de companhias se iniciam a partir do século XVI, entretanto, seus tipos, suas máscaras e mecanismos de jogo cômico pré-existiam nos espaços populares dos festejos e das apresentações de teatro, com origens muito antigas. A figura do ator era de extrema importância, visto que essas encenações eram sempre improvisadas. Como parte de um teatro popular, agregava a presença do riso como mote para o desenvolvimento de suas situações, construídas através de um roteiro – o *canovaccio* – que continha basicamente as entradas, saídas e objetivos das cenas, em que o texto verbalizado surgia com o improviso a partir de suas experiências.

Dessa maneira, a partir de pesquisa sobre a *Commedia dell'Arte* e de temas relacionados, realizei experiências de trabalho com jovens de dois assentamentos de reforma agrária, Dom Mathias, em Ipirá (BA), e Poço Longe, Ruy Barbosa (BA), ambos localizados no sertão baiano. Esse momento inicial da experimentação serviu para a escolha do Assentamento Poço Longe para o aprofundamento dos trabalhos e como foco para a investigação das transformações emergidas aos elementos experimentados do gênero.

O projeto inicial foi denominado “As Nossas Máscaras” e realizou oficinas de “Confecção de Máscaras” e de “Teatro de Máscaras e *Commedia dell'Arte*” nos dois assentamentos de reforma agrária do interior da Bahia acima referidos. As oficinas no Poço Longe tiveram carga horária de cerca de 50h / aulas, perfazendo uma semana seguida de atividades. Esse projeto contou com o apoio financeiro do Edital n. 32/2008 - Edital de Apoio a Projetos de Formação e Qualificação Artístico-Cultural, da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB).

Como continuidade das oficinas desenvolvidas em janeiro de 2010, para o aprofundamento das técnicas e das experimentações do objeto dessa pesquisa, retornei – com o apoio de meus colegas do Grupo de Teatro Roda Moinho – ao Assentamento Poço Longe no mês de novembro de 2010, dessa vez com o apoio financeiro do Fundo de Cultura da Bahia (FCBA) com o edital “Demanda Espontânea”.

O projeto denominado “Teatro Popurural – Projeto de Formação em Linguagens Artísticas” foi desenvolvido durante os meses de novembro e dezembro de 2010 e janeiro de 2011, abrangendo atividades de formação em teatro de máscaras e *Commedia dell'Arte*, circo e música, culminando com a montagem e apresentação do espetáculo “O Mistério das Ovelhas”.

As apresentações aconteceram tanto no Assentamento quanto numa praça pública do município de Ruy Barbosa. Esse projeto contou com cerca de 100h / aulas de trabalho.

Os participantes da experimentação e da investigação acerca das transformações em torno dos elementos da *Commedia dell'Arte* possuíam idade entre onze e vinte anos, e, embora não seja o termo mais adequado, por conter uma faixa-etária extensa, me reportarei aos mesmos enquanto jovens.

A experiência desenvolvida com os jovens do Assentamento Poço Longe se conecta com a perspectiva de Augusto Boal de Teatro Popular feito pelo povo e para o povo, na qual consta que: “Essa é a categoria eminentemente popular: o espetáculo é apresentado segundo a perspectiva transformadora do povo, que também é seu destinatário” (BOAL, 1979, p. 25). O autor subdivide essa categoria em três tipos: didático, propaganda e cultural. Considero que a experiência específica possui aspectos relacionados a todos eles, mas vincula-se, mais diretamente, à perspectiva cultural, sobre a qual Boal (1979, p. 31) comenta que, “O teatro para ser popular, deve ter sempre a perspectiva do povo na análise dos fenômenos sociais. Porém não é necessário que trate exclusivamente dos chamados temas “políticos”. Nada humano é estranho ao povo, que é formado de homens”.

A experimentação com os jovens do Poço Longe trouxe à tona as temáticas de seus cotidianos, suas relações humanas e de poder, expressando as relações de trabalho, as músicas, os desejos, as dificuldades e especificidades de seus meios, aspectos trabalhados na experiência teatral a partir do riso, das máscaras *dell'Arte* e da sátira social.

Considerarei, então, que a experimentação e transformação dos elementos da *Commedia dell'Arte* partiram das identificações culturais dos jovens participantes da experiência. Armindo Bião (2008, p. 38) defende a urgência de utilização do termo identificação (ao invés de identidade), conceituando-a como a categoria momentânea de reconhecimento do sujeito em relação às semelhanças e diferenças entre os indivíduos, grupos sociais e sociedades. São as maneiras dos sujeitos de experimentarem e exprimirem suas sensibilidades, sensorialidades e relações diversas, de prazer, conforto e beleza, aspectos com natureza dinâmica e transitória.

Dessa maneira, a partir da experiência prática relacionada aos dois projetos descritos acima e da pesquisa em torno da experimentação de elementos da *Commedia dell'Arte*, foi desenvolvida a presente dissertação.

Após a introdução, na segunda sessão, apresento alguns aspectos cênicos, históricos e artísticos da *Commedia dell'Arte* que subsidiaram a experimentação dessa pesquisa. Ainda nesse espaço, reflito sobre o riso na Idade Média e no Renascimento, sobre o aspecto do grotesco e sobre os mecanismos que suscitam a comicidade, traçando conexões com a *Commedia dell'Arte*.

Esse apanhado teórico constituiu-se especialmente a partir de autores como Mikhail Bakhtin, Roberta Barni, Joice Aglae, Peter Burke, Henri Bergson e Vladimir Propp.

Na terceira sessão, apresento os projetos “As Nossas Máscaras” e “Teatro Popurural”, focando, especialmente, no processo com o Assentamento Poço Longe, apresentando questões introdutórias sobre os trabalhos e trazendo depoimentos dos jovens sobre a experiência. Explicito de qual forma o Grupo de Teatro Roda Moinho iniciou seus trabalhos em áreas rurais, mostrando as características e sensações desse contato. Nesse momento, também apresento brevemente o Assentamento Poço Longe, em seus aspectos geográficos, econômicos, políticos e culturais.

Em seguida, na quarta sessão, investigo especificamente a experimentação dos elementos da *Commedia dell'Arte* com os jovens do Assentamento Poço Longe, apontando as especificidades e transformações agregadas pelos jovens nesse processo. Parto, para isso, da experimentação com as máscaras *dell'Arte*, as quais orientam e constituem, nesse processo, os demais elementos investigados: a construção corporal dos tipos, a confecção de máscaras e a elaboração do roteiro, relacionando tais elementos aos aspectos risíveis e grotescos da proposta. O arsenal de referência dessa sessão parte principalmente de autores como Isa Trigo, Roberta Barni, Henri Bergson e Vladimir Propp e da transcrição de depoimentos e improvisações dos jovens.

As sessões descritas acima visam a dar conta de apresentar a experiência vivenciada e seus aportes teóricos, relacionando os mais diversos aspectos dessa experimentação, os sonhos e vivências que a sustentam, as expectativas e aprendizados, os caminhos percorridos com acertos e equívocos, buscando explicitar aspectos distintos desse grande encontro entre pesquisadora e jovens, pesquisa teórica e experimentação, desejos e realizações. A seguir, vê-se o resultado de um verdadeiro encontro fecundo no teatro e nas transformações pessoais dos envolvidos.

## 2 *COMMEDIA DELL'ARTE*: PERFIS E REFLEXÕES SOBRE UMA FORMA TEATRAL

Certo dia, não me lembro mais em que circunstância, ouvi Carmelo Bene exclamar: “ A *Commedia dell'Arte*? Façam-me o favor... nunca existiu!”. Conhecido apreciador de hipérboles e paradoxos, Carmelo Bene disparou uma sagrada verdade... Somente esqueceu-se de concluir a frase. Isto é... nunca existiu... do jeito como ela nos vem sendo transmitida ao longo do tempo. (FO, 2004, p. 15)

A presente sessão visa a explicitar características da poética da *Commedia dell'Arte* apresentando perfis sócio-históricos, cênicos e populares da forma teatral. Nas próximas sessões, adentrarei na investigação acerca da experimentação dos elementos da *Commedia dell'Arte* com o grupo de jovens do Assentamento de Reforma Agrária Poço Longe (Ruy Barbosa / BA).

Segundo Joice Aglae (2010), as teorias mais difundidas apresentam as origens da *commedia italiana* na Grécia antiga, passando pelo seu apogeu no Renascimento e culminando com o que hoje se conhece sobre o gênero. Aglae cita Dario Fo e William Willeford para demonstrar uma ligação entre os cômicos errantes (*clowns*, jograis, bufões) e o coro dos sátiros – que, por sua vez, remontam nos rituais a Dionísio – com a *Commedia dell'Arte*. O palco para tais intervenções populares eram as feiras e as ruas.

Eliene Benício, dentre outros autores, aponta como uma das muitas origens para a *Commedia dell'Arte* a *fabula atellana*. Tal fábula surgiu na cidade osca de Atella, com colonização grega, e estruturava-se inicialmente com diálogos improvisados nos quais as temáticas estavam relacionadas ao cotidiano ou eram extraídas de acontecimentos políticos. Com o decorrer do tempo, a *atellana* sobreviveu nas províncias romanas, chegando até a Idade Média, sendo substituída progressivamente pelo mimo. Na citação abaixo, percebe-se a articulação entre alguns tipos da *fabula atellana* e alguns tipos da *Commedia dell'Arte*, bem como a fixação de papéis e a utilização de máscaras de forma semelhante:

[...] Os atores utilizavam máscaras para representá-la, assumindo papéis fixos, com tipos estilizados, como Maccus, criado ridículo, gorducho, vermelho, fanfarrão e imbecil; Pappus, velho estúpido e avarento, vítima da mordacidade e da pilhéria; Bucco, glutão, máscara com grandes lábios, camponês grosseiro, sempre infeliz nas aventuras amorosas e idiotas; Dossenus, corcunda, parasita, metido a filósofo, porém confuso. (BENÍCIO, 1999, p. 31)

Ainda sobre as possíveis conexões da *Commedia dell'Arte* com a fábula atellana, Joice Aglae apresenta, à luz dos estudos de Molinari, a seguinte relação: “[...] tinha como núcleo a trama entre as máscaras de um velho (Papus) e de um servo (Maccus), lembrando as máscaras do servo e do velho da *Commedia dell'Arte* (Zanni e Pantalone)” (AGLAE, 2010, p. 70-71).

As máscaras da *Commedia dell'Arte* preexistiam em sua maioria ao próprio gênero e à institucionalização deste. Estas faziam parte de um universo de conexões mais profundas, não relacionadas apenas à fabula atellana. Tais conexões serão vistas mais de perto no tópico que trata sobre o riso e a cultura popular na Idade Média e no Renascimento. Algumas das máscaras *dell'Arte* povoavam ruas e feiras, fervilhavam em carnavais e em outros festejos; suas origens são muito antigas e muito dificilmente podem ser definidas com precisão:

[...] é que estas máscaras que viviam nos carnavais não eram um simples folclore, e suas redes conectivas eram coligações muito antigas, por isso é necessário considerá-las antecedentes ao fenômeno da “*Commedia dell'Arte*” profissional e até mesmo medieval. (AGLAE, 2010, p. 74)

Dessa forma, a autora demonstra que as máscaras *dell'Arte* não foram criadas para o teatro institucionalizado com o gênero, elas preexistiam em sua maioria com conexões muito antigas e habitavam, de algum modo, o imaginário da população, elas “[...] tinham e têm vida antes do teatro requerê-las para a cena.” (AGLAE, 2010, p. 56)

A *Commedia dell'Arte* surgiu na Itália, foi institucionalizada no século XVI e, dentre os autores da atualidade, sua denominação causa muitas polêmicas em torno de seu significado. A principal definição do termo vem da associação de *dell'Arte* com o significado de ofício, visto que, naquele contexto, grande parte das coisas ainda eram construídas por artesãos que conheciam a Arte (o ofício) da realização da encomenda. Embora muito contestada, essa definição apresenta-se coerente por conter em si o conceito da profissionalização trazido pela *Commedia dell'Arte*.

Como se sabe, na Idade Média existiam a “arte da lã”, a “arte da seda”, a “arte dos pedreiros” e dezenas de outras artes, todas compreendidas em suas próprias corporações de ofício. Essas associações livres impediam que aqueles que produzissem mercadorias semelhantes se degolassem. Também eram úteis para defender os associados da prepotência dos grandes mercadores e da imposição dos príncipes, bispos e cardeais. (FO, 2004, p. 20)

Entretanto, como já afirmado nas linhas acima, as companhias que trabalhavam com a *Commedia dell'Arte* preexistiam à sua própria institucionalização<sup>1</sup>, que se configura enquanto um marco que alguns tomam por referencial para o início da mesma. Tal institucionalização refere-se ao aparecimento de registros em cartórios de turnês de algumas companhias de *Commedia dell'Arte* e de algumas publicações de artistas do gênero. De forma mais abrangente, as máscaras pertenciam a manifestações ritualísticas e também espetaculares anteriores ao período, como já explicitado. Buscar um marco preciso para o início do gênero é terreno movediço, visto que quanto mais se pisa, podem se aprofundar as buscas e conexões.

A *Commedia dell'Arte* (nome que, segundo Aglae e outros autores, surgiu depois de muito tempo), adotou diversos nomes como *commedia all'improvviso*, *commedia dei zanni*, *maschere all'italiana*, *commedia mascherata*, *commedia all'italiana*, dentre outros.

Retornando à discussão do termo *dell'Arte*, temos que:

Entretanto, existem eminentes críticos teatrais que asseguram não haver nenhuma ligação entre a expressão *Commedia dell'Arte* e o termo “ofício” e a associação corporativa. Um respeitável estudioso inglês, Nicoll, afirma que, nesse caso, o termo “arte” tem o mesmo sentido de “qualidade” (a *quality* shakespeariana), sendo assim, *dell'arte* significa “da maestria”. Benedetto Croce, ao contrário, está de acordo com a origem corporativa, mas somente com o objetivo de demonstrar que os cômicos da comédia à italiana, apesar de hábeis histriões e mímicos engraçadíssimos, não eram artistas, e sim pessoas de ofício, pois: “... não se percebe a presença de um autor genial”. (FO, 2005, p. 21)

Na citação de Fo, observamos mais dois dados: o primeiro é de não aceitação do profissional *dell'Arte* enquanto possuidor de uma maestria estética por alguns; e o segundo, que Croce apresenta, dá início a um importante tema, que é a presença do autor na *Commedia dell'Arte*.

A *Commedia dell'Arte*, como parte de um teatro popular, traz a presença do obsceno e do riso como mote para o desenvolvimento de suas situações, construídas através de um roteiro – o *canovaccio* — que continha basicamente as entradas, saídas e objetivos de cena, em que o texto surgia ao improvisado e, como afirma Dario Fo (2005, p. 17), da prática dessas improvisações, de uma bagagem gigantesca “de situações, diálogos, *gags*, ladainhas, todas arquivadas na memória, as quais utilizavam no momento certo, com grande sentido de *timing*, dando a impressão de estar improvisando a cada instante”.

---

<sup>1</sup> Muitos autores compreendem como a institucionalização da *Commedia dell'Arte* o momento em que se encontram registros em cartórios, semelhantes a contratos, que regulamentavam as divisões da renda das turnês.

As temáticas contidas nos *canovacci* demonstravam de alguma forma sua origem e caráter popular, pois esses roteiros faziam parte da vida do povo e dele retiravam histórias, como coloca Margot Berthold (2004, p. 353): “A *Commedia dell'Arte* estava enraizada na vida do povo, extraía dela sua inspiração, vivia da improvisação e surgiu em contraposição ao teatro literário dos humanistas”.

O jogo cênico da *Commedia dell'Arte* apoiava-se na figura do ator, o qual acredita-se que acumulava em si também aspectos de direção, de dramaturgia, além do trabalho com a produção. O sucesso da cena estava com eles, eram mais do que meros bonecos de reprodução verbal e corporal de textos.

As companhias de *Commedia dell'Arte* possuíam diversas características dos festejos e manifestações populares da época, pela forte ligação com outras manifestações espetaculares e com o carnaval; bem como através de pessoas que já trabalhavam na área e que passaram a compor tais grupos. Esses artistas podem ter trazido para o espetáculo uma noção de totalidade de competências e habilidades cênicas, com a junção de canto, músicas, representação, acrobacias, truques etc.

No desenvolvimento da *Commedia dell'Arte*, encontra-se a gradual fixação dos tipos (máscaras) e uma formação comum de dez, doze atores nas companhias, tendo geralmente pelo menos dois *Zanni* (criados), dois velhos, dois ou quatro enamorados. Por vezes, esse grupo se dividia em duas famílias, das quais os velhos eram os patriarcas.

Alguns autores, como Anatol Rosenfeld (1996), afirmam que a movimentação dos atores se assemelhava à de grandes marionetes com ações e gestos grandiosos, grotescos, mas geralmente velozes e leves. A atuação se baseava na improvisação, que não era resultado apenas do momento, mas sim, uma consequência da especialização dos atores com as máscaras. Tal característica lhes conferia uma intimidade muito grande com as reações e as ações das máscaras, ou seja, suas improvisações eram resultantes de muita pesquisa e de estudo prático dos tipos e dos jogos cênicos.

As máscaras *dell'Arte* apresentavam tipos que compunham o quadro dos papéis sociais do período e, em alguns de seus roteiros, podem-se notar relações de opressão ligadas a questão de classes, bem como se pode perceber as modificações sociais decorrentes das transformações políticas e históricas do momento. Assim:

Segundo Pandolfi, “as máscaras reproduziam as características que os italianos atribuíam a cada região do país: o mercador da República de Veneza, o carregador de Bérgamo, o pedante de Bolonha, o apaixonado toscano, o capitão espanhol ou italiano, ou napolitano [...]”. Assim a representação da *Commedia*

*dell'Arte* fornece um quadro completo das classes e das regiões italianas [...]. (BARNI, apud SCALA, 2003, p. 22)

Entretanto, Joice Aglae observa que, embora se relacionassem aos papéis sociais daquele contexto, as máscaras, por tratarem da vida, não buscavam exprimir tais relações, mas o faziam exatamente porque pertenciam a essa dimensão, a da vida cotidiana. Sobre isso, a autora cita que:

Taviani fala das tentativas falidas do teatro moderno em criar novas máscaras a partir das antigas máscaras *dell'Arte*, afirmando que o falimento deste mecanismo é inevitável, pois os cômicos *dell'Arte* não criaram as suas máscaras a partir da observação da vida cotidiana para identificar os tipos que a sociedade continha e daí criar as máscaras – elas não observavam a vida cotidiana, faziam parte daquela vida. (AGLAE, 2010, p. 56)

É necessário ser acrescentado aqui, para compreender a complexidade que envolve essa forma teatral, a existência de pessoas que acreditam que a *Commedia dell'Arte* não cumpria e nem possuía nenhuma função de crítica à sociedade. Essa é mais uma forma de enxergá-la, na vastidão de “delimitações sem definições” que perfazem o gênero, como Joice Aglae afirma. Assim temos que:

Croce observa ainda que a *Commedia dell'Arte* não consistia em um grito de revolta do povo oprimido e explorado, em primeiro lugar porque os comediantes não vinham dos estratos mais baixos da plebe, “eram quase todos provenientes da burguesia letrada ou do artesanato, obsequiosos e religiosamente devotos; eram tudo menos rebeldes.”[...]. Compartilhando os pressupostos de Benedetto Croce, estudiosos da *Commedia dell'Arte* têm refutado a versão romântica de que aqueles “comediantes fossem rebeldes, ou expressassem protestos sociais”. (PORTICH, 2008, p. 139)

A citação acima contradiz muito do que foi escrito nessa dissertação até então e também a posição de muitos autores, explicitados, aliás, no próprio corpo do texto da autora Ana Portich, como, por exemplo, Vítor Hugo, “que privilegiou na *Commedia dell'Arte* os aspectos grotescos estampados por Callot, nela constatando a expressão das forças primitivas de um povo” (PORTICH, 2008, p. 139), e Mikhail Bakhtin - “As teorias de Mikhail Bakhtin (1895-1975) reavivaram entre nós ideias pré-simbolistas que classificavam a *Commedia dell'Arte* como transgressora. [...] é então interpretado como expressão de uma agressividade que teria trazido à tona a revolta do povo oprimido.” (PORTICH, 2008, p. 140).

Sobre as máscaras da *Commedia dell'Arte* que representavam tipos da sociedade, dos quais alguns, são utilizados na experimentação com os jovens do Poço Longe, estão descritos na quarta sessão, sobre os tipos do gênero, Roberta Barni afirma que:

Os tipos da *Commedia dell'Arte* retomavam – atualizando e ampliando – a tipologia da comédia latina: os enamorados, o marido ciumento, o pai severo, o velho apaixonado por uma bela jovem, o doutor falastrão, o servo freqüentemente famélico, o soldado fanfarrão, dentre outros. (BARNI apud SCALA, 2003, p. 13)

Tais características apresentadas por Barni ainda se apresentam na sociedade atual, obviamente, com novas significações e especificidades culturais, e, por tal motivo, considero ainda pertinente a experimentação com tais máscaras, que refletem relações essencialmente humanas e de poder.

Tratarei de explicitar nos próximos tópicos alguns aspectos que subsidiaram a experiência de trabalho com a *Commedia dell'Arte* no Assentamento de Reforma Agrária Poço Longe. A seguir, adentrarei em reflexões sobre questões do contexto histórico, social e artístico do período do gênero.

## 2.1 IDADE MÉDIA E RENASCIMENTO: ASPECTOS HISTÓRICOS, SOCIAIS E ARTÍSTICOS DO CONTEXTO DA *COMMEDIA DELL'ARTE*

A pesquisa sobre o contexto histórico, social e artístico da *Commedia dell'Arte* possui importância para o entendimento da forma teatral e das máscaras que a compunham. Entretanto, apresentar esse contexto significa especificar – *a priori* – um período para o gênero. Visto que a *Commedia dell'Arte* perpassou diversos contextos, tomarei como referência as modificações ocorridas da Idade Média (que, segundo Joice Aglae, é o momento em que a *Commedia dell'Arte* conserva características mais grotescas e vinculadas às manifestações populares) para o Renascimento (momento em que esta se institucionaliza), ainda que essa delimitação temporal represente uma tentativa audaciosa em vista da extensão e complexidade da questão. Deter-me-ei

nesse meandro, posto que, nas próximas sessões, para tratar do trabalho com elementos do gênero, utilizarei características que não podem de imediato e fielmente ser definidas quanto à data de suas ocorrências. É importante ressaltar que muitas máscaras do gênero já acompanhavam a vida festiva e popular antes de adentrarem à cena, carregando em si também o imaginário do riso popular em suas manifestações, que remontam por sua vez aos princípios ritualísticos da vida em comunidade.

O século XVI, período do Renascimento, apresenta uma modificação progressiva de uma mentalidade que, antes submetida ao divino, se vê cada vez mais colocando o homem e a natureza como centro das questões. Entretanto, apresenta ainda uma forte manutenção da estrutura feudal, junto ao processo de crescente urbanização e o domínio das classes populares pelo valor monetário. A política mercantilista, embora venha assegurar as regalias da nobreza, vai aos poucos fortalecendo uma burguesia mercantil e posteriormente capitalista, que irá questionar o poder político hereditário e nobre. É nesse momento que a Igreja, com sua política de medo e opressão, tenta recuperar seu poder já perdido, deixando suas marcas também nas manifestações artísticas.

Sobre o momento de constituição da *Commedia dell'Arte* enquanto gênero teatral, Roberta Barni, na obra *A Loucura de Isabella*<sup>2</sup>, cita que:

Tendemos hoje a situar seu foco principal entre 1580 e 1630. A primeira data refere-se ao aparecimento de diversas publicações ligadas às atividades dos atores profissionais – os “mercenários” –, e à obtenção, por parte das companhias, de uma maturidade artística, que marcaria a história do teatro. A segunda data assinala uma crise profunda na cultura da corte e de suas manifestações teatrais. (BARNI apud SCALA, 2003, p. 17)

No primeiro século citado, momento em que, segundo a autora, o gênero apresentava-se mais forte, a Europa estava no período da Renascença e do Antigo Regime, que se configurava de maneira extremamente simplificada na transição do Sistema Feudal para o Capitalismo. A utilização do termo capitalismo para esse período é divergente em diversos autores. Aqui tratarei de identificar esse período como uma das etapas para o capitalismo industrial.

Uma citação de Burke, que embora se relacione em sua obra mais diretamente à escultura, pintura, arquitetura e literatura, mostra um pouco das misturas e também das

---

<sup>2</sup> Essa obra trata de traduções de Roberta Barni para o português de canovacci de Flaminio Scala. Na introdução do livro, a autora e tradutora também traz um texto sobre o gênero e suas características.

flutuações entre a dimensão de uma cultura popular e de uma cultura de elite no período da Renascença:

Embora o movimento do que chamamos de Renascimento envolveu apenas uma minoria de italianos, sempre houve intercâmbio entre a cultura elevada e a popular, facilitado pelo fato de que a maioria dos principais artistas foi treinada como artesãos. (BURKE, 2010, p. 18)

Adentrando um pouco em algumas das possíveis características gerais do Renascimento, no que tange aos aspectos artísticos, especialmente na Itália, vale explicitar um pouco da definição mais simplista e disseminada:

A visão convencional que o século XIX tinha das artes na Itália do Renascimento (visão hoje amplamente adotada, a despeito dos esforços dos historiadores da arte) pode ser resumida assim: as artes floresceram, e seu novo realismo, secularismo e individualismo demonstram que a Idade Média estava encerrada e que o mundo moderno havia começado. Porém, essas proposições foram questionadas tanto por críticos como por historiadores. (BURKE, 2010, p. 23)

Bakhtin, em seu livro “A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais”, traz uma citação de Burdarch, que apresenta um aspecto sutil sobre o nascimento do Renascimento. Na citação, Burdarch aponta que o Renascimento surge em decorrência de um anseio por modificações e, principalmente, por inovações.

O Humanismo e o Renascimento não são os produtos do conhecimento [...]. Não aparecem porque os sábios descobrem os monumentos perdidos da arte e da cultura antigas e aspiram a ressuscitá-las. O Humanismo e o Renascimento nasceram de uma expectativa e de uma aspiração apaixonadas e ilimitadas da época *envelhecida*, cuja alma, profundamente abalada, ansiava por *uma nova juventude*. (BURDARCH apud BAKHTIN, 1993, p. 49)

Bakhtin complementa a compreensão de Burdarch, afirmando que o Renascimento foi preparado durante toda a Idade Média, isto é, foi germinado na cultura cômica popular da Idade Média:

O desejo de renovação e de renascimento, a “ânsia por uma nova juventude” impregnaram a sensação carnavalesca do mundo, encarnada de diversas maneiras nas formas concretas e sensíveis da cultura popular (espetáculos, ritos e formas verbais). Era isso que constituía a “segunda vida” festiva da Idade Média. (BAKHTIN, 1993, p. 49)

Quanto ao modelo político do Renascimento, progressivamente o poder (as decisões militares, judiciárias e legislativas) foi se concentrando nas mãos do príncipe ou monarca – Absolutismo –, embora a Igreja ainda detivesse no momento grande força. Antes, na Idade Média, a decisão final encontrava-se nas mãos da Igreja. O príncipe era visto como um representante de Deus na terra, chegando a imaginar-se que ele mesmo tivesse poderes curativos, o que, de certo modo, fortalecia e legitimava sua figura, mas também a limitava e a submetia à Igreja Católica. No Renascimento, com o desenrolar dos tempos, um limite na confusão desses papéis vem a se estabelecer, mas a Igreja ainda se configura forte e determinante em muitas questões.

O século XVII marcou a *estabilização* do novo regime, o da monarquia absoluta, dando nascimento a uma “forma universal e histórica” relativamente progressista. Ela encontrou sua expressão ideológica na filosofia racionalista de Descartes e na estética do classicismo. Essas duas escolas refletem de maneira clara os traços fundamentais da nova cultura oficial, distinta da Igreja e do feudalismo, mas impregnada como esta última de um tom sério, autoritário, embora menos dogmático. Novos conceitos predominantes forjaram-se que, segundo a expressão de Marx, a nova classe dominante apresenta inevitavelmente como verdades eternas. (BAKHTIN, 1993, p. 87)

Inovação é algo que acompanha o Renascimento. Inovações artísticas, tecnológicas e de pensamento<sup>3</sup>. Não existe uma ruptura de imediato com o feudalismo, mas este se modifica com o tempo, passando a compor e orbitar em torno da economia citadina como estrutura abastecedora. As cidades passam a deter um novo poder, uma nova relação econômica, o comércio passa a ter cada vez mais força, e os que nele se aperfeiçoam, os burgueses (os que moram nos burgos – cidades), progressivamente passam a dominar o poder econômico, e, em boa parte, são eles os mecenas das artes, não apenas a corte e a Igreja. A mentalidade se modifica: possuir obras de arte torna-se algo “enobrecedor”. Entretanto, as ideias de que a Igreja demorou séculos para consolidar não desapareceram imediatamente, continuaram integrando o pensamento das pessoas.

A cultura oficial da Idade Média elaborou-se ao longo de séculos, teve seu período criador e heróico, foi universal, onipenetrante; ela envolveu e atemorizou todo o universo, cada fragmento da consciência humana, apoiada

---

<sup>3</sup> É importante ressaltar que o fato de uma maior perspectiva de inovação no Renascimento não significa que essa característica não tenha existido na Idade Média. Nesta, embora não se demonstre tão fortemente essa tendência, foi um momento importante tecnologicamente de disseminação de técnicas que já eram conhecidas. Por exemplo, muitos moinhos foram construídos no período.

pela organização única no seu gênero que foi a Igreja católica. No Renascimento, a formação feudal chegava ao fim, mas o poder da sua ideologia sobre a consciência humana tinha ainda excepcional força. (BAKHTIN, 1993, p. 238)

No Renascimento, apresentava-se a tendência de tentar explicar a natureza e os acontecimentos através da racionalização, ao invés de relacioná-los às questões divinas. O que, porém, não abrange ainda toda a sociedade europeia como muitas vezes é exposto; no campo, por exemplo, muitos ainda se utilizam de magias, assim como muitos outros ainda passam por uma acentuada influência da Igreja, como dito anteriormente. Mas também, nesse contexto, desenvolve-se uma tendência em pesquisar o homem; por exemplo, o processo de dessecar cadáveres para se conhecer o corpo humano internamente é algo recorrente na prática daqueles que se interessam pela medicina e também na prática de artistas em busca da investigação sobre o realismo na arte. Ao concluir uma de suas reflexões acerca de Gargantua, uma das personagens da obra de Rabelais, Bakhtin nos apresenta um pouco desse sentimento:

O mundo não podia tornar-se um objeto de conhecimento livre, fundado sobre a *experiência e o materialismo*, enquanto estivesse *afastado do homem pelo medo e pela piedade*, enquanto estivesse impregnado pelo princípio hierárquico. A conquista familiar do mundo destruía e abolia todas as distâncias e interdições criadas pelo medo e a piedade, reaproximava o mundo do homem, do seu corpo, permitia tocar qualquer coisa, apalpá-la de todos os lados, penetrá-la nas suas profundezas, virá-la do avesso, confrontá-la com não importa qual fenômeno, por mais elevado e sagrado que fosse, analisar, estimar, medir e ajustar, tudo isso no plano único da experiência sensível e material.

Por essa razão *a cultura cômica popular e a nova ciência experimental* combinaram-se organicamente no Renascimento. (BAKHTIN, 1993, p. 334)

Para concluir essas reflexões, temos que, para Bakhtin, foi nesse corpo que emergiu um novo sentimento realista, histórico e concreto, do qual surgia a sensação de um povo imortal, que é agente e que pode construir sua história. Para o autor, o Renascimento marcou a luta entre dois cânones, o grotesco e o clássico, que se ligam respectivamente à palavra de dupla tonalidade (ou popular) e à palavra de tonalidade única (referente às tendências estabilizadoras oficiais) (BAKHTIN, 1993, p. 380).

Todas essas transformações estão presentes nos tipos da *Commedia dell'Arte*, os quais mostram o êxodo rural com o *Zanni*, o criado que sai da zona rural para a cidade, com o *Dottore* que é um médico ou advogado buscando expressar-se pela razão, com o *Pantaleão* que é um mercador e uma possível sátira à burguesia etc.

Segundo Le Goff, é no decorrer do século XII que começam a se fortalecer as escolas urbanas dissociadas das escolas monásticas. O autor caracteriza essas universidades como mais um dos tipos de corporações que vinham emergindo durante o período, e que, no Renascimento, inclusive, obtêm grande importância, porque reuniam e realizavam medidas protecionistas aos trabalhadores de determinados ofícios.

O estudo e o ensino tornaram-se um ofício, uma das numerosas atividades em que se pode especializar no canteiro urbano. Seu nome, de resto, é significativo, pois *universitas* é o mesmo que corporação. As universidades não deixam de ser corporações de mestres e estudantes (*universitates magistrorum et scholarium*) com suas atividades e suas nuances, de Bolonha onde reinam os estudantes até Paris onde os professores dominam. O livro torna-se um instrumento e não mais um ídolo. Como toda ferramenta, ele tende a ser fabricado em série, torna-se objeto de produção e comercialização. (LE GOFF, 1993, p. 75)

A *Commedia dell'Arte* acompanhou também essa tendência rumo à organização corporativada, configurando-se, após sua institucionalização, como uma comédia realizada por profissionais, com registro em cartórios e estatutos próprios, embora, provavelmente, não se deva compreender tais características como uma regra, com atores em grande medida que trabalhavam para seu desenvolvimento construindo em verdade a primeira manifestação de um movimento teatral com esse caráter profissional, com sentido de associação e de protecionismo entre as companhias. Segundo Dario Fo (2004, p. 21), “os cômicos *dell'Arte* realizavam também uma guerra sem trégua contra todas as companhias não associadas que se infiltravam “em suas praças”. Assim, pode-se perceber o grau de articulação profissional em torno dessas apresentações cômicas e o fortalecimento da realidade da companhia teatral.

A criação da imprensa acarretou uma profunda modificação no processo de produção e progressiva distribuição de conhecimento. Na Itália, a primeira imprensa instalou-se em 1465, o que modificou profundamente as relações com o livro. Não somente para os humanistas e para a literatura isso foi significativo, mas também para artistas diversos e, dentre eles, os cômicos *dell'Arte*, que também fizeram suas publicações. Inclusive, vemos que Roberta Barni cita o ano de 1580 como de importância para a *Commedia dell'Arte*, visto que foram realizadas diversas publicações de atores profissionais (BARNI, apud SCALA, 2003, p. 17).

No exposto até aqui, muitas coisas se esclareceram e outras se afiguraram mais complexas. No entanto, todas acabam por indicar apenas silhuetas, sem delimitações precisas. Por ora, tais referências bastam para prosseguir em exame acerca da cultura popular e do riso na Idade Média e no Renascimento, para assim traçar uma compreensão mais abrangente e conectiva do que tenha sido a *Commedia dell'Arte*.



Na Idade Média, o riso fazia parte dos ritos e cerimônias civis da vida cotidiana das pessoas, bem como, paralelamente, acompanhava também os festejos oficiais: “[...] quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico, popular e público, consagrado também pela tradição” (BAKHTIN, 1993, p. 4). Todas essas manifestações, imbuídas desse caráter renovador que o riso promovia, faziam parte de uma cultura não oficial, de um espaço de resistência, exterior à Igreja e ao Estado, no qual se constituía outra visão de mundo, dos homens e das suas relações. Para Bakhtin, essa visão de mundo trazida por esses ritos cômicos, criava uma espécie de “dualidade de mundo”, uma dualidade na percepção do mundo e da vida humana, a dualidade compreendida pela comicidade renovadora, que possibilitava a dimensão temporária, de possibilidade de outro mundo liberto.

As festas oficiais da Idade Média induziam à manutenção das hierarquias, da imutabilidade, das regras e tabus e, dessa forma, tendiam a consagrar o regime em vigor; daí que o tom utilizado só poderia ser o da seriedade (BAKHTIN, 1993, p. 80). Durante o período, o tom sério constituiu-se como o formato apropriado oficialmente para tratar da verdade, do bem – segundo Bakhtin, tudo o que se julgava importante e considerável –, e como consequência disto, e do contexto do momento, “O medo, a veneração, a docilidade, etc. constituíam os tons e as matizes dessa seriedade” (BAKHTIN, 1993, p. 63).

Toda a rigidez, uniteralidade e exclusivismo exercidos no trato da seriedade pela Igreja incentivou a abertura de uma brecha para a manifestação da cultura cômica popular (que trazia a alegria, a renovação e a sensação de unidade ao povo durante essas experiências populares – um escape para a “segunda natureza humana”), paralela às formas canônicas oficiais. Essa coexistência do sério e do cômico não se estabelecia por bondade, complacência ou aceitação, mas por motivos estratégicos e objetivos específicos.

Para Bakhtin (1993), alguns fatores eram responsáveis por essa permissividade inicial da Igreja Católica com relação ao riso nos círculos religiosos médios e até superiores: a cultura popular na Idade Média ainda era muito forte e era preciso não desprezar tal fato, inclusive, utilizando a mesma para fins propagandísticos; a própria cultura oficial religiosa, entrelaçada ao feudalismo, ainda era jovem e não completamente formada e rígida; e, tradições que eram legalizadas em Roma (como as saturnais) eram ainda praticadas. Dessa forma, a Igreja fazia coincidir as festas pagãs (ligadas à comicidade) e cristãs.

O vocabulário e as manifestações da praça pública na Idade Média eram uma das poucas ocasiões em que se permitia a expressão popular, de sua apreensão profunda da modificação da sociedade e de suas relações de poder. Somente nesse ambiente, a praça pública, é que a junção entre louvor e injúria poderia não ser compreendida como heresia. Segundo Bakhtin, tal

fenômeno que as pessoas vivenciavam ao comungar dessas relações culturais cômicas não apenas se esforçava por captar o momento das mudanças entre o antigo e o novo, mas também contemplava a relação de morte e nascimento que permeava todas as manifestações populares do período, no intuito e na proclamação da renovação, o que, por isso, jamais poderia ser tratado na cultura oficial, o espaço de imutabilidade.

A importância das festividades para a sociedade humana deve também ser refletida neste momento, não devendo ser explicada apenas por questões práticas e diretas, como a celebração de colheitas ou o descanso periódico. A festividade representava uma forma primordial da civilização humana, em que o homem exercia sua segunda vida, liberta, universal, com abundância e igualdade, compreendidas e expressas na relação que permeia toda a cultura popular do período, de morte e nascimento, e com os fins superiores da vida humana.

O carnaval possuía um papel muito importante na vida do homem medieval, juntamente a ele tinham importância as outras festas populares, as quais inclusive, assumiam muitas de suas características. Nessas celebrações, manifestava-se uma sensação de carnavalização do mundo, que era exercida nos espaços permitidos, da praça pública e das relações familiares. E foi no espaço da rua que algumas das máscaras da *Commedia dell'Arte*, foram germinadas.

Contrastando com a excepcional hierarquização do regime feudal, com sua extrema compartimentação em estados e corporações na vida diária, esse contato livre e familiar era vivido intensamente e constituía uma parte essencial da visão carnavalesca do mundo. O indivíduo parecia dotado de uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com os seus semelhantes. A alienação desaparecia provisoriamente. O homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre seus semelhantes. (BAKHTIN, 1993, p. 9)

O carnaval não se apresentava enquanto uma manifestação puramente artística, nem tampouco como um espetáculo teatral, ele se situava na conexão entre arte e vida, pois os participantes viviam o carnaval e não apenas se relacionavam com ele enquanto espectadores, visto que tal festa existia para todos, sem divisões. Mas, no carnaval, também se encontravam as sementes do teatro, como coloca Augusto Boal (1977, p. 123): “No princípio, o teatro era o canto ditirâmico: o povo livre cantando ao ar livre. O carnaval. A festa”.

O riso no carnaval não se tratava de uma manifestação isolada individual de reação a um fator cômico, era um riso generalizado, universal. Bakhtin (1993, p. 10) explicita que o mundo inteiro parecia cômico e que era, também, analisado pelo seu aspecto jocoso, afirmando que: “[...] esse riso é ambivalente, alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e

sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente”. Após tal citação, mais a frente em seu livro, afirma que o riso ambivalente popular mostra a ideia de um mundo em plena evolução, em que estão incluídos os que riem, visto que o povo também se autoescarnece, pois, este se inclui nesse mundo em evolução.

Sobre as conexões e caminhos das máscaras *dell'Arte*, Joice Aglae (2010, p. 58) afirma que: “O mais importante é que, quando as máscaras *dell'Arte* encontraram o carnaval, o adotaram como reinado, nicho e propulsor”. Afirma ainda que o carnaval pode não ter sido o berço para tais máscaras, mas funcionou como um grande fermento para as mesmas.

A utilização do baixo corporal e material, dos travestimentos, das degradações e inversões na cultura cômica popular possuía relações diretas com a progressão do tempo e das modificações históricas, percorrendo também o conceito da renovação e alternância, despertando a importância da permutação hierárquica do superior e do inferior. A fantasia, por exemplo, que fazia parte das festas populares, é uma grande sistematização desse sentimento de renovação, visto que, com ela, eram renovadas não somente as vestimentas, mas também a personagem social. Bakhtin (1993, p. 70) afirma que era comum nas festas transformar o bufão no sagrado rei ou até se eleger um abade, bispo ou até um arcebispo para se rir, bem como usar as roupas ao avesso: “[...] era preciso *inverter o superior e o inferior*, precipitar tudo que era elevado e antigo, tudo que estava perfeito e acabado, nos infernos do “baixo” material e corporal, a fim de que nascesse novamente depois da morte”.

No Renascimento, embora se manifestasse um desejo pelo retorno aos padrões clássicos (em um determinado grupo), a cultura popular da Idade Média ainda exercia uma forte influência não só nas artes, mas também na concepção de mundo das pessoas. Uma das modificações que acontecia no momento é na caracterização do grotesco, que passa a se apresentar mais individualizado. Entretanto, a carnavalização do mundo ainda acompanha as utopias do Renascimento:

São duas as concepções de mundo que se entrecruzam no realismo renascentista; a primeira deriva da cultura cômica popular; a outra, tipicamente burguesa, expressa um modo de existência preestabelecido e fragmentário. As alternâncias dessas duas linhas contraditórias caracterizam o realismo renascentista. O princípio material em crescimento, inesgotável, indestrutível, superabundante, princípio eternamente ridendo, destronador e renovador, associa-se contraditoriamente ao “princípio material” abastardo e rotineiro que preside à vida da sociedade de classes. (BAKHTIN, 1993, p. 21)

Dessa forma, para a compreensão do realismo do Renascimento, necessita-se do conhecimento acerca do realismo grotesco. No Renascimento, a concepção carnavalesca do

mundo encontrou-se de forma mais clara na literatura. Segundo Bakhtin (1993), no campo dos espetáculos, a resistência aconteceu no teatro popular e com certas formas de cômicos que se apresentavam nas feiras, onde, possivelmente, se encontravam artistas da *Commedia dell'Arte*.

Na Idade Média, a cultura oficial necessitou de séculos para se estabelecer e no Renascimento – no qual a formação feudal modificava-se e progressivamente perdia sua força –, esta cultura ainda exercia grande influência sobre a consciência da humanidade. Mas, apesar disto:

A concepção grotesca do corpo estava representada na filosofia humanista do Renascimento, e principalmente na filosofia italiana. [...] O corpo humano tornava-se aí o princípio com cuja ajuda, e em volta do qual, se efetuava a destruição do quadro hierárquico do mundo existente na Idade Média, e se criava um novo quadro. (BAKHTIN, 1993, p. 318)

Dessa maneira, pode-se perceber que a cultura popular cômica da Idade Média também permeou as ideias e manifestações artísticas no Renascimento, cujos cânones refletem uma tentativa de retorno aos padrões clássicos, no qual o corpo é entendido como algo acabado, perfeito: “Além disso, é isolado, solitário, separado dos demais corpos, fechado, [...] elimina-se tudo o que leve a pensar que ele não está acabado, tudo o que se relaciona com seu crescimento e multiplicação” (BAKHTIN, 1993, p. 26). Dessa forma, se a visão popular do corpo da Idade Média, cheio de renovações, vida e morte, excluísse, nessa nova concepção do realismo renascentista, esse novo corpo, individual, que se afasta da relação com a terra, com a unidade, com esse corpo popular que o produziu, a ênfase passa a compor a individualidade, e todas as relações emergidas na consciência do homem passam a manifestar-se por tal relação.

O século XVI, segundo Roberta Barni, período de início da *Commedia dell'Arte*, marca para Bakhtin o apogeu da história do riso, a partir especialmente da figura pesquisada em seu livro, Rabelais, autor Renascentista que construiu suas obras sobre grande influência da cultura cômica popular medieval. Bakhtin, em seu livro, cita também tal influência em outros autores bastante conhecidos como Cervantes, Molière e Shakespeare.

Para Bakhtin (1993), no século XVII, a influência da cultura cômica popular e seu caráter grotesco, progressivamente, perdem espaço para o classicismo. O caráter sério e unilateral predomina, a ambivalência do grotesco passa a ser incompreendida e até inadmissível. Por outro lado, a cultura cômica popular não desaparece completamente, passa a fazer parte de gêneros canônicos ditos inferiores (comédia, fábula e sátira), bem como persiste principalmente nos gêneros não canônicos (o diálogo de costumes, o romance, os gêneros burlescos). Nessa

perspectiva, o teatro popular também se configura enquanto um espaço de continuação e resistência do caráter grotesco e, em determinada medida, das concepções medievais do mundo.

A *Commedia dell'Arte* fazia parte desse contexto, visto que estava vinculada ao teatro popular, as máscaras e roteiros originaram-se desse universo. Dessa forma, progressivamente, a *Commedia dell'Arte* também passou a absorver as nuances e modificações dessa nova mentalidade e desse novo contexto, e, como indícios disto, temos sua institucionalização, mais posteriormente a evolução de seus *canovacci* para textos dramáticos, companhias que passam a se apresentar em cortes e depois em casas de espetáculos com cobranças de ingressos (como afirma Taviani) etc. Essa parte da progressão do gênero é que alguns autores tomam como referência para definir o gênero, esquecem de situá-la exatamente enquanto uma modificação, algo que partiu de uma coisa preexistente e que não devia abranger todas as companhias, muitas devem ter permanecido atuando nos espaços populares. Para esclarecimentos dos rumos desse trabalho, afirmo que não são esses aspectos citados acima que tomei como referência para a construção dessa pesquisa, e sim as características mais populares e grotescas do gênero *dell'Arte*. Por isso, fazem-se necessárias reflexões sobre tais aspectos risíveis e grotescos da cultura popular medieval, pelas conexões estabelecidas.

Sobre a utilização do grotesco na *Commedia dell'Arte*, percebemos que, de forma direta, este encontra-se tanto no corpo desfigurado dos atores, como nas máscaras expressivas que misturam algumas vezes a imagem humana distorcida com figuras de animais. Para Anatol Rosenfeld (1976, p. 60), a arte grotesca “tende a exprimir precisamente a desorientação em face de uma realidade tornada estranha e imperscrutável”. No mesmo livro, um pouco adiante, o autor comenta sobre a presença desse grotesco na *Commedia dell'Arte*:

As figuras não são apenas excêntricas e caricatas; as suas máscaras dão-lhes, sobretudo, o aspecto de animais estranhos, de aves de pesadelo, por vezes semelhantes a morcegos; os seus gestos têm afinidade com os de marionetes, parecem rígidos, excessivos e de uma elegância ao mesmo tempo infra e sobre-humana [...]. Os seres perdem seu aspecto familiar, há uma completa subversão da ordem ontológica. A desproporção no miúdo sugere uma desarmonia universal. (ROSENFELD, 1996, p. 62)

Na Idade Média, o riso popular organizava o realismo grotesco, que se manifestava de forma uníssona nas dimensões entre corpo e mundo, unindo-se ao baixo material e corporal que tinha por função materializar e degradar, o que significava entrar em comunhão com as relações do inferior do corpo, como o coito, o comer, a gestação etc. O princípio material e corporal não

se concretizava apenas como uma análise individualizada, mas, antes de tudo, constituía um corpo maior, o povo, que estava em progressão, que se renovava e se modificava.

As imagens construídas por esse corpo grotesco situam-se geralmente em torno de partes do corpo que se conectam mais diretamente com o exterior, principalmente, a imagem da boca aberta. O baixo direciona à terra, que dá a vida, alimentando, numa simbolização do começo:

No realismo grotesco (isto é no conjunto de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e corporal estão ligados indissolúvelmente numa totalidade viva e indivisível. (BAKHTIN, 1993, p. 17)

É recorrente também na imagem e na construção do corpo do realismo grotesco a presença de corpos híbridos, que são apresentados como seres humanos extraordinários, comumente relacionados a lendas e mitos, como sereias, sátiros, centauros, mantendo ainda forte influência das heranças romana e grega pagãs:

Encontram-se naturalmente gigantes, anões e pigmeus, personagens dotadas de diversas anomalias físicas: seres de uma só perna, ou sem cabeça, que têm o rosto no peito, com um único olho na testa, com os olhos sobre as espáduas, nas costas, outros com seis braços ou que comem pelo nariz, etc. Tudo isso constitui *fantasias anatômicas* de um grotesco descabelado, que gozavam de imenso favor na Idade Média. (BAKHTIN, 1993, p. 303)

Segundo Bakhtin (1993, p. 309), a *Commedia dell'Arte* conservava a concepção do corpo do realismo grotesco de maneira mais fraca e adocicada, através de referências puramente literárias. Considero possível que a *Commedia dell'Arte* tenha possuído contato com essa literatura que conservava alguns aspectos do realismo grotesco, entretanto, como o próprio autor afirma, eram nos palcos das praças e feiras populares que esse grotesco medieval conseguia de certa forma manter suas raízes no Renascimento e, segundo o autor, até os dias de hoje, inclusive. O carnaval, como salientei mais acima, também foi um grande ambiente germinador dessas máscaras *dell'Arte*, logo, concluo, que embora possam ter havido referências literárias para alguns artistas, foi o próprio realismo grotesco que no seu desencadeamento e evolução compôs tais máscaras das encenações do gênero.

É na máscara que se reconhece mais nitidamente a essência mais profunda do grotesco, como explicita Bakhtin:

A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é expressão das transferências, das metamorfoses, das violações, das fronteiras naturais, da

ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. [...] É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco. (1993, p. 35)

No grotesco romântico, progressivamente, a máscara passa a ter uma significação relacionada ao encobrir, esconder e dissimular, o que, para Bakhtin, dentro de uma cultura popular organicamente integrada não possuía tal função: “Pelo contrário, no grotesco popular, a máscara recobre a natureza inesgotável da vida e seus múltiplos rostos” (BAKHTIN, 1993, p. 35). A máscara não esconde um rosto, mas sim, revela a completude de todos os rostos e desnuda suas relações sociais. Assim, no romantismo, a máscara é progressivamente deslocada de seu ambiente popular, carnavalesco, desfazendo-se em certa medida do seu caráter renovador que acompanha toda cultura popular na Idade Média. Não estou afirmando que as máscaras deixaram de pertencer ao ambiente popular, nem que desapareceram do carnaval, ao contrário, sua função é que, em muitos contextos (como no próprio carnaval), passou a ser reconfigurada progressivamente.

Nesse tópico sobre riso e cultura popular na Idade Média e no Renascimento, tratei de buscar elucidar um pouco do vasto universo encantador dessa temática, relacionando-o com o foco desse trabalho, a *Commedia dell'Arte*. A seguir, travarei reflexões acerca dos mecanismos que suscitam o riso, parte estrutural e estimuladora dessa pesquisa.

### 2.3 A FUNÇÃO SOCIAL DO RISO E O RISÍVEL NA *COMMEDIA DELL'ARTE*

Na escala da evolução humana, temos, inicialmente, o homo *faber*, em seguida o homo *sapiens*, e finalmente, sem dúvida, o homo *ridens*. Este o mais sutil, difícil de submeter e enquadrar. (FO, 2004, p. 187-188)

Tratarei nesse tópico de refletir sobre algumas questões como a função social do riso e os mecanismos de produção do cômico, para que sejam identificadas especificidades relativas aos cômicos *dell'Arte* e ao seu respectivo jogo cênico, visto que tais reflexões subsidiaram o trabalho com os jovens do Assentamento Poço Longe, mais diretamente analisado na última sessão. Nesse tópico, os principais referenciais teóricos são Henri Bergson, Vladimir Propp e Mikhail Bakhtin.

No início de seu livro “Comicidade e Riso”, Vladimir Propp apresenta uma questão importante para o nosso trabalho: faz-se necessária a construção e reflexão teórica sobre o riso, visto que cômicos, caricaturistas, escritores e demais profissionais que trabalham com o riso já possuem de forma assimilada tais mecanismos e não necessitam diretamente de tal teorização para seus respectivos desempenhos?

O próprio autor responde tal questão afirmando que toda teoria do conhecimento é necessária e bem-vinda, desde que esta não se afaste demais da realidade e transforme-se em abstrações tamanhas, o que faremos ao relacionar, na última sessão, com a experimentação com os jovens do Poço Longe. Algo relacionado a isso se encontra no início do livro “O Riso” de Henri Bergson, no qual o autor afirma que “não teremos em vista encerrar a invenção cômica numa definição. Vemos nela, acima de tudo, algo vivo” (BERGSON, 2007, p. 1).

De início, faz-se necessário refletir um pouco do percurso pelo qual o aspecto cômico passou a ser compreendido como um espaço inferior de manifestação cultural. Um pouco dessa questão já foi abordada no tópico anterior, à luz dos estudos de Bakhtin. Nesse espaço, retomarei o assunto de forma sintética acrescentando visões de outros autores.

Segundo Vladimir Propp (1992), Aristóteles tratava da essência da comédia como o oposto à tragédia e conferia à última um significado prioritário. Propp afirma que no idealismo romântico o sublime e o belo perfaziam a compreensão da estética de modo geral, e que o cômico era visto como algo baixo e contrário ao sublime. Para Propp, ao serem analisados os

trabalhos sobre estética, verifica-se que estes se baseiam no princípio de que o cômico obedece a relação de contradição entre forma e conteúdo e conclui afirmando que se existe algo oposto ao cômico só pode ser o não cômico, o sério.

Vladimir Propp afirma que as estéticas que as classes dominantes consomem, ao se utilizarem do riso, criaram a distinção entre a comicidade de ordem superior e de ordem inferior. Ou seja, no fundo, se estabeleceu nessa dicotomia uma distinção e preconceito implícito de classe, como podemos atestar na seguinte citação: “O desprezo pelos bufões, pelos atores do teatro de feira, pelos *clowns* e os palhaços e, em geral, por qualquer tipo de alegria desenfreada é o desprezo pelas fontes e pelas formas populares de riso” (PROPP, 1992, p. 23).

Sobre o que suscita o riso, temos tanto para Propp (1992), quanto para Bergson (2007), a dimensão de que o riso pertence à esfera do humano, tanto como causa quanto como consequência. Se podemos rir de objetos e animais, é porque atribuímos a estas relações com o universo humano. Assim, sobre os filósofos que buscaram estudar a questão da comicidade, Bergson afirma que:

Vários definiram o homem como “um animal que sabe rir”. Poderiam também tê-lo definido como um animal que faz rir, pois, se algum outro animal ou um objeto inanimado consegue fazer rir, é devido a uma semelhança com o homem, à marca que o homem lhe imprime ou ao uso que o homem lhe dá. (BERGSON, 2007, p. 3)

Para Propp, o riso envolve dois elementos, os quais isoladamente não produzem a comicidade, são eles: um objeto ridículo e um sujeito que ri. O autor nos apresenta imediatamente duas possibilidades de reflexão: quem seria esse sujeito que ri e o que seria a esfera do ridículo que causaria a comicidade. Sobre o sujeito que ri, Propp nos apresenta um dado pertinente: cada povo, em cada época, cada classe, possui seu próprio e específico sentido de humor e do que é cômico.

Propp afirma que o riso torna-se irrealizável quando se percebe no próximo um sofrimento verdadeiro: “E se apesar disso alguém ri, sentimos indignação, esse riso atestaria a monstruosidade moral de quem ri” (PROPP, 1996, p. 36).

De forma complementar, Bergson afirma que a comicidade é dirigida à inteligência pura, não se direciona ao plano da emoção: “Descreva-se um defeito que seja o mais leve possível: se me for apresentado de tal maneira que desperte minha simpatia, ou meu medo, ou minha piedade, pronto, já não consigo rir dele. [...] Ele não deve comover-me” (BERGSON, 2001, p. 104). Para o autor, a comicidade distingue-se essencialmente do drama, pontuando que para

impedir que levemos a sério algumas ações sérias, visando a trazer o riso, ao invés de concentrar nossa atenção nos atos, devemos ser guiados a focalizar nos gestos: “Entendendo aqui por *gestos* as atitudes, os movimentos e até mesmo os discursos por meio dos quais um estado d’alma se manifesta sem objetivo, sem proveito, apenas por efeito de uma espécie de comichão interior” (BERGSON, 2007, p. 107).

Bergson considera tal gesto como consequência de uma reação involuntária e automática. Assim temos que:

Na comédia, sentimos que poderia ter sido escolhida outra situação completamente diferente para nos apresentar a personagem: ainda assim estaríamos diante do mesmo homem, numa situação diferente. Não temos essa impressão num drama. Neste, as personagens e as situações estão intimamente vinculadas, ou melhor, os acontecimentos fazem parte integrante das pessoas [...]. (BERGSON, 2007, p. 108)

O autor traz uma informação importante: se levassem uma personagem cômica para outra situação, esta responderia da mesma forma, por conter em si um caráter automático de reagir. Pode ser esta mais uma justificativa para o sucesso cômico da fixação de papéis, que caracteriza muitas representações cômicas, como a *fabula atellana*, os bufões e as próprias máscaras *dell’Arte*.

Bergson explicita que não é, necessariamente, o grau do sofrimento da circunstância que a torna cômica, e sim como esta nos é apresentada: “Vemos agora que a gravidade do caso não importa tampouco: grave ou não grave, ele poderá fazer-nos rir se tudo for arranjado para que não nos comova. Insociabilidade da personagem, insensibilidade do espectador [...]” (BERGSON, 2007, p. 109).

Retornarei a um dos elementos que Propp nos apresenta como causa da comicidade, o objeto ridículo. Para o autor, o ridículo, dentre outras dimensões, se insere na esfera do disforme. O ridículo pode situar-se em determinadas estranhezas e particularidades que distinguem uma pessoa do ambiente que a cerca. Para Propp, essas diferenças apenas causam o riso quando estão associadas a desvios de normas, no entanto, ele ressalta que nem toda diferença é cômica. Bergson, entretanto, afirma que as diferenças podem ocasionar o riso quando refletem aspectos d’alma.

Para Propp, a comicidade tem sempre a ver com o exagero, mas o exagero somente pode tornar-se cômico quando desnuda um defeito moral. Assim:

O grau mais elevado e extremo do exagero é o grotesco. No grotesco o exagero atinge tais dimensões que aquilo que é aumentado já se transforma em monstruoso. Ele extrapola completamente os limites da realidade e penetra no domínio do fantástico. (PROPP, 1996, p. 91)

Concluindo tal questão que conecta o exagero, o riso e o grotesco, temos que, para Propp: “O grotesco é a forma de comicidade preferida pela arte popular desde a Antiguidade” (1996, p. 92).

Tanto Bergson quanto Propp afirmam, como já explicitado acima, que o diferente pode produzir o riso. A partir disso, pode-se compreender porque os estrangeiros ou pessoas pertencentes a outras identificações culturais, podem suscitar o riso. Na *Commedia dell'Arte*, a máscara do Capitano (Capitão) pode ilustrar essa perspectiva, visto que o tipo se apresenta como viajante, um estrangeiro, numa sátira às invasões espanholas<sup>4</sup>.

Segundo Bergson, como já foi apontado, o riso associa-se à inteligência pura, não se articulando com a emoção, ou seja, para rirmos é necessária uma anestesia momentânea no coração. O autor observa ainda que, para saborearmos tal comicidade, essa inteligência deve estar em contato com outras inteligências: “Por mais francos que o suponham, o riso esconde uma segunda intenção de entendimento, eu diria quase de cumplicidade, com outros ridentes, reais ou imaginários” (BERGSON, 2007, p. 5). É como se o riso produzisse uma espécie de eco que aproxima os ridentes e que se amplia infinitamente sempre que compartilhado, proporcionando certa sensação de cumplicidade.

Para Propp, o riso destrona a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio. O riso é uma arma de destruição de verdades. Segundo Dario Fo (2004), o poder teme o riso, a gargalhada, a troça, pois tais manifestações denotam senso crítico, afirmando, inclusive, que o povo nunca abriu mão dessa forma de inteligência.

Tratando mais especificamente da concepção do riso à época do Renascimento, Bakhtin nos apresenta um pouco das sensações presentes no momento em que, segundo o autor, estão ancoradas em filósofos da antiguidade como Hipócrates e Aristóteles: “[...] para a teoria do riso do Renascimento (como para as suas fontes antigas), o que é característico é justamente o fato de reconhecer que o riso tem uma significação positiva, regeneradora, *criadora*” (BAKHTIN, 1993, p. 61).

---

<sup>4</sup> “Em seu tom grotesco, essa máscara confessava o descontentamento italiano com a magniloquência presunçosa dos dominadores espanhóis. Sua linguagem era o ‘espanholesco’, ou um italiano repleto de espanholismos macarrônicos: exceção feita àqueles lugares em que a censura dos conquistadores não o permitia” (BARNI, 2003, p. 24).

Ainda complementando tal questão, Bakhtin, com o objetivo de exemplificar a capacidade criadora do riso, expõe, numa nota de rodapé, que essa ideia pertencia também aos primeiros tempos da Antiguidade, relatando que num determinado papiro alquímico conservado em Leyde e que data do século III, o nascimento do mundo está atribuído ao riso divino. O autor traz um trecho de tal papiro no qual consta que: “Quando Deus riu, nasceram os sete deuses que governam o mundo. [...] Quando ele começou a rir, apareceu a luz. [...] Na sétima vez (que ele riu, apareceu) a alma” (BAKHTIN, 1993, p. 61).

Sobre a força vivificadora que possui o riso, Propp afirma que esta estava presente também em alguns mitos referentes à fertilidade. Traz como exemplo para tal força vivificadora do riso um trecho do mito grego de Perséfone e Deméter:

Deméter é a deusa da fertilidade. Hades, deus do reino dos infernos, rapta sua filha Perséfone. A deusa sai à busca da filha, mas não consegue encontrá-la, fecha-se em sua própria dor e pára de rir. Devido à dor da deusa da fecundidade interrompe-se na terra o crescimento das ervas e dos cereais. A serva Jamba faz um gesto obscuro e com isso a deusa ri. Com o riso da deusa a natureza volta a viver e sobre a terra retorna a primavera. (PROPP, 1996, p. 165)

Ao ler sobre o riso que suscitava a fertilidade, sem racionalizar, chegaram à minha mente trechos de uma oração que escrevi ainda quando criança, com cerca de 10 / 11 anos. Trata-se de uma oração que sempre verbalizei em minha intimidade, quando desejava realizar conexões com as dimensões espirituais:

Minha Santa, perdoai, perdoai o nosso povo / Meu Deus, não deixe eu cair em tentação / que lhe dou meu coração / com muita compaixão / Nunca direi não para um homem que não é são / Me ajude, por favor, nessa missão / Coloquei comida no prato de todos os necessitados / Que lhe mostrarei o palhaço / Irá rir / Teu prato cair no chão / E irá chover na terra e no sertão / E irei dizer: - Obrigado por essa vida cheia de tentação.

Sem dúvida, trata-se de um poema juvenil, mas, o que gostaria de compartilhar nesse espaço, era a imagem que sempre construía em minha mente ao orar com tal poema. Em um determinado momento da oração, imaginava uma grande mesa com pratos e talheres e, sentado nela, de forma meio nebulosa, como um vulto, via uma espécie de gigante rindo (provavelmente, Deus); para fazê-lo rir, havia um palhaço. Depois, vinha a imagem do gigante, no auge de sua gargalhada, batendo na mesa, e de pratos caindo, o que balançava o céu e fazia chover na terra (a fertilidade). Não se trata de nenhum mito, nem pergaminho, mas, de alguma forma, traz o riso

suscitando a fertilidade. Coincidência ou imaginário coletivo, o fato é que tal imagem emergiu lá e ainda hoje vem à minha mente.

Retornando mais diretamente aos mecanismos cômicos, nosso objetivo imediato aqui, temos que um aspecto do risível que faz parte fundamental da *Commedia dell'Arte* é a comicidade de funções. Propp afirma que algumas profissões podem ser satiricamente tratadas; para isto, tais profissões devem ser apenas analisadas do ponto de vista exterior, privando os verdadeiros sentidos e seus respectivos conteúdos. Segundo o autor, uma das figuras preferidas para o escárnio é a figura do médico, especialmente no teatro popular. A causa para tal irreverência em torno da profissão do médico está diretamente relacionada à incompreensão da linguagem e dos termos utilizados. Na *Commedia dell'Arte*, por exemplo, o *Dottore* (Doutor) pode ilustrar essa dimensão do risível. Segundo Propp:

Uma das figuras preferidas pelos escritores satíricos do mundo inteiro é a figura do médico, sobretudo no teatro popular e nas primeiras comédias européias. O doutor juntamente com Arlequim e Pantalone era uma das figuras permanentes da *Commedia dell'Arte* italiana. Os pacientes ignorantes daqueles tempos enxergavam apenas os procedimentos e os atos exteriores do médico, mas não viam e não entendiam o sentido deles, não acreditavam nele. (PROPP, 1996, p. 82)

A presença da sátira nas manifestações cômicas utilizando-se das estruturas dos papéis sociais é algo existente na *Commedia dell'Arte*, o que não é algo exclusivo nem genuíno desta, encontrado em manifestações populares de muitos séculos anteriores, e que, de alguma forma, nelas sobreviveram. Já no séc. IV a. C. os mimos trabalhavam com tal mote, como coloca Eliene Benício:

[...] os mimos começaram a imitar os tipos cômicos da sociedade, mantendo vestígios do figurino dos atores do século V a. C. Seus personagens utilizavam estômagos acolchoados, calções ajustados, capas curtas e abaixo delas exibiam grandes *phallus*, como símbolo da fertilidade. (BENÍCIO, 1999, p. 30)

Visando a concluir as reflexões trazidas sobre o risível e a função social do riso e os demais aspectos do gênero apresentados anteriormente, é necessário observar quanto à *Commedia dell'Arte* um fato de relevância: a *Commedia dell'Arte* é, como afirma Roberta Barni, inapreensível. Nada do que foi dito sobre essa forma teatral deve ser tido como absoluto, visto que os documentos (registros em cartórios, pinturas, cartas) mostram traços que ilustram com dificuldade um movimento extraordinário, mas que não podem defini-lo em rigor diante de sua diversidade e complexidade. Para uma compreensão do gênero, tem-se que escolher quais linhas

de descrição são as mais coerentes, e, obviamente, essas escolhas recaem em opções políticas, ideológicas e poéticas. Como coloca Le Goff, no prefácio do livro “Apologia da história” ou “O Ofício de historiador” de Marc Bloch: “A história é busca, portanto escolha” (2001, p. 8).

Dessa forma, sobre a *Commedia dell’Arte* existem reconstruções sobre possíveis silhuetas sobre um fenômeno teatral complexo. A história e a composição do gênero são construídas por diversos autores que, por muitas vezes, apresentam aspectos divergentes, calcados em documentos passíveis de muitas interpretações, fato este que ocasiona uma variedade de “comedias”. Tal confusão acontece especialmente por alguns não compreenderem o caráter evolutivo do gênero, com suas transformações, como afirma Aglae:

Desde que a *Commedia dell’Arte* se profissionalizou e se tornou um gênero teatral, ela foi sofrendo modificações, de um século a outro, de uma companhia a outra, de um espetáculo a outro, de um diretor a outro, de um dramaturgo a outro (AGLAE, 2010, p. 59)

A forma teatral *dell’Arte* foi algo em permanente evolução, uma progressão, um fluxo, não existe a possibilidade de conceituarmos “A” *Commedia dell’Arte*, algo uníssono e específico. O que existiu foi um movimento que, ao longo do tempo e de acordo com as suas relações sociais, históricas e através das pessoas que o compunham, estava em constante transformação, como um *espaço fluído*, como Aglae bem define.

A *Commedia dell’Arte* descrita acima é a que apresento e utilizo para o trabalho de experimentação com os jovens do Assentamento Poço Longe, um gênero pertencente a um teatro popular, carregado de relações sociais, humanas e de poder, reflexo direto da história do seu tempo, alegre, sarcástica e perspicaz. O teatro como arte humana reflete seu tempo, e reviver um movimento do passado é impossível. Assim, concluo retomando a ideia presente na primeira epígrafe desse capítulo, numa citação de Dario Fo, na qual está presente que a *Commedia dell’Arte*, tal como ela é apresentada hoje, nunca existiu.

### 3 “LONGE, LÁ DE LONGE, DE ONDE TODA BELEZA DO MUNDO SE ESCONDE”: A EXPERIÊNCIA DE TRABALHO COM OS JOVENS DO ASSENTAMENTO POÇO LONGE

Longe, lá de longe  
 de onde toda a beleza do mundo se esconde  
 Mande para ontem  
 uma voz que se expanda e suspenda esse instante [...].  
 Lá de longe  
 de onde toda a beleza do mundo se esconde  
 Cante para hoje.  
 (Carlinhos Brown, Marisa Monte e Arnaldo Antunes)

A presente sessão visa a tratar do “longe”, do local em que encontrei diversas belezas e no qual foram reveladas tantas outras. Trata-se do Assentamento de Reforma Agrária Poço Longe, pertencente à cidade de Ruy Barbosa no sertão da Bahia.

Nesta sessão, será apresentado o trabalho com o teatro desenvolvido com jovens do Assentamento de Reforma Agrária Poço Longe. Tratarei, de maneira superficial, de apontar características históricas, econômicas, culturais, políticas e ambientais da referida localidade; bem como, descreverei aspectos do desenvolvimento dos trabalhos (estrutura, sensações etc.), introduzindo sinteticamente a metodologia aplicada.

Para uma compreensão mais profícua dos trabalhos realizados com a experimentação dos elementos da *Commedia dell'Arte*, adentrarei na descrição do local, do cenário em que se desenvolveu a experimentação específica desse trabalho, o Assentamento Poço Longe em Ruy Barbosa (BA). Tal descrição é de suma importância, tendo em vista que a investigação acerca da experimentação dos elementos da *Commedia dell'Arte* parte das identificações culturais dos sujeitos que participaram.

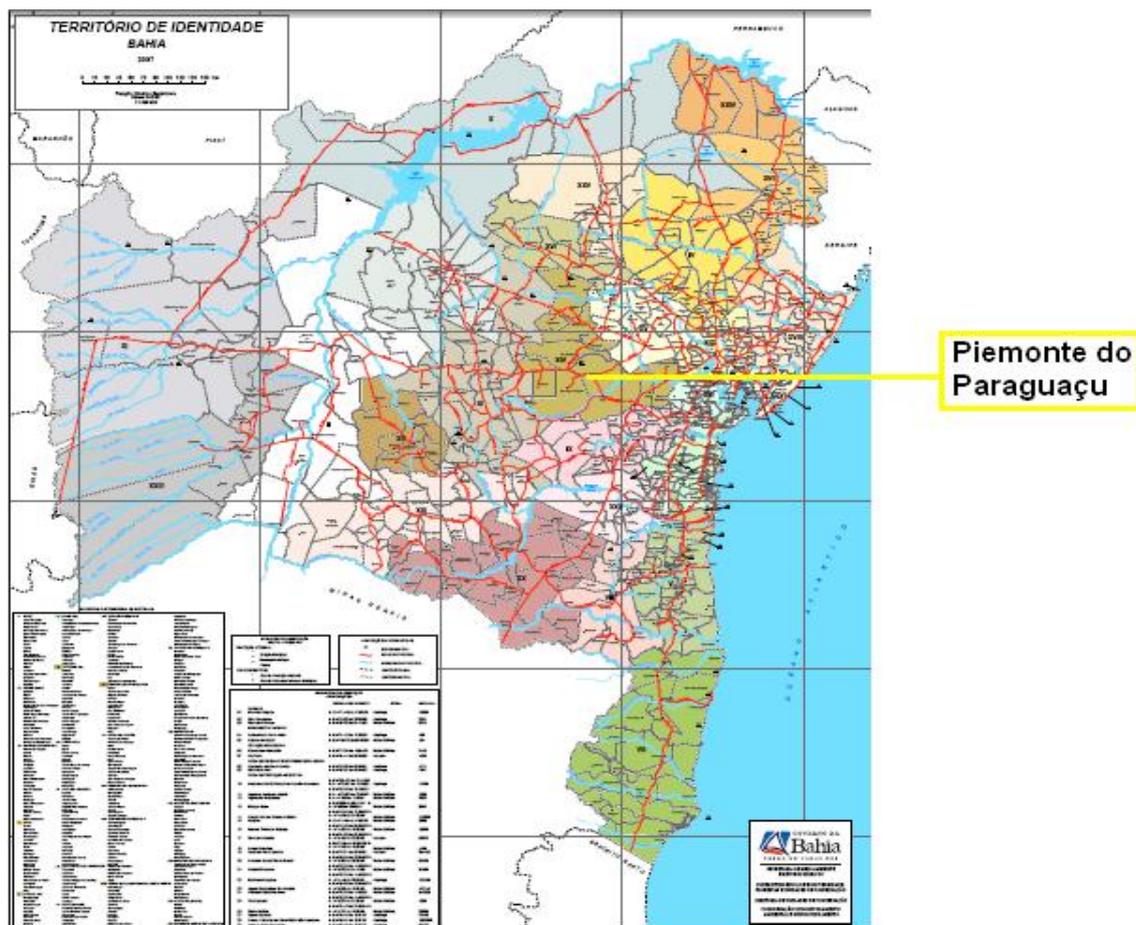


Figura 1: Imagem editada do mapa dos territórios de identidade. Território Piemonte do Paraguaçu.  
FONTE: [http://www.meioambiente.ba.gov.br/mapas/T\\_Identidade\\_A0\\_2007.pdf](http://www.meioambiente.ba.gov.br/mapas/T_Identidade_A0_2007.pdf). Acesso em setembro de 2011.

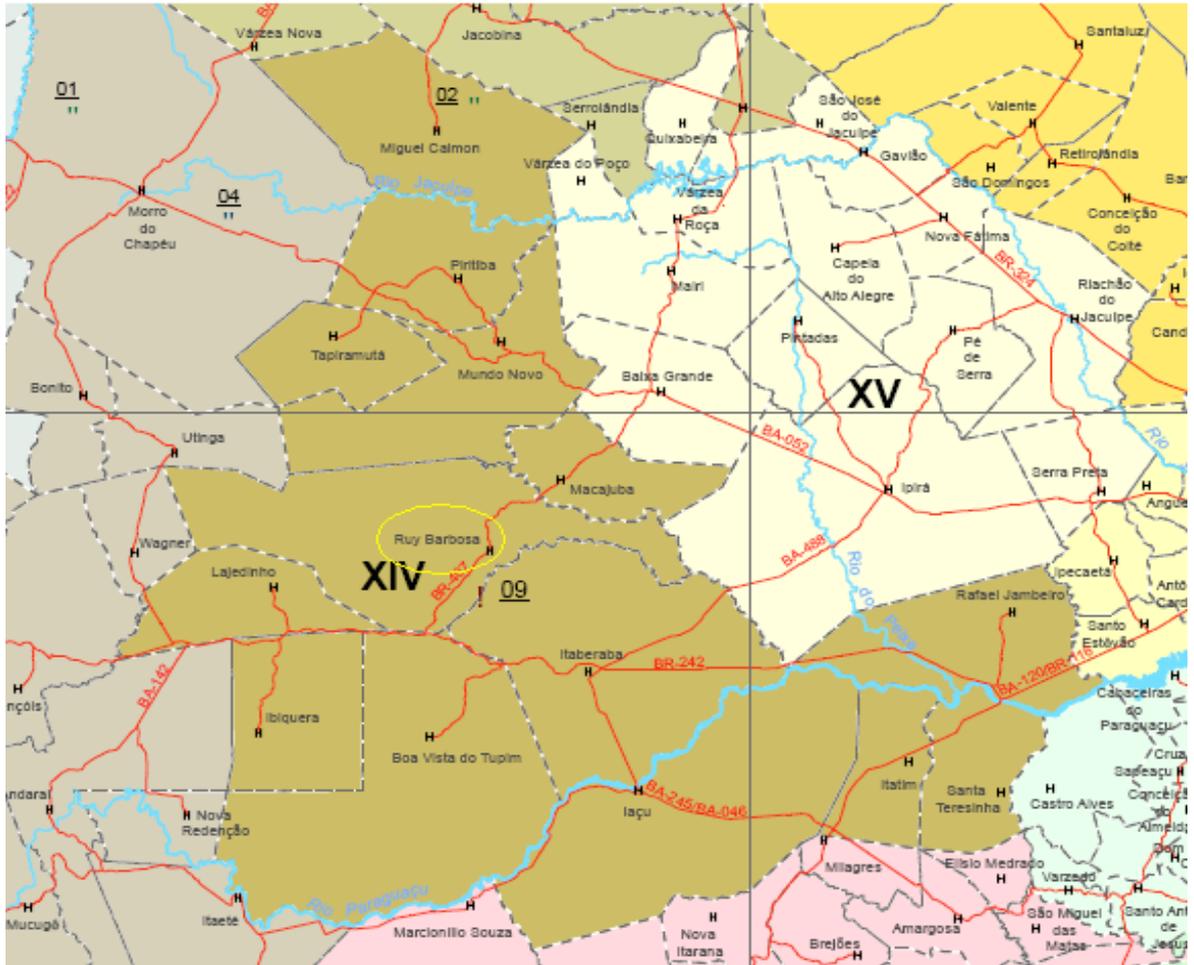


Figura 2: Imagem editada do mapa dos territórios de identidade. Território Piemonte do Paraguaçu. FONTE: [http://www.meioambiente.ba.gov.br/mapas/T\\_Identidade\\_A0\\_2007.pdf](http://www.meioambiente.ba.gov.br/mapas/T_Identidade_A0_2007.pdf) . Acesso em setembro de 2011.

Na imagem acima, pode-se perceber, próximo à localização do município de Ruy Barbosa, um ponto com o número “09”, que é apresentado como sendo a Serra do Orobó, que segundo o mapa que consta no site da Secretaria do Meio Ambiente da Bahia, é descrita como “área de relevante interesse ecológico”, sendo composta pelo bioma da caatinga. Embora não se situe dentro dos limites territoriais de Ruy Barbosa, e sim no território de Itaberaba, é algo importante para ser tratado nesse espaço, visto que possui conexões com a história e a colonização do local. “Orobó” foi o primeiro nome do município de Ruy Barbosa e data de 1914, quando este foi desmembrado de Itaberaba. A cidade de Ruy Barbosa recebeu o nome do jurista baiano em 1922<sup>5</sup>.

De forma sintética e com um posicionamento um tanto colonizador, no site do município é apresentado que as primeiras penetrações no local aconteceram na Serra do Orobó, quando os

<sup>5</sup> Tais informações foram encontradas tanto no site da prefeitura municipal de Ruy Barbosa, quanto no site do IBGE.

bandeirantes paulistas derrotaram os índios que moravam na região, os quais desciam para as fazendas do Recôncavo baiano. O texto relata que, após o fim das invasões indígenas na região, começou-se a criação de gado, incentivada pela Carta Régia de 1701 (que proibia a criação de gado na costa e fortalecia a penetração no sertão). Considero essas informações passíveis de questionamentos, ou pelo menos revisão, mas não cabe a mim, dentro da pequena dimensão da temática dentro desse trabalho, maiores aprofundamentos. Tomei essa história como versão, e não como verdade única (até porque na história esta não existe).

Assim como em boa parte da região, uma das principais atividades de subsistência da zona rural de Ruy Barbosa é a pecuária bovina. Afirmo isso baseada nas imagens durante o trajeto da área urbana para o Assentamento Poço Longe e de conversas com pessoas do local.

O Assentamento Poço Longe se situa a cerca 30 km de distância da área urbana, com estrada, em sua maior parte, de chão, de difícil acesso, especialmente quando chove. Ao longo desse percurso, identifiquei mata, pequenos riachos, campos de pastagem, tudo em uma região pouco plana, passando em vales e pequenas serras.

Na estrada de acesso, ao se aproximar o Assentamento Poço Longe (local com grande inclinação), nos deparamos inicialmente na parte mais baixa (que também possui uma altitude considerável que proporciona a visualização das estradas próximas) com a sede e casas abandonadas, provavelmente pertencentes aos trabalhadores da antiga fazenda. Na entrada, há também um grande curral onde inclusive aconteceram algumas das aulas de música com os jovens e crianças durante o projeto, enquanto a sede estava ocupada com uma assembléia dos assentados.

Ainda na estrada de acesso ao Poço Longe, existe um caminho bifurcado, ao pé da ladeira, bem antes da sede, que dá acesso a um rio intermitente, do qual, inclusive, origina-se o nome do local, visto que, em época de estiagem, muitas pessoas iam a esse rio, que formava um poço distante no período de seca para buscar água.



Figura 3: Imagem de uma das ruas do Assentamento Poço Longe. Assentamento Poço Longe. Foto: Érica Lopes. Jan. 2010.

O Assentamento começou a ser formado no início de 1999 e atualmente conta com cerca de 105 famílias assentadas. Possui um formato de agrovila, com ruas e um coreto ao centro do local. Um pouco acima do coreto, depois das casas, existe um campo de futebol e logo depois um espaço que serve para as “Carreiras” (corridas de cavalos). Durante nossas viagens, apenas presenciamos uma destas corridas, que realmente se configura como um grande espaço de mobilização de pessoas, inclusive de outros povoados, em que as apostas e a competição reinam, inclusive, por vezes gerando brigas intensas, o que pudemos presenciar.



Figura 4: Imagem do coreto do Assentamento. Foto: Érica Lopes. Jan. 2010.

Com relação aos aspectos culturais, ouvi relatos e / ou presenciei algumas manifestações que acontecem no local, como samba de roda, Chula, festa de reis e, principalmente, o São João, que é um dos momentos que atrai pessoas de fora do local para participar da festa. Em 2010, presenciei também aulas de capoeira no local. Os jovens até o ensino fundamental estudam numa Escola Municipal no Assentamento (Escola Municipal de Assentamento e Reforma Agrária Poço Longe). Durante o ensino médio, os que continuam a estudar, passam a ir todos os dias à cidade para ter aula.

Para elucidação da estrutura do local, apresento o mapa abaixo, ressaltando que é um material que não corresponde ao mapa real do Assentamento. Por exemplo, o número de casas e ruas não confere com as existentes. A intenção de tal mapa é apenas ser algo ilustrativo para a compreensão da disposição espacial.

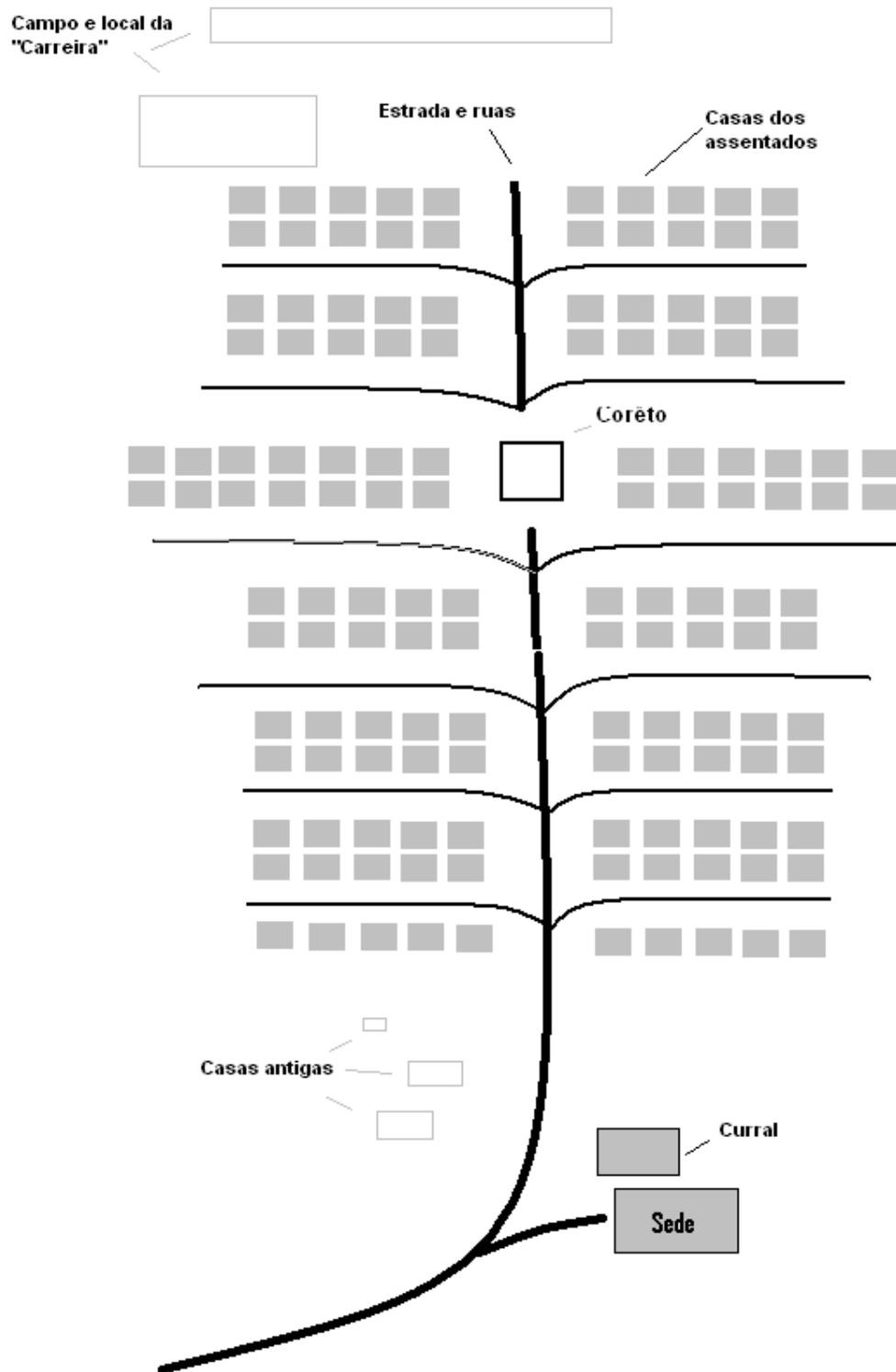


Figura 5: Mapa ilustrativo da disposição espacial do Assentamento.

### 3.1 COM O RODA NA ESTRADA MOVIMENTANDO MOINHOS DE PENSAMENTOS: COMO TUDO COMEÇOU

O esforço de conhecer-se o diferente e o diverso implica o desafio de compreender-se o discurso de entorno do novo objeto que se quer conhecer, bem como o conhecer de seu próprio interior [...]. (Armindo Bião, 2009)

Tratarei nesse momento da dissertação de explicitar de forma breve um pouco da história do Grupo de Teatro Roda Moinho, especialmente no contato com a zona rural, visto que embora as questões referentes à experimentação com elementos da *Commedia dell'Arte* partam de motivação e pesquisa individual, as ações realizadas foram executadas com o apoio do respectivo grupo. Para partir para a análise do trabalho do grupo com comunidades rurais, faz-se necessário um breve histórico da formação do mesmo e de como o anseio por trabalhar nesse meio específico foi gerado.

A composição original do Grupo de Teatro Roda Moinho era de três licenciandos em Teatro da Universidade Federal da Bahia em 2008: Alexandre Geisler, Flávia Padilha e Rosa Adelina<sup>6</sup>. O início dos trabalhos teatrais do grupo aconteceu na região do subúrbio ferroviário de Salvador, em Fazenda Coutos, na Escola Municipal Antonio Pithon, na qual foi desenvolvido o projeto intitulado “Conhecendo o Teatro”. Foi um contato em certa medida extenso – durou mais de um ano – com essa escola e com a comunidade e foi com essa experiência que as ideias e linhas de atuação do grupo começaram a se formar. A partir da observação e vivência com a realidade local, surgiu o mote para a construção da primeira montagem do grupo, “Quindim, o catador de sonhos”, com texto meu e de Alexandre Geisler. Esse espetáculo infantil de bonecos foi selecionado no edital de ocupação de espaços culturais da FUNCEB<sup>7</sup> – e nos proporcionou ficar um mês em cartaz no Cine Teatro Plataforma e, de maneira rápida, conviver com o bairro. O espetáculo contava a história de um menino que catava papelão para ajudar na renda familiar e que um dia, ao realizar essa atividade, caiu numa lixeira mágica conhecendo a Garrafa Pet. O processo de confecção dos bonecos e a manipulação foi realizada por todos do Grupo.

---

<sup>6</sup> Em 2009, Érica Lopes entrou no Grupo e, em 2010, Flávia Padilha afastou-se dos trabalhos para residir em Campinas (SP). Em 2011, Érica entra no curso de Licenciatura em Teatro.

<sup>7</sup> Esse edital nº. 06/2008 não previa apoio financeiro, apenas cessão de pauta e material de divulgação.

A partir do ano de 2009, o grupo intensificou seu desejo por trabalhar com regiões rurais, pequenos povoados e municípios do interior da Bahia. Realizando o projeto “As Nossas Máscaras”, através do edital de apoio a projetos de formação e qualificação artístico-cultural da FUNCEB nº. 32/2008, com a execução das oficinas de “*Commedia dell’Arte* e teatro de máscaras” e “Confecção de máscaras” em assentamentos de reforma agrária de Ipirá e Ruy Barbosa, ministradas por mim, com Alexandre Geisler fazendo assistência e Flávia Padilha e Érica Lopes trabalhando na produção. Paralelamente a esse projeto, o grupo também realizou algumas intervenções cênicas na região, algumas descritas a seguir, com temáticas e situações emergidas a partir do contato com o local e com as pessoas.

Uma vez que pequenas ações como essas se mostraram mais viáveis para o grupo, que não contava com apoio financeiro para realizar uma montagem, desenvolvemos e intensificamos o processo de trabalho com a forma de intervenções. Compreendíamos por intervenção o trabalho com máscaras, interagindo com o público, a criação de pequenas cenas ou apenas a interação com o público em geral. A partir dessas experiências, o grupo abria-se para o espaço ainda um pouco desconhecido da rua. Progressivamente, o grupo sentiu o desejo de aprofundamento na pesquisa desse tipo de prática teatral com comunidades. Atualmente (2012), realizou pesquisa, na maioria das vezes com intervenções, em feiras de sete cidades do sertão baiano mais Petrolina (PE), e as experiências desse processo irão compor um espetáculo para feiras que está em processo de montagem.



Figura 6: Imagem da Intervenção “Chegança”. Assentamento Dom Mathias. Foto: Silvano dos Santos. Jan. 2010.



Figura 7: Apresentação de cena do *canovaccio* “Arrancadentes”. Assentamento Dom Mathias. Foto: Silvano dos Santos. Jan. 2010.

Dessa forma, sem conseguir montar um espetáculo, o grupo passou a desenvolver um formato que, além de não demandar o mesmo tempo de dedicação de uma montagem (até porque os integrantes do grupo também desenvolviam outras atividades para subsistir financeiramente), podia ser sustentado e mantido graças ao seu custo econômico ínfimo e ao suporte de outros projetos. Esse processo, aos poucos, também aproximou de forma direta o grupo do povo, na busca progressiva por diluir a dicotomia rígida entre ator-espectador, desnudando, assim, novos caminhos a serem investigados.

Através do suporte de outros projetos, como, principalmente, de dois que serviram para o desenvolvimento da presente pesquisa, focalizados ambos inicialmente no aspecto da formação teatral apenas, o grupo pôde realizar investigações e materializar o desejo de estar atuando e dramatizando em espaços populares, especialmente no interior do estado.

Como anteriormente mencionado, a primeira experiência do Grupo em meio rural, e durante a qual se iniciou a presente pesquisa, foi o projeto “As Nossas Máscaras”, idealizado desde 2008, mas que só teve suporte financeiro para se consolidar no início de 2010. Nesse projeto, foram desenvolvidas oficinas de construção de máscaras e de Teatro de Máscaras e *Commedia dell’Arte* para crianças e jovens de dois assentamentos no sertão Bahia: Dom Mathias na cidade de Ipirá e Poço Longe na cidade de Ruy Barbosa.

A primeira sensação experienciada na execução do projeto foi a de que éramos estranhos de algum modo nos locais mencionados, percebíamos tal sensação em olhares das pessoas das comunidades. Mas, em ambos os locais, percebi que, ao longo do desenvolvimento das atividades, acontecia uma abertura progressiva das pessoas das comunidades, manifestada pela

cooperação espontânea de muitos com a doação dos recursos que dispunham (leite, costura, gasolina etc.).

Por sermos desconhecidos da maioria das pessoas desses locais<sup>8</sup> e por estarmos ali para fazer arte (e, no meu caso específico, também pesquisa em artes cênicas), atraíamos a atenção, visto que não faz parte do cotidiano desses lugares a chegada de grupos teatrais de fora do município. Tornávamo-nos, no início, foco do olhar de muitos. Em uma de nossas viagens, depois de mais uma jornada de trabalho no Assentamento Poço Longe, ao irmos à feira de Ruy Barbosa na área urbana percebemos a movimentação e o burburinho disfarçado em torno de nossas figuras. Em um desses momentos, escutamos de forma disfarçada um diálogo: “- Quem são eles?” e a resposta “- Devem ser *hippies!*”. Outro comentário que ouvimos de relance durante o processo e que constitui como reflexo de uma postura de direcionar-se à alteridade foi de uma criança mostrando para a mãe nossos cabelos, que portavam uma espécie de um grande “tererê” de lãs coloridas (tanto os meus cabelos, quanto os de Alexandre Geisler, que, certamente, por ser homem chamava mais atenção). A resposta da mãe foi: “É cabelo de artista meu filho!”.

Tal olhar de estranhamento por parte de pessoas da comunidade não se encerra de forma alguma na dicotomia entre bom ou ruim, sendo um pouco mais complexo tal fenômeno. A atitude das pessoas variava desde as que, de certa forma, não facilitavam a execução da nossa proposta passando por aquelas que, inclusive, dificultavam<sup>9</sup>, por outras curiosas, até aquelas que se identificavam prontamente conosco criando laços instantâneos e tornando-se amigas. Essas reações também podiam se misturar de acordo com a situação.

Tivemos que aprender a dialogar com tal olhar e não nos paralisar diante das consequências dele, que, por vezes, partia talvez de conceitos preestabelecidos. Nosso encantamento e desejo profundo de estar ali contribuiu para isso, e, aos poucos, com o trabalho, fomos construindo espaço, progressivamente fomos conquistando confiança e apoio por parte das pessoas do local, como podemos conferir no texto interpretado pelo Roda Moinho numa intervenção realizada para a finalização do projeto no Assentamento Dom Mathias, com os jovens e as crianças, a qual contou com uma apresentação de uma adaptação do *canovaccio* “O Arrancadentes”, de Flaminio Scala, intitulada “Troca de Favores”, resultado da Oficina de “Teatro de Máscaras e *Commedia dell’Arte*”, ali realizada, e com um desfile com as máscaras produzidas na Oficina de “Confecção de Máscaras”. As apresentações e o texto foram

---

<sup>8</sup> Apenas eu possuía algum vínculo prévio, inclusive com parentes, no município de Ipirá e no Assentamento Dom Mathias.

<sup>9</sup> Em uma das intervenções, eu com a máscara de Pantaleão, cheguei a ter um cavalo guiado em minha direção de forma ofensiva.

apresentados no próprio assentamento e na comunidade Malva, em cima de um caminhão e no chão. Para iniciar o relato sobre o processo de trabalho com a *Commedia* nesse assentamento, exponho o texto que esclarece bem e sintetiza nossas sensações:

“Minha vida é andar por esse País!  
De Salvador para Itaberaba  
De Itaberaba a Ipirá  
Vindo ali pela Conceição  
Para pousarmos no Ciatá.

Doze dias no assentamento  
Passando em rio, riacho  
Suando no sol a pino  
Esperando o grande momento  
De começarmos as Oficinas  
De iniciarmos o Entrosamento  
Passa boi, passa boiada  
O carro cai até dentro d’água  
Piaba vai de carona  
Celular sai para nadar  
E a força dos homens e mulheres fortes  
Não deixa o carro afundar [...]

Nessa história tem muitos personagens  
Muita gente a agradecer  
Se começasse pelo A  
Demoraria um tantão até chegar ao Z.  
Se gasolina fosse ouro  
Não teríamos dinheiro para pagar  
Tamanha quantidade que Janete<sup>10</sup>  
Teve que beber para funcionar  
[...]  
Teve rabada, teve tripa,  
Limão, leite e até homem pra empurrar Janete,  
quando esta teimava empacar  
E tudo isso vai deixar recordação,  
Dos homi e das mulé  
De todo esse sertão.  
Vamos lembrar também da alegria  
Das crianças e dos jovens  
Que folia!  
E de todo aquele sambão que fechou a primeira aula  
Eita que emoção!

E no final dessa jornada  
Aqui no Dom Mathias  
O corpo ta moído  
De tanto peso carregar  
Entra em carro, sai de carro.

---

<sup>10</sup> Janete foi o nome que demos ao carro Fiat 147 que utilizamos no projeto, conseguido através de apoio de Robério, que é um amigo de minha família.

Acorda cedo, antes mesmo das galinhas,  
Pro almoço preparar.  
E os alunos, eita menino!  
Vem de muito longe  
Para nos proporcionar  
momentos de muita emoção  
Que dentro desse texto  
Nem mesmo vai dar  
Uma hora, meia hora,  
Nesse Sol a caminhar,  
Atravessando rio, passando em pasto,  
Tudo isso para teatrar [...]

Compartilhar dessa arte  
É um pouquinho revolucionar  
Trocando em miúdos  
E reinventando o Bê-a-Bá.

O tempo passa, o tempo Voa  
E vamos chegando no final.  
Desse canto que é um resumo  
Desse nosso caminhar  
Que foi em passo junto  
Assim coladinho com esse povo especial

Já nos Quarenta e Cinco  
Vamos anunciando o grande final  
E com emoção nos despedimos  
Porque amanhã logo cedo  
Antes mesmo que amanheça  
Colocamos o pé na estrada  
Levando na cabeça  
Muitas histórias com certeza  
Dessa temporada pelo sertão  
Somos o Grupo de Teatro Roda Moinho  
Aqueles que no início não nos conheciam  
Amanhã com certeza se lembrarão.”

Alexandre Geisler - Texto de despedida. Assentamento Dom Mathias. Jan. 2010.



Figura 8: Texto de despedida lido no encerramento dos trabalhos no Assentamento Dom Mathias. Foto: Autor desconhecido. Jan. 2010.

O texto acima não se trata de um cordel, como um leitor atento – ou até desatento – pode visualizar, mas buscávamos estabelecer certa melodia ao declamá-lo, buscando atrair a atenção do público.

A perspectiva de entrosamento entre as comunidades com as quais estabelecemos vínculos e nós do Grupo de Teatro Roda Moinho, também foi influenciando o local e nos influenciando ao mesmo tempo. Armindo Bião cita que:

Conhecer-se o que não se conhece é reconhecer-se no novo, que se busca conhecer, algo que já existe no velho e, paulatinamente, irá se transformando (o velho), ao mesmo tempo em que, inevitavelmente também se transforma o que se passa a conhecer (o novo). É nascer-se de novo, a cada passo, junto com o próprio caminho que se percorre, transformando-o, continuamente. (BIÃO, 2009, p. 34)

As experiências descritas acima influenciaram o trabalho com os elementos da *Commedia dell'Arte* e o próprio Grupo Roda Moinho e ilustram um pouco do início dos trabalhos com suas sensações, desafios e alcances. Todos que passaram por essa experiência deixam um pouco na linha de atuação do referido grupo. Tal perspectiva torna-se clara quando relembro as avaliações dos trabalhos no Assentamento Poço Longe, nas quais alguns jovens mencionavam ser integrantes do Roda Moinho, momento de extrema cumplicidade. E, de fato, são.

Para finalizar este tópico, deixo uma colocação de Dario Fo que acho de extrema pertinência para a reflexão daqueles que se preocupam em fazer um teatro atuante, ideia que constituiu os impulsos de realização dessa pesquisa de experimentação com as máscaras da *Commedia dell'Arte* e com o riso:

É nosso dever, ou se preferirem, nossa missão profissional, como autores, diretores e pessoas de teatro, conseguir falar da realidade rompendo o modelo estandardizado, por meio da fantasia, do sarcasmo, do uso cínico da razão. (FO, 2004, p. 201)

### 3.2 OS PROJETOS “AS NOSSAS MÁSCARAS” E “TEATRO POPURURAL”

Somos o Grupo de Teatro Roda Moinho  
 Para aqueles que já nos conhecem não precisa apresentação  
 Àqueles que chegaram agora  
 Prestem muita atenção

Com irreverência e poesia nos reunimos  
 Para com o teatro movimentar esse mundão  
 E é por esse motivo  
 Que paramos aqui nesse sertão  
 [...]
 Mas nós viemos aqui,  
 Nessa manhã de sol ardente  
 Convidá-los a conhecer um pouquinho da *Commedia  
 dell'Arte*  
 e seus tipos diferentes.

Aqui então nos despedimos  
 Com o convite que aqui deixamos  
 Quem quiser vivenciar essa experiência  
 É só vir nos acompanhando.

(Grupo de Teatro Roda Moinho. Assentamento Dom Mathias. Jan. 2011).

Nesse ponto da dissertação, abordarei alguns aspectos referentes à execução dos projetos: “As Nossas Máscaras” e “Teatro PopuRural”, bem como algumas questões metodológicas e

didáticas de ensino de Teatro de Máscaras e da *Commedia dell'Arte* para os jovens do Poço Longe, para, na próxima sessão, relatar como se desenvolveu o processo de experimentação com os elementos do gênero e suas respectivas transformações realizadas pelos jovens.

### 3.2.1 Projeto “As Nossas Máscaras” no Assentamento Dom Mathias

Embora o projeto “As Nossas Máscaras” tenha sido inscrito no edital de Formação e Qualificação Artística da FUNCEB no ano de 2008, foi parcialmente concebido e ansiado desde que entrei no curso de Licenciatura em Teatro na UFBA. Entretanto, por questões orçamentárias, somente realizou-se em 2010. A proposta contou com a aplicação de Oficinas de “Teatro de Máscaras e *Commedia dell'Arte*” e de “Confeção de Máscaras”, de 30 e 20h/aulas, respectivamente, nos Assentamentos de Reforma Agrária Poço Longe (Ruy Barbosa-BA) e Dom Mathias (Ipirá-BA), culminando com mostras nesses locais. Antes de executar esse projeto, tive o projeto de pesquisa dessa dissertação aceito pelo PPGAC-UFBA, daí tratei de relacioná-lo com os objetivos específicos desse trabalho.

No início da execução do projeto no Assentamento Dom Mathias, houve dificuldade para mobilizar as pessoas para participarem das oficinas, devido à organização da moradia dos assentados, em seus respectivos lotes, chegando até a distância de 18 km alguns dos outros (segundo informações de pessoas do local). Em decorrência disso, utilizamos o teatro para potencializar a mobilização das oficinas.

Através de uma intervenção cênica e da contínua e persistente mobilização de alguns assentados do local, especialmente de Silvano dos Santos<sup>11</sup>, conseguimos reunir crianças e jovens para participarem das oficinas. Essa primeira Intervenção em Ipirá, intitulada “Chegança” contou com a utilização de um texto construído – do qual um trecho consta no início desse tópico – e com a improvisação da primeira cena do *canovaccio* de Flaminio Scala, “O Arrancadentes”. Após a intervenção, realizei uma reunião com jogos e dinâmicas teatrais, para a apresentação da proposta de ambas as oficinas. Nessa reunião, percebi a necessidade de mudar o foco do público-alvo dos trabalhos, abaixando a faixa-etária pretendida, visto que a dificuldade era muito grande em conseguir mobilizar os mais velhos do assentamento, devido às atividades econômicas e de subsistência do dia a dia dos mesmos.

---

<sup>11</sup> Silvano dos Santos colaborou como articulador das oficinas no Assentamento Dom Mathias, realizando a mobilização do público participante e executando algumas tarefas de produção local.



Figura 9: Intervenção para mobilização para as oficinas. Assentamento Dom Mathias. Foto: Autor desconhecido. Jan. 2010.

Nesse ponto da dissertação, apresentarei de modo sintético a metodologia de trabalho nos dois assentamentos, visto que a descrição da experimentação com os jovens do Assentamento Poço Longe encontra-se na sessão seguinte.

Na Oficina de Confecção de Máscaras no Assentamento Dom Mathias, os participantes construíram os negativos em gesso dos seus rostos e uma meia máscara expressiva livre. Como resultado, houve máscaras muito interessantes, as quais foram apresentadas à comunidade de duas maneiras diferentes, escolhidas pelos participantes: em um pequeno Cortejo e com a exposição das mesmas no momento da Mostra final.

A referida oficina, “Teatro de Máscaras e *Commedia dell’Arte*”, contou com experimentações variadas acerca do universo mascarado. O trabalho foi iniciado com máscaras neutras, com alguns aspectos diversos das máscaras neutras de Jacques Lecoq, o que se encontra explicitado na parte referente à pesquisa e experimentação das máscaras, na sessão seguinte. Foram aplicados jogos da máscara expressiva do palhaço como suporte para o treinamento do jogo cômico para finalizar mais especificamente o trabalho com o emprego de alguns tipos da *Commedia dell’Arte*.



Figura 10: Explicação sobre a máscara neutra. Foto: Flávia Padilha. Jan. 2010.

Na metodologia para a construção dos tipos experimentados da *Commedia dell'Arte*, apliquei exercícios de construção corporal grotesca, de trabalho com ritmo para a cena e improvisação de histórias. O *canovaccio* adaptado que deu origem à encenação da Mostra foi “O Arrancadentes”<sup>12</sup>, de Flaminio Scala. Os jovens, através de improvisações, construíram o roteiro e a encenação intitulada “Troca de Favores”, uma adaptação do *canovaccio* de Scala. Os participantes da Oficina que não desejaram atuar na Mostra trabalharam auxiliando em outras funções, como a organização do figurino, cenário ou contribuindo na trilha sonora.

O objetivo central desse projeto, o qual converge com essa pesquisa, era a experimentação de alguns elementos da *Commedia dell'Arte*, especialmente as máscaras. A metodologia aplicada constituiu o início da experimentação da pesquisa e indicou por quais caminhos percorrer para experimentar os tipos e o jogo mascarado com os jovens. Essa etapa também serviu para a escolha de em qual assentamento seriam aprofundados os trabalhos, o que retomo mais adiante para explicar o porquê de tal delimitação.

Esse processo, em específico no Assentamento Dom Mathias, foi muito gratificante, primeiro por representar o início da experimentação, mostrando caminhos e trazendo reflexões sobre exercícios e jogos aplicados, culminando com a adaptação de alguns na experiência seguinte com o Poço Longe. Por exemplo, o trabalho de aquecimento através de exaustão que tentei trabalhar para potencializar suas disponibilidades corporais contou com muita retração, o que me orientou a buscar outros mecanismos que levassem ao mesmo fim, principalmente, a partir de jogos de aquecimento. Da mesma maneira, a indicação de que deitassem no chão para relaxar e esvaziar a mente também não cumpria com grande êxito sua finalidade, visto que os

<sup>12</sup> O roteiro adaptado do *canovaccio* “O Arrancadentes”, de Flaminio Scala, entretanto, esse ainda foi novamente modificado no processo de improvisação com os grupos.

jovens ficavam deitados ainda com seus corpos retraídos, ajeitavam suas roupas, agitados e até interagindo com outros, um processo natural nos meios que não costumam acontecer processos artísticos de experimentação corporal.

Um fator extremamente motivador do processo era ver que muitos que estavam ali saiam muito cedo de suas casas e caminhavam grandes distâncias para fazer teatro, o que também fazia com que muitos ficassem cansados para realizar algumas atividades, o que, somado ao calor extremo da região, potencializava-se. Entretanto, os participantes, cada um a sua maneira, atuaram com disponibilidade para o processo, envolveram-se especialmente com a confecção das máscaras, que em um determinado momento começou a reunir outras pessoas do local que iam assistir e até contribuir com a construção.

A Mostra dos grupos de trabalho do Dom Mathias aconteceu em dois locais, no próprio assentamento e em um povoado próximo: Malva (graças ao apoio conseguido de um caminhão para a locomoção das pessoas). Os integrantes da Oficina de “Confecção de Máscaras” optaram por, ao invés de exporem suas máscaras construídas em local fixo, abrir a Mostra com um Cortejo, com figurinos, adereços, cantando e animando suas respectivas máscaras o que demonstra o anseio por contato com o público.

O Assentamento que desenvolvia um trabalho de fortalecimento do samba de roda da região, o samba de palma, através de um projeto do Ponto de Cultura do local, mobilizou seus tocadores, cantores, batedores de palmas e sambadores de todas as idades para transformar o momento da Mostra numa comunhão de artes e culturas. Apresentamos no Dom Mathias e fomos todos, juntamente com outras pessoas do assentamento, para o povoado da Malva. Na comunidade, conseguimos um bar que serviu de apoio para nós e os jovens nos prepararmos e para aquecer o samba que, depois da Mostra, continuou por horas. Nesse processo, muitas pessoas foram se reunindo no bar e na rua. O projeto nesse assentamento acabou com uma grande festa, com pessoas recitando poesia, samba, nossa intervenção, a apresentação dos jovens, uma experiência muito forte e marcante, concretizando-se enquanto um grande encontro.



Figura 11: Bar na Malva, local em que nos preparamos para a Mostra. Foto: Flávia Padilha. Jan. 2010.

### 3.2.2. Projeto “As Nossas Máscaras” no Assentamento Poço Longe

Ao chegarmos ao Assentamento Poço Longe, crianças e jovens nos aguardavam, o que demonstrava ansiedade por parte dos mesmos e uma mobilização concreta para as atividades. Uma imagem que não será esquecida é a dos meninos e meninas correndo em direção à sede da antiga fazenda, local onde dormíamos nesse primeiro projeto e executávamos as oficinas. Todos os dias, antes mesmo de estarmos prontos, ainda escovando os dentes ou tomando café, ouvíamos e víamos aquele burburinho de multidão correndo e se aproximando. Uma cena realmente inesquecível e cativante para nós do Roda Moinho e estimuladora para o desenvolvimento da experimentação.

Uma das diferenças na execução do projeto nos dois assentamentos foi a mobilização para as atividades, resultado direto da estrutura dos dois locais. No Assentamento Dom Mathias, as casas dos assentados estavam sendo construídas em seus respectivos lotes, o que gerava uma distância muito grande entre as mesmas, dificultando a mobilização dos participantes para as oficinas. No Assentamento Poço Longe, a maioria das casas dos assentados encontra-se em um formato de vila, o que facilitou a articulação e diálogo para a mobilização das Oficinas.

Outra diferença na execução da proposta é que todos os jovens resolveram participar de ambas as oficinas, o que gerou um grau maior de entrosamento e apreensão do objetivo da

experimentação com os elementos da *Commedia dell'Arte* que se iniciou ainda nesse projeto. O resultado dos trabalhos também contou com uma adaptação do *canovaccio* “O Arrancadentes”, de Flaminio Scala, e com a exposição das máscaras confeccionadas.

Os apoios no local também foram muitos, desde doações de frutas e comidas para a alimentação da equipe de trabalho e dos participantes das Oficinas até um amplificador para a Mostra.

Na Oficina de Confeção de Máscaras do Assentamento Poço Longe, foram construídos vinte e dois negativos dos participantes. Ninguém se negou a construí-los, ao contrário, todos realizaram a atividade com muito entusiasmo, embora alguns tenham comentado uma sensação estranha durante o processo. Além disso, construíram uma máscara neutra e uma meia máscara expressiva, como relatarei mais adiante.



Figura 12: Confeção de máscara neutra. Assentamento Poço longe. Foto: Érica Lopes. Fev. de 2010.



Figura 13: Confeção dos negativos. Assentamento Poço Longe. Foto: Érica Lopes. Fev. 2010.

Alguns depoimentos dos jovens nas avaliações demonstraram tanto a compreensão das etapas de construção das máscaras e do negativo, quanto as sensações vivenciadas, o que pode ser aferido abaixo na avaliação de uma jovem sobre o processo:

“Desde o início das oficinas de teatro eu estou simplesmente amando. Pois nunca tive oportunidades de saber como atuar em um teatro [...] Minha primeira experiência foi fazer a máscara no rosto, fiquei ansiosa, a sensação é boa e ruim ao mesmo tempo. Pois a pessoa não pode rir, e é boa porque da até pra tirar um cochilo ficar 20 minutos com a máscara no rosto, fica frio tão bom. Depois que retiramos a máscara colocamos para secar e depois de seca enchemos de gesso e colocamos novamente para secar. Depois de seca retiramos o gesso onde chamamos de negativo, outro processo é pegar o papel colar nos negativos no rosto todo, antes de colar o papel no negativo passamos vaselina, logo após colocarmos os papéis colocamos papel higiênico pelo negativo todo que se chama papel machê. Depois fomos para a sala onde estávamos imitando os corpos dos personagens da peça. [...]” (Moziane Silva, 16 anos em janeiro de 2010).

O texto de Moziane é muito claro quanto às etapas de construção do negativo e da máscara, no caso específico da máscara neutra, que foi a primeira a ser construída com os jovens, com a técnica de papel machê. A jovem demonstra domínio e compreensão do processo, bem como relata suas sensações durante o mesmo.

Assim como no Assentamento Dom Mathias, na Oficina de “Teatro de Máscaras e *Commedia dell’Arte*” no Poço Longe, foram trabalhadas as máscaras neutras e expressivas (do palhaço e da *Commedia dell’Arte*). Alguns participantes, inicialmente, manifestaram-se um pouco retraídos e tiveram dificuldades de apreensão na construção corporal grotesca, o que mudou para muitos durante o desenrolar da experimentação.

Com o tempo e o treinamento da triangulação, das improvisações, o grupo absorveu nuances da atmosfera grotesca e cômica da proposta, utilizando-se de suas identificações culturais e de seu cotidiano para construir os tipos da *Commedia dell’Arte*, máscaras que traziam histórias, conflitos e corpos extremamente regionais. Obviamente tais conteúdos e seus resultados no processo transcorreram de maneira introdutória devido ao tempo disponível nessa primeira etapa da pesquisa.

Para a construção da Mostra, praticamente todos resolveram atuar. Foi improvisado o *canovaccio* de Flaminio Scala, “O Arrancadentes”, com uma adequação e condensação dos três atos, sendo cada máscara animada por dois jovens.

Sobre o processo de construção corporal grotesca e a Mostra, o jovem Gilionardo expressou um pouco de suas sensações em uma de suas avaliações escritas:

“Na verdade eu gostei de tudo que teve no teatro principalmente as formas de mudar o corpo esse foi o mais legal de todos. [...] Outra coisa também que era legal era fazer a peça, que era o mais legal de todos [...] foi a coisa mais legal que eu fiz no poço longe...” (Gilionardo, 16 anos em janeiro de 2010).

No processo de preparação para a Mostra, os participantes das Oficinas se arrumaram na sede, colocaram seus figurinos, e eu os maquiei. Subiram todos prontos para o Coreto levando suas máscaras confeccionadas para serem expostas ao público. O Grupo de Teatro Roda Moinho, seguindo os jovens, subiu portando as máscaras do Pantaleão, Capitão e Doutor passando na frente das casas e ruas da vila, interagindo pelo caminho com as pessoas e com os estímulos que o ambiente proporcionava. O processo de subida para o Coreto já instalava uma sensação extracotidiana no local, visto que não havia acontecido algo anteriormente desse tipo no assentamento. Algumas pessoas saíam de suas casas curiosas para ver o que estava acontecendo, outras já esperavam a chegada dos jovens no Coreto.

A apresentação foi extremamente interessante e modificou significativamente a dinâmica do local, visto que os jovens não tinham o costume de se reunir para fazer teatro. Pais, amigos, parentes, viram seus próximos em cena, buscando reconhecê-los por trás das máscaras, interpretando, jogando, dando vida e animação às máscaras de forma cômica.

Após a apresentação, foi colocado som eletrônico, com músicas de gêneros variados escolhidas pelas pessoas do local, terminando tudo em uma grande confraternização. Todos presentes dançavam, conversavam, os jovens comentavam sobre a apresentação, as sensações, brincavam uns com os outros falando de seus figurinos<sup>13</sup>, configurando-se num ambiente festivo.

No Assentamento Poço Longe, ao final da realização do projeto, os jovens demonstraram o desejo de que retornássemos para dar continuidade às atividades. Tendo em vista que eu poderia escolher um dos Assentamentos para prosseguir com a pesquisa com a experimentação de elementos da *Commedia dell'Arte* optei pelo Assentamento Poço Longe, visto que os jovens demonstraram extremo interesse pela continuação da proposta de pesquisa e experimentação, explicitado verbalmente e nas suas avaliações. A estrutura do local também favorecia a mobilização dos participantes para a continuação dos trabalhos. Os jovens e pessoas das

---

<sup>13</sup> Os figurinos utilizados durante toda a experimentação faziam parte do acervo do Roda Moinho ou eram propostos e levados pelos jovens.

comunidades nos acolheram de forma bastante intensa construindo laços fecundos de amizade, mantidos até os dias atuais. Após esse primeiro contato, realizamos churrascos, cantorias, compartilhamos vinho no natal, acompanhamos o nascimento de crianças etc. Abaixo, segue um trecho de um dos depoimentos dos jovens, que demonstra um pouco da cumplicidade estabelecida e do desejo de continuidade das atividades:

“Ao longo dessas oficinas, nesses seis dias, foi de grande aprendizado e pude notar que a vida é constituída por coisas novas. Me proporcionou mais conhecimento cultural e me mostrou que algo feito com carinho e trabalho são recompensados. Sentirei saudades dos professores das oficinas<sup>14</sup>, trabalhos coletivo, das brincadeiras, risadas até mesmo daquele cansaço pelo o dia que foi: fazendo máscara, ensaios da apresentação. Todos esses dias valeu muito a pena. Espero que através desta venha outras oportunidades, mais cursos de teatro, música, arte” (Juliana de Jesus, 17 anos em janeiro de 2010).

A seguir, relatarei alguns aspectos introdutórios sobre a continuação da experimentação com elementos da *Commedia dell'Arte* especificamente com os jovens do Poço Longe. Aspectos mais específicos das metodologias envolvidas encontram-se mais adiante na última sessão desse trabalho.

### 3.2.3 Projeto “Teatro PopuRural”

Após a finalização do primeiro projeto “As Nossas Máscaras” em fevereiro de 2010, iniciei a busca por recursos<sup>15</sup>, com a ajuda dos demais integrantes do Grupo de Teatro Roda Moinho, para dar prosseguimento aos trabalhos e para o aprofundamento da pesquisa com a experimentação das máscaras da *Commedia dell'Arte* com os jovens do Assentamento Poço Longe. A construção desse novo projeto contou com algumas modificações que julguei importantes para uma melhor execução da pesquisa, como por exemplo, o estabelecimento de um contato mais extenso para um melhor desenvolvimento dos objetivos da pesquisa e a

---

<sup>14</sup> Embora apenas eu houvesse ministrado a experimentação, com a assistência de Alexandre Geisler - quando solicitada-, os jovens com frequência se reportavam a todos (incluindo Érica que realizou a produção) que contribuíram para a execução enquanto mestres, professores ou instrutores. Agradeciam também a Analice – quem contribuiu, dentre outras coisas, com o preparo dos alimentos –, talvez por compreenderem a experiência vivenciada como um todo, sem segmentações por funções em específico.

<sup>15</sup> Os recursos foram conseguidos via Fundo de Cultura do Estado da Bahia através da Demanda Espontânea.

construção de uma montagem que possibilitasse o contato das máscaras com o público, aspecto de extrema importância para a análise e construção das mesmas.

Como explicitado, considerei importante a montagem do espetáculo para investigar o contato das máscaras construídas pelos jovens com o público. Dessa maneira, não parti inicialmente da concepção de que o espetáculo era o objetivo central dessa pesquisa, mas reflito que ele, por ser resultado de todo um processo, que também será investigado, o compõe. O centro da análise das máscaras construídas se estabelecesse no diálogo entre os dois momentos, visto que considero ambos complementares no processo formativo dos jovens e na experimentação com as máscaras.

Sinteticamente, o Projeto “Teatro PopuRural” contou com oficinas de Circo, Música, Teatro de Máscaras e *Commedia dell’Arte* e Confecção de Máscaras, destinadas às crianças e aos jovens do Assentamento Poço Longe, e teve como resultado, além de Mostras finais das oficinas, o espetáculo teatral “O Mistério das Ovelhas”.

A escolha das linguagens do Circo e da Música especificamente para compor o projeto deveu-se à relação dessas práticas artísticas com os cômicos *dell’Arte*, os quais acumulavam diversas competências na cena e das quais faziam uso em seus espetáculos. Em muitas referências (principalmente em gravuras), as máscaras aparecem com instrumentos e fazendo acrobacias. Assim, considerei importante para a potencialização dos trabalhos com as máscaras a realização dessas oficinas de outras linguagens. Infelizmente, com a aprovação desse novo projeto “Teatro PopuRural”, também chegou o indicativo para a diminuição de um terço dos recursos solicitados, o que culminou na diminuição da carga horária de todas as oficinas.

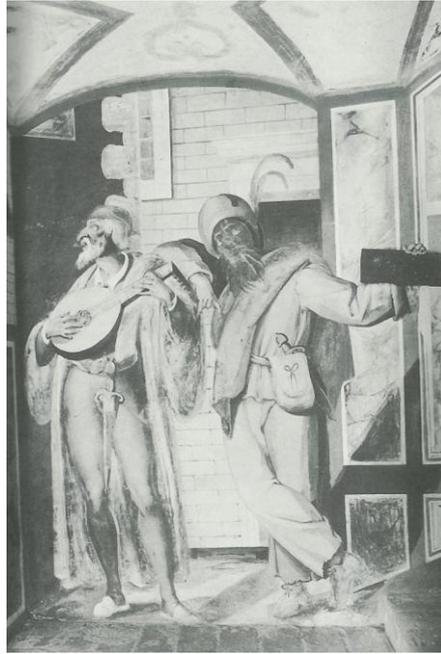


Figura 14: “Cena de *Commedia dell’Arte*, por Alessandro Scalzo, chamado o Padovano, de seus murais na escadaria dos bobos no Castelo Trausnitz em Landshut (1578): Pantaleão e Zanni fazendo serenata [...]” (BERTHOLD, 2005, p. 359).

Aproximadamente, trinta crianças e jovens participaram de todas as oficinas. Na execução da Oficina de Teatro de Máscaras e *Commedia dell’Arte*, após a segunda viagem deste projeto, considerei importante estabelecer uma idade mínima para o trabalho mais específico com a *Commedia dell’Arte* e para a montagem do espetáculo. Dessa maneira, permaneceram ao final da experimentação dez jovens com idade igual ou superior a onze anos. As aulas eram ministradas por mim com a assistência de Alexandre Geisler, que também fez a assistência de direção da montagem e a produção executiva. Diretamente no processo em sala de aula, sua função consistia em auxiliar minhas orientações quando solicitado, ajudar na preparação dos materiais de trabalho e filmar o processo.

Ao retornar para o Assentamento Poço Longe, em novembro de 2010, para a execução do projeto “Teatro PopuRural”, temi que o fato de ter um período de cerca de nove meses sem atividades com o Teatro de Máscaras pudesse ter dispersado os trabalhos e imaginei que necessitaria retornar grande parte do conteúdo introduzido no primeiro projeto. Entretanto, apesar do longo tempo de interrupção da experimentação, os conceitos e parte da metodologia de trabalho eram recordados. Busquei, então, potencializar o conteúdo que os jovens mostravam recordar-se na continuação da experimentação. Por exemplo, na retomada dos trabalhos com a *Commedia dell’Arte* utilizei como metodologia para o início da discussão sobre os tipos as imagens da intervenção que eles realizaram no primeiro projeto incentivando a memória dos mesmos e aproximando o conteúdo para suas vivências no início da experimentação.

Uma questão na execução da proposta que apenas configurou-se no projeto “Teatro PopuRural” foi a oscilação da presença nas aulas dos participantes durante os encontros que sucederam de novembro de 2010 a janeiro de 2011<sup>16</sup>. Creio que essa questão desenvolveu-se dessa maneira, porque contou com uma extensão maior do projeto, de encontros e carga horária, o que era necessário para um desenvolvimento mais aprofundado da experimentação com os elementos da *Commedia dell’Arte*. Dessa maneira, muitos jovens tiveram que conciliar suas questões pessoais, como conclusão de curso de magistério, as relações com os fazeres domésticos e familiares, dentre outras demandas. A grande maioria desenvolvia atividades no seio da família (como a organização da casa, cuidar de crianças menores, trabalhar nos lotes etc.), sendo que alguns chegavam a trabalhar externamente.

Na oficina de circo, com carga horária de 10h / aulas, as crianças e jovens do Assentamento trabalharam com técnicas de malabarismo e acrobacias. Esse trabalho contribuiu para a construção do espetáculo através de um prólogo em que foi apresentado o enredo do espetáculo e também compôs a construção corporal de algumas máscaras, o que será descrito na última sessão.

Inicialmente, as aulas de circo estavam previstas para acontecer nos dias 27 e 28/11/10, durante todo o dia. Contudo, ao chegarmos ao Assentamento, fomos informados de que no domingo, dia 28, pela tarde, aconteceria no local uma “Carreira”. Tal evento, uma corrida de cavalos, mobiliza todos os moradores do local e de povoados vizinhos. Dessa forma, para não haver evasão dos participantes, concentramos todas as atividades no correr do dia 27 e na manhã do dia 28. Os jovens tiveram grande envolvimento nessa oficina, as aulas terminavam e eu os encontrava na rua brincando com os malabares que construíram. As avaliações dos jovens demonstraram o quanto aprenderam no curto tempo e o quanto se interessaram por essa oficina, como podemos verificar a seguir:

“Eu gostei muito de aprender, ter aprendido tudo isso que eu aprendi com vocês, a melhor parte que eu gostei foi quando eu e os meus parceiros demos um rolamento de três pessoas. Eu também queria agradecer por vocês terem esse grande prazer de terem vindo ensinar tudo isso para nós, com grande amor, Ivonice” (Ivonice Lima).

---

<sup>16</sup> Esse projeto tinha sido inicialmente programado para ter sua execução de julho a setembro, mas por questões burocráticas e pela demora da disponibilização dos recursos ocorreu nesse período.

A oficina de circo contou com uma Mostra do processo no Coreto do Assentamento, na qual os jovens fizeram acrobacias. O envolvimento com o professor Márcio Gabriel da Silva foi intenso.

“Foi uma tarde de sábado e uma manhã de domingo que mais pareceu uma semana de aprendizado, novas experiências, podendo assim aproveitar o máximo. Mim diverti bastante com as aulas de circo, o professor é bem transparente e nos ensina de forma alegre. As dinâmicas de teatro são bastante interessante, assim aprendemos e brincamos ao mesmo tempo” (Juliana de Jesus).

Os objetivos da oficina de música, ministrada por Fabianna Araújo, com carga horária de 10h / aulas, consistiam em trabalhar com a construção de instrumentos a partir de materiais reaproveitados, com noções rítmicas e efeitos sonoros. Ao conceber a oficina, levei em consideração que o tempo era muito diminuto e que não havia recursos para a aquisição de instrumentos. Os objetivos que foram trabalhados de forma introdutória compuseram o espetáculo de diversas formas: os instrumentos utilizados foram os construídos durante a oficina (com exceção apenas de um pandeiro), através de efeitos sonoros na cena e com a utilização de canções trabalhadas no processo.

A carga horária de execução da oficina de música não colaborou para o desenvolvimento de um trabalho mais aprofundado. Dessa forma, poucos jovens tocaram instrumentos na montagem e foi necessária minha participação na musicalização do espetáculo, o que não considero salutar. Embora os trabalhos tenham acontecido dessa maneira, os jovens mostraram muita satisfação e aprendizado com a experiência, como explicitado nos depoimentos deles abaixo:

“Graças a vocês eu vou ter um Natal muito feliz. Eu gostei muito de participar do Grupo de Teatro Roda Moinho eu gostei muito de conhecer Fabiana ela ensinou bastante para a gente ela saiu de Salvador para ensinar bastante coisa para a gente, ela ensinou a gente a fazer instrumentos, o que eu gostei mais foi o ganhar” (Ivonce Lima).

“Eu gostei das aulas de teatro, de música, eu gostei quando eu botei as máscaras no rosto é fresca. Nas aulas de música gostei de aprender a fazer ganhar, aprendi que muitas coisas podem ser reutilizadas” (Marcos Antonio).

Os trabalhos específicos com teatro de máscaras foram desenvolvidos em duas oficinas. A “Oficina de Construção de Máscaras” que contou com cerca de 10h / aulas, estava diretamente atrelada à oficina de “Teatro de Máscaras e *Commedia dell’Arte*” e foi direcionada apenas aos jovens que pretendiam participar da montagem do espetáculo, por conta do tempo diminuto para a confecção das máscaras que não dava para abarcar uma grande quantidade de participantes.

A etapa inicial foi de construção dos negativos em gesso dos rostos dos participantes das oficinas. Apenas dois jovens mantinham os negativos confeccionados no começo do ano de 2010, na oficina do Projeto “As Nossas Máscaras”. Esse processo somente era desconhecido por duas pessoas que não participaram do primeiro projeto, o restante, que já o havia vivenciado, reagiu com mais tranquilidade e entusiasmo por experimentar as sensações.



Figura 15: Parte dos negativos construídos na oficina. Assentamento Poço Longe. Foto: Rosa Adelina. Nov. 2010.

A confecção das máscaras somente concretizou-se na minha última viagem ao Poço Longe com o objetivo da experimentação em janeiro de 2011, na qual foi definido o grupo que iria atuar, por conta de um fluxo irregular de participantes na “Oficina de Teatro de Máscaras e *Commedia dell’Arte*”.

Ao final da experimentação, após vivenciar todos os outros tipos, os jovens escolheram os tipos que gostariam de aprofundar a pesquisa. A partir desse momento, é que se iniciou o processo de confecção das máscaras. Ao todo foram construídas dez máscaras (uma de Doutor, uma de Pantaleão, uma de Pantaleoa, uma de Francisquinha, duas de Capitão, duas de Arlequim e duas de Brighella). Conforme afirmado acima, a maioria do grupo havia participado do Projeto “As Nossas Máscaras”, o que permitiu uma maior intimidade com a técnica e uma evolução muito boa no material produzido. Percebi que os participantes do primeiro projeto possuíam

certa habilidade na confecção das máscaras, uma maior intimidade de traquejo com o material e com os processos de elaboração.

Trabalhei com a metodologia de confecção de máscaras com papietagem, no qual os jovens moldaram as expressões das máscaras com argila, depois papietaram em cima de tais expressões, realizando acabamento com massa corrida e lixa e finalizando com a pintura. A orientação para a confecção das máscaras foi de que poderiam construir livremente as mesmas buscando trazer as características corporais de seus tipos na busca das expressões de suas máscaras.

O processo foi extremamente agradável para todos, os jovens cantavam músicas enquanto elaboravam, conversavam e colaboravam uns com os outros, especialmente com quem não havia ainda passado pelo processo de construção de máscaras. Abaixo, estão algumas imagens das etapas de confecção das máscaras:



Figura 16: Acabamento com massa corrida nas máscaras confeccionadas. Assentamento Poço Longe. Foto: Rosa Adelina. Jan. 2011.



Figura 17: Processo de papietagem na confecção das máscaras. Assentamento Poço Longe. Foto: Rosa Adelina. Jan. 2011.

A experimentação com os elementos da *Commedia dell'Arte*, especialmente as máscaras, aconteceu durante a “Oficina de Teatro de Máscaras e *Commedia dell'Arte*” com cerca de 60h / aulas. No primeiro projeto, “As Nossas Máscaras”, em que foi iniciado esse processo com a experimentação com as máscaras *dell'Arte*, contou com 30h / aulas de trabalho com o teatro, mais 20h / aulas de confecção das máscaras. Embora a segunda etapa da experimentação possua uma carga horária considerável, o fato de a mesma ter acontecido em períodos espaçados não contou com o aprofundamento que tal carga horária poderia proporcionar.

Conforme mencionado anteriormente, todo o trabalho de experimentação com as máscaras *dell'Arte* desenvolveu-se em cinco viagens para o desenvolvimento das aulas. Especificamente, o Projeto “Teatro PopuRural” não pode acontecer continuamente sem interrupções, porque os jovens ainda estavam em período letivo nas viagens iniciais desse projeto, o que inviabilizava os encontros durante os dias de semana.

O processo de experimentação contou com uma oscilação do grupo que participou, por motivos variados: alguns estavam se formando em magistério, outros trabalhavam, e outros necessitavam ajudar nas tarefas domésticas ou no campo, conforme esclarecido anteriormente. Dessa maneira, muitos dos que estavam no final do processo não participaram dos primeiros encontros. Alguns jovens saíram durante o desenvolvimento da experimentação. A principal razão foi o estabelecimento da idade mínima de onze anos para a participação, o que ocasionou numa redução para doze pessoas ao período final do projeto, com dez que permaneceram para a montagem<sup>17</sup>. Considerei necessário o estabelecimento de uma idade mínima, na qual vislumbrava certa maturidade para a compreensão dos princípios e objetivos da experimentação, tomei como parâmetro para a escolha de tal idade a execução do primeiro projeto “As Nossas Máscaras”, em que dois dos jovens participantes, os mais jovens, possuíam essa idade e participaram dos trabalhos com muita dedicação e compreensão dos comandos e especificidades do jogo mascarado.

Durante as duas primeiras viagens, os menores de onze anos participaram da oficina de teatro e dessa forma também contribuíram para a experimentação e para o espetáculo final, na medida em que o que foi produzido representou uma síntese da experiência como um todo, incluindo-se as atividades de contação de histórias e improvisações das quais os menores participaram.

Uma das características dos encontros da “Oficina de Teatro de Máscaras” é que os planos de aula estavam sempre extremamente flexíveis e abertos para modificações, por conta da

---

<sup>17</sup> Dois jovens saíram ao final do processo pelos mesmos motivos explicitados, como trabalho e compromissos pessoais.

oscilação da presença das pessoas no grupo de trabalho e pelas necessidades emergidas na aplicação do processo.

Dessa maneira, o processo de experimentação de elementos da *Commedia dell'Arte* foi reiniciado após o “As Nossas Máscaras”, retornando-se ao trabalho com a máscara neutra, com o foco para máscara, com jogos de integração, trabalho com corpo grotesco etc. Nesse processo inicial, os jovens demonstraram extrema atenção ao recordar do significado prático de tais conceitos, que serão explicitados de forma mais aprofundada na quarta sessão. O processo de construção corporal das máscaras partiu da explicação sobre os tipos, especialmente a partir das imagens do início da experimentação com o projeto “As Nossas Máscaras”, a grande maioria que havia participado reconhecia e conseguia recordar-se de cada máscara.

Paralelamente ao retorno do que havia sido trabalhado no primeiro projeto, metodologias foram adaptadas e outras criadas para atender às demandas do processo durante o seu desenvolvimento, e, para estimular o surgimento de improvisações e histórias que contribuíssem para a experimentação com as máscaras *dell'Arte*, como exercícios de contação de histórias, de mímica com ações<sup>18</sup> e posteriormente com as máscaras *dell'Arte*, dentre outros.

Para a criação de novos exercícios<sup>19</sup>, foi necessária uma preparação prévia de estudo sobre trabalhos metodológicos e conceituais sobre o jogo mascarado e *Commedia dell'Arte*, bem como retomei parte do arsenal de exercícios que vivenciei enquanto estudante, os quais sofreram adequações para melhor servirem à proposta de experimentação com as máscaras *dell'Arte*.

Um dos resultados desse trabalho foi a montagem do espetáculo “O Mistério das Ovelhas”, que foi apresentado no Assentamento Poço Longe e em uma praça na área urbana de Ruy Barbosa. O principal objetivo de realizar esse produto era analisar a interação das máscaras experimentadas com o público. Os jovens também se mostraram extremamente ansiosos para apresentar no Assentamento e, especialmente, na área urbana. Inclusive, quando o Roda Moinho retornou ao Assentamento para realizar uma oficina de palhaço, em janeiro de 2012, ministrada dessa vez por Alexandre Geisler, muitos jovens questionaram por que não iriam apresentar na cidade, e a oficina que não incluía, *a priori*, nenhum produto culminou com uma Mostra no Assentamento. A expectativa dos jovens com o contato com o público sempre esteve muito presente, o que podemos perceber em um trecho de uma das avaliações de Juliana de Jesus:

---

<sup>18</sup> Esse jogo não é uma referência direta ao trabalho com mímica no teatro, e sim uma adaptação de um jogo comumente realizado entre jovens.

<sup>19</sup> A “criação” de novos jogos não impede que antes outros artistas já os tenham desenvolvido, apenas caracterizam-se novos com relação às práticas que vivenciei.

“[...] Acredito que ao decorrer dessas etapas serão cada vez mais inesquecíveis os dias de curso. Estou ansiosa para chegarmos logo ao resultado para podermos apresentar em Ruy Barbosa, vamos mostrar o que podemos fazer com cidadania e verdadeiros mestres”.

Após a reflexão de alguns pontos relacionados ao processo metodológico e estrutural do projeto “Teatro PopuRural” no Assentamento Poço Longe, cujos objetivos giravam em torno de apresentar um pouco das nuances, desafios, sensações e estruturação dos trabalhos, iniciarei a investigação em torno especificamente da experimentação de elementos da *Commedia dell’Arte*, analisando o processo de confecção das máscaras, a construção do roteiro e os aspectos risíveis do processo.

#### 4 A EXPERIMENTAÇÃO COM ELEMENTOS DA *COMMEDIA DELL'ARTE*

Na presente sessão, serão analisados aspectos sobre a experimentação com elementos da *Commedia dell'Arte* – sendo eles a construção corporal dos tipos e a confecção das máscaras e a elaboração de roteiro –, bem como serão apresentados aspectos risíveis do processo de trabalho com os jovens do Assentamento Poço Longe.

Após a execução dos trabalhos com os jovens do Assentamento Poço Longe, verifiquei que tais elementos partem do trabalho e relacionam-se diretamente com a experimentação das máscaras *dell'Arte*. Dessa maneira, nesse espaço, serão traçadas as conexões de tais máscaras com os elementos analisados. Assim, essa sessão articula-se através de três tópicos: o primeiro foca no processo de apresentação e experimentação com as máscaras *dell'Arte*, da explicitação de parte das metodologias aplicadas e dos conceitos do jogo mascarado; o segundo tópico esclarece alguns exercícios do processo de experimentação e sua respectiva relação na construção do roteiro elaborado ao longo do processo; o terceiro e último visa a analisar a relação de tais máscaras com o público a partir, principalmente, dos aspectos risíveis contidos no espetáculo “O Mistério das Ovelhas”.

Os principais referenciais trabalhados nessa sessão são Isa Trigo (1998), Roberta Barni (2003), Henri Bergson (2007) e Vladimir Propp (1992), entretanto, estão presentes também ideias de outros autores. Outras referências são as avaliações dos jovens sobre o processo de experimentação, em formatos de audiovisual e escrito, sendo utilizadas para a investigação das máscaras trabalhadas.

A experimentação com as máscaras *dell'Arte* partiu do princípio de que as mesmas seriam construídas a partir das relações de identificações culturais dos jovens participantes, na perspectiva de que tais máscaras conseguissem tratar de aspectos atuais relacionados às realidades dos sujeitos participantes.

O termo “identificações culturais” representa uma forma de tratar da identidade levando em consideração o espaço mutável e múltiplo de nosso reconhecimento. Armino Bião (2009, p. 38) define identificação como “A categoria de momentâneo reconhecimento do sujeito, em parte ou no todo, na alteridade”. O mesmo autor defende a utilização desse novo termo, a partir das novas reflexões contemporâneas sobre a questão:

O conjunto das noções de alteridade, identidade, identificação (MAFFESOLI, 1998), diversidade, pluralidade e reflexividade (GARFINKEL, 1967; TURNER, 1979, p. 65; SHÜTZ, p. 1987, p. 114 et. seq.) remete à consciência das

semelhanças e diferenças entre indivíduos, grupos sociais e sociedades, por um lado e, por outro, à capacidade humana de refletir a realidade e sobre ela, de modo consciente, experimentando e exprimindo sensibilidade, sensorialidade, opções de prazer, de beleza, desejo e conforto. Nesse conjunto de noções, vale ressaltar a emergência da noção de “identificação”, como uma construção temporária, existencialista e dinâmica, contraposta à de “identidade”, como uma categoria definitiva, essencialista e estática, que se encontraria em crise na contemporaneidade. (BIÃO, 2009, p. 38)

Especificamente sobre as concepções referentes à identidade dos sujeitos, Stuart Hall (2006, p. 8) apresenta as transformações emergidas no campo teórico com relação à compreensão dessa questão e do indivíduo dentro dela. O autor delinea o quanto, nas últimas décadas, a ideia de identidade vem sendo transformada, através do que ele e outros autores chamam de “descentramento” ou “deslocamento” da identidade, propondo inclusive, que o termo “identidades culturais” seria mais plausível dentro da miscelânea de identificações que temos na atualidade.

Nesse trabalho, tomaremos como base, como acima explicitado, o termo “identificações culturais” no plural. Compreendo que as relações de identificações dos jovens participantes se configuram de forma múltipla, agregando tais relações culturais e cada vez mais globalizadas para o processo de experimentação de suas respectivas máscaras. Assim, por exemplo, a máscara do Pantaleão de Gilionardo abre o espetáculo realizando pequenos passos de Hip Hop.

Nestor Canclini trata um pouco dessa questão ao abordar os aspectos de interculturalidade, que, como o autor afirma, se estabelece de forma desigual por inúmeras razões, que diante de nosso objetivo de análise da experimentação com elementos da *Commedia dell'Arte*, não cabe maiores aprofundamentos. Dessa maneira, temos para o autor que:

As teorias do “contato social” têm estudado quase sempre os contrastes entre grupos apenas pelo que os diferencia. O problema reside no fato de que a maioria das situações de interculturalidade se configura, hoje, não só através das *diferenças* entre culturas desenvolvidas separadamente, mas também pelas maneiras *desiguais* com que os grupos se apropriam de elementos de várias sociedades, combinando-os e transformando-os. (CANCLINI, 1995, p. 142)

Dessa maneira, as máscaras experimentadas apresentam as identificações culturais dos sujeitos participantes, refletindo relações sociais e humanas de seus contextos culturais, conforme será explicitado nos tópicos que seguem.

#### 4.1 Máscaras

Para a análise acerca do trabalho com máscaras com os jovens do Assentamento Poço Longe, também se faz necessário refletir sobre o caráter, a simbologia e os segredos que perfazem o universo mascarado.

As origens das máscaras remontam aos rituais de onde se extrai seu caráter de magia. Como afirma Ana Maria Amaral, ela é algo material, um objeto, mas em sua concretude também representa o oposto, algo não material: “A máscara provoca transformações imediatas, com ela a pessoa passa de sua condição para outra. É magia porque magia é um fenômeno que surge quando duas realidades diferentes, mesmo opostas, são conectadas”. (AMARAL, 2004, p. 41-42).

Ainda sobre tal conexão cultural e transcendente a autora Isa Trigo explicita que:

Nas cavernas, na caça e nos rituais propiciatórios e religiosos, nas ruas e em muitas culturas de diferentes locais, elas aparecem. Têm sua origem na busca humana do sagrado e do transcendente e são muitas vezes consideradas como tais. Podem ser vistas como ligação entre o humano e o sagrado e entre o passado e o contemporâneo. (TRIGO, 1998, p. 29)

Pensar a utilização de máscaras fora do contexto cultural é um ato que pode apresentar alguns equívocos. As máscaras pertencem ao imaginário das culturas que as utilizam. Segundo Isa Trigo, “[...] há máscaras que buscam expressar sensações, estados e totalidades vivenciais que de uma civilização para outra não são sequer imaginadas. Máscaras que, por suas comunidades, não são pensadas fora de seu conjunto maior” (TRIGO, 2007, p. 3).



Figura 18: Imagem da Oficina de Confecção de Máscaras. Foto: Rosa Adelina. Fev. 2010



Figura 19: Imagem da Oficina de Confecção de Máscaras. Foto: Rosa Adelina. Fev. 2010

Dentro de tantos possíveis segredos que perfazem o universo do trabalho com máscaras, um específico desnuda-se com as máscaras da *Commedia dell'Arte*, e é por tal razão que escolhi essa forma teatral como suporte para meu trabalho com teatro em comunidades e movimentos sociais. Tal segredo específico refere-se ao funcionamento do sistema social e econômico, suas nuances e estruturação. Pode-se questionar como as máscaras *dell'Arte* podem contribuir para o desvelamento de tal segredo, e alguns autores inclusive não acreditam em tal potencial, como já expliquei na segunda sessão. Acontece que tais máscaras representam tipos da sociedade, que, embora sejam oriundos de outro contexto histórico-social, ainda se apresentam extremamente atuais e suscitando temáticas como as relações de opressão, que, mesmo modificadas, ainda se estabelecem. Tais máscaras também possibilitam, através de seus tipos cômicos, a expressão de outras relações, existentes na vida e no imaginário dos sujeitos que hoje as animam.

Mesmo que talvez de forma não explícita ou politicamente assumida e ativa – o que talvez nunca possamos atestar – com o riso e o obsceno, através de seus tipos e de seus roteiros, os artistas *dell'Arte* realizavam críticas e, mais do que isso, desnudavam e satirizavam os segredos da sociedade da época. Os cômicos, com o riso, mostravam a fome do povo, o êxodo rural, a ascensão da burguesia, o renascimento, o humanismo, e, isso podemos atestar na leitura e estudo dos *canovacci*. Críticas através do riso configuram-se a forma mais pura de inteligência segundo Bergson (2007). Sobre o riso e sua capacidade de descortinar o que a sociedade tenta ocultar para a manutenção de seus *status quo*, temos para Dario Fo que:

[...] o poder, qualquer poder, teme, mais do que tudo, o riso, o sorriso, a troça, a gargalhada. Pois a risada denota senso crítico, fantasia, inteligência, distanciamento de todo e qualquer fanatismo. [...] o zé-povinho, a gente mais simples, nunca renunciou, mesmo ao representar as histórias mais trágicas, a incluir o humor, o sarcasmo, o paradoxo cômico. (FO, 2004, p. 187-188)

Sobre a natureza e conflitos presentes nas máscaras *dell'Arte* e sua respectiva utilização no trabalho com atores brasileiros, temos que tais máscaras, para Isa Trigo:

[...] trabalham com conflitos básicos; comer, fugir, amar, lutar, morrer, viver e sobreviver. É muito rápida a identificação com situações nossas, também cruciais e intensas, situações universais passíveis de transcodificação para nossa cultura. (TRIGO, 1998, p. 43)

Cada cultura faz seu uso e dá seu respectivo significado às máscaras. De forma sintética, a autora Isa Trigo nos apresenta alguns sentidos e diversidades que perfazem a significação e utilização de máscaras:

São variados os tipos de máscara, tão variados quanto a época e as situações em que são utilizadas, ou a partir das quais são criadas; Há máscaras zoomorfas, representando animais, antigas e contemporâneas; antropomorfas, para diversos fins e em diversos materiais, imitando inclusive faces conhecidas; máscaras corporais, como seria o caso do orixá Omolu (divindade do Candomblé, que na sua manifestação exotérica espetacularizada, dança com o rosto e corpo cobertos com palhas longas, que vêm desde a cabeça), até faciais ou meia-face, como as da *Commedia dell'Arte*. Em cada um desses tipos, podem-se ver exemplares mais abstratos, expressivos e neutros. Suas origens são múltiplas e nem sempre previsíveis. (TRIGO, 1998, p. 30)

Mais especificamente no Brasil, temos origens de máscaras nas nossas três principais matrizes culturais: a indígena, a africana e a europeia. E dentro dessas matrizes, obviamente, uma variedade incrível de outros desdobramentos que se desenvolveram e que também nos revelam vários tipos, contextos e origens mascarados específicos.

Todas essas origens compõem o imaginário mascarado de nossa cultura. Nesse espaço, debruço o olhar sobre as máscaras para o teatro, mais especificamente sobre as máscaras da *Commedia dell'Arte*. Parte do imaginário da cultura popular medieval que Bakhtin tão bem nos descreve ainda compõe muitos dos festejos brasileiros.

As marcas da cultura cômica popular medieval e do renascimento ainda estão presentes na cultura brasileira em muitos costumes, festejos e pequenas práticas cotidianas nossas. Como exemplo dessa influência, temos o trabalho com teatro que relatei na apresentação, em que minha mãe, junto com seus companheiros de sindicato, desenvolvia para a sindicalização dos trabalhadores rurais apresentações que contavam com doutores, “servidores” (camponeses), riso, sátira etc. Esse é mais um dos motivos que me faz não conseguir vislumbrar uma “distância”

entre a *Commedia dell'Arte* e nossa cultura, e, conseqüentemente, visualizo o gênero com grande potencialidade para o trabalho atual do teatro. A seguir, Trigo explicita que a *Commedia dell'Arte* pode suscitar bons trabalhos com os atores brasileiros:

Quanto mais levanto nossas especificidades, mais percebo que a estrutura da *Commedia dell'Arte* consegue unir duas vertentes igualmente fortes para nós. De um lado, um gênero de matrizes culturais européias. De outro, mesmo sendo um filho desta tradição, consegue “escapar” das armadilhas comuns às práticas teatrais ocidentais, ao privilegiar o improviso, a corporeidade, a sensorialidade e o público, com temas do cotidiano que conseguem estabelecer o “curto circuito” entre o cotidiano e o espetacular. (TRIGO, 1998, p. 29)

Considero que o treinamento com máscaras tem grande importância no trabalho do ator, por exigir especificidades importantes para seu desenvolvimento. Ao iniciar meus trabalhos em comunidades e em escolas públicas com a *Commedia dell'Arte*, ouvi muitas críticas e questionamentos sobre a aplicabilidade de um teatro profissional, com exigências corporais e determinados estados, destinado a tal público. Apesar de tais críticas, resolvi experimentar, e as conclusões que travei, é que, realmente, alguns atores possuíam certa dificuldade no processo, mas esta não estava relacionada ao fato de ser um trabalho com máscara, mas sim, era resultado de corpos mecanizados e retraídos, o que, geraria possíveis entraves no trabalho com qualquer estética.

Tratando mais especificamente do trabalho com o Assentamento Poço Longe, verifiquei que os jovens que haviam participado do primeiro projeto, “As Nossas Máscaras”, na execução do segundo projeto que continuou a experimentação, possuíam uma desenvoltura e tranquilidade de improvisação cada vez mais orgânicas, obviamente, cada um no seu respectivo tempo e processo individual. Uma observação que alguns relataram durante a experimentação é que a máscara confortava essa primeira experiência por esconder o rosto, mas ela também revelava profundamente seus corpos. Sobre o processo de treinamento mascarado, Trigo nos apresenta que:

Do ponto de vista da formação individual do ator e da coesão de um grupo, a máscara é um grande meio de educar em vários sentidos; por desvelar todas as ações acessórias em cena, induz ao exercício de humildade e conseqüente auto-conhecimento. Ao mesmo tempo libera alguns atores que se sentem protegidos atrás dela. (TRIGO, 1998, p. 35)

Para a experimentação com as máscaras *dell'Arte* com os jovens do Assentamento Poço Longe, tive que delimitar algumas máscaras para a experimentação e escolher algumas

características para as mesmas, visto que tais máscaras são apresentadas em muitos autores com descrições distintas, resultado, como já explicitado anteriormente, do próprio processo evolutivo por que passou a *Commedia dell'Arte* durante seu percurso. Mais adiante, apresento uma tabela que compus com as principais características trabalhadas na experimentação.

Na primeira coluna da tabela, apresento os nomes das máscaras da *Commedia dell'Arte*, que, embora no início da experimentação, durante o primeiro projeto, também contasse com a presença dos enamorados<sup>20</sup>, no segundo, para focalizar ainda mais os trabalhos, optei pela redução para seis tipos mascarados. Na segunda coluna da tabela, apresento as características que tomei como referência para o trabalho de experimentação com as máscaras. Os critérios para a seleção de tais características foram extremamente pessoais, calcados nas minhas escolhas políticas e cênicas, privilegiando aquelas máscaras que no meu entendimento poderiam suscitar o surgimento de conexões fecundas com o contexto dos sujeitos participantes.

A seleção de tais características passou pela leitura da descrição dos autores a seguir e das suas respectivas obras citadas: Dario Fo no “Manual Mínimo do Ator”; Roberta Barni na introdução do livro “A loucura de Isabella”; Marcus Villa Góis em texto não publicado (2008); Claudia Contim na obra “Gli abitanti di Arlecchinia”; dentre outros em menor proporção. Vale ressaltar novamente que as características que apresento não estão necessariamente contidas em todos esses suportes teóricos, sendo que algumas são mais ressaltadas em dadas obras e algumas podem, inclusive, não ser explicitadas em outras, configurando tal descrição das máscaras, enquanto uma seleção das nuances que eu acredito que mais puderam contribuir para a experimentação com os jovens do Assentamento Poço Longe.

<b>MÁSCARA</b>	<b>CARACTERÍSTICAS SELECIONADAS PARA A EXPERIMENTAÇÃO</b>
Pantalone/ Pantaleão	É um representante da burguesia, sovino e ambicioso. Muitas vezes, mostra-se um apaixonado ridículo. Embora fosse velho (alguns falam de sua longa idade, superior a 100 anos), seu corpo adquire especial agilidade quando é algum assunto do seu interesse. Seu apetite sexual

<sup>20</sup> Os enamorados não usavam máscaras reais. O Capitão possui gravuras com e sem máscaras reais, optei por criar e trabalhar com a máscara.

	também era uma de suas características marcantes.
Capitano/ Capitão	Falso corajoso, na hora do embate ou duelo, fugia. Geralmente apresentado como viajante, corteja as damas e espalha para todos suas vitórias. Alguns afirmam que era uma sátira às invasões espanholas, colocando que possuía um sotaque estrangeiro.
Dottore/ Doutor	Um doutor, apresentado como jurista ou médico. Fala com prolixidade e coisas muitas vezes sem sentido, um certo “besteirol”. É um velho assim como o Pantaleão, mas mais novo. Representa também uma sátira ao humanismo de sua época.
Brighella	Primeiro <i>Zanni</i> . Criado esperto e vingativo, o que o faz por vezes organizar tramas para seu interesse, manipulador de situações. Seu nome possivelmente tem alguma ligação com briga ou brigão.
Arlecchino/ Arlequim	Segundo <i>Zanni</i> . Criado tolo e ingênuo, entretanto, assim como no jogo cômico do Branco e do Augusto, utiliza-se dessas características para sair vitorioso em algumas situações. A fome é uma característica de todo <i>zanni</i> , mas, no Arlequim, ela é intensa e incontrolável. Essa é uma das características centrais utilizadas na experimentação.
Franceschina/ Francisquinha	As criadas são a versão feminina dos <i>Zanni</i> . Espertas, utilizam-se, quando necessário, da sedução para conseguir o que querem. Geralmente, se relacionam com algum <i>zanni</i> .

O processo de experimentação com as máscaras da *Commedia dell'Arte*, na experiência com os jovens do Assentamento Poço Longe, perpassou por duas dimensões complementares: o trabalho corporal e a confecção das máscaras.

Durante o desenvolvimento do primeiro projeto, “As Nossas Máscaras”, todos construíram máscaras neutras a partir dos negativos dos seus rostos, com a técnica de trabalho com o papel machê, com acabamento de papietagem, massa corrida e lixa, tinta látex fosca aveludada e finalizando com tinta acrílica branca. Um processo longo, com muitas etapas, mas que foi necessário para a compreensão da dedicação que demanda a construção de uma máscara. Nessa primeira parte da experimentação com a confecção de máscaras, o grupo de trabalho tinha uma quantidade grande de participantes, mais de vinte, dos quais surgiram reações distintas com

relação ao processo de confecção: alguns demonstravam mais afinco e habilidade, outros possuíam um pouco de impaciência para a visualização do resultado do que estavam a produzir, todos conversavam e se ajudavam.

Na primeira etapa da experimentação do processo de construção do suporte em gesso de seus rostos para a confecção das máscaras, o negativo, como é denominado, foram divididos pequenos grupos de três ou quatro pessoas, nos quais os jovens realizavam o processo da construção coletivamente, momento de grande interação e descontração para os mesmos. Minha função nesse momento consistia em verificar o andamento do processo e realizar a colocação da atadura em seus rostos em locais mais difíceis, que poderiam causar algum incômodo nos participantes, caso não fossem realizados adequadamente, como nos olhos e no nariz.



Figura 20: Construção do negativo dos jovens. Assentamento Poço Longe. Foto: Érica Lopes. Fev. 2010.

No primeiro projeto, em que o objetivo consistia basicamente na experimentação de cores, formas e na inicialização ao processo de confecção, foi-se indicado que construíssem máscaras baseadas nos trabalhos vivenciados de experimentação com os tipos da *Commedia dell'Arte*. Todos possuíam a liberdade para acrescentar detalhes ou até para reformulá-las, o que aconteceu na maioria dos casos, em que os jovens não tomaram as gravuras apresentadas durante o processo como referencial, criando novas formas diversas das máscaras apresentadas. Na confecção, ousaram brincar com tons mais abertos de cores, como o verde, o azul etc. Alguns jovens buscaram conservar mais explicitamente as referências às máscaras trabalhadas. Uma

curiosidade é que alguns desses jovens não construíram a máscara com a qual investigaram mais diretamente nessa primeira etapa da experimentação, optaram por outro tipo, creio que porque as gravuras e as minhas máscaras apresentadas devam ter chamado-lhes mais a atenção visual.

A construção das máscaras contou com a técnica de papietagem, tendo também as etapas de massa corrida e lixa, tinta látex fosca aveludada e finalizando com tintas acrílicas coloridas (sendo que alguns tentaram explorar, de maneira experimental, a técnica de pintura de luz e sombra, brevemente introduzida a eles).



Figura 21: Parte das máscaras produzidas no primeiro projeto “As Nossas Máscaras”. Assentamento Poço Longe. Foto: Érica Lopes. Fev. 2010.

Considero que o primeiro projeto, “As Nossas Máscaras”, foi um processo de apresentação e introdução da experimentação com os elementos da *Commedia dell’Arte*. Nessa perspectiva, com relação ao aspecto da confecção das máscaras, serviu como suporte para os jovens que continuaram no processo amadurecer suas habilidades de confecção das mesmas.

A continuação da experimentação com o trabalho de confecção das máscaras no projeto “Teatro PopuRural” foi direcionada à construção das máscaras que os jovens estavam animando e desenvolvendo durante a experimentação, as quais estavam presentes no espetáculo “O Mistério das Ovelhas”. Nessa etapa, os jovens demonstraram uma intimidade cada vez mais intensa com o processo de construção e lembravam com clareza das etapas do processo de confecção vivenciado o início dos trabalhos.

A qualidade técnica das máscaras produzidas, a qual nesse trabalho analiso através dos acabamentos das etapas de confecção, como a pintura, a aplicação da massa corrida, a textura, conforto e consistência das máscaras produzidas, foi melhor desenvolvida no segundo projeto. Obviamente, isso somente foi possível graças ao aprendizado anterior da experimentação durante o primeiro projeto.

O trabalho de experimentação com as máscaras passou diretamente pela minha concepção acerca das mesmas, visto que as características selecionadas para o trabalho partiram de minhas escolhas. Inicialmente, as máscaras *dell'Arte* confeccionadas para dar suporte ao trabalho corporal e de experimentação dos tipos foram construídas por mim a partir da escolha de algumas gravuras encontradas em referências bibliográficas. Dessa maneira, antes de apresentar as máscaras criadas pelos jovens, mostrarei as máscaras por mim confeccionadas, as quais foram utilizadas pelos mesmos na maior parte do tempo na experimentação dos tipos.

Iniciarei pela descrição das duas máscaras que para mim sofreram mais modificações, a Francisquinha<sup>21</sup> e o Capitão, especialmente porque eram tipos que não se apresentavam apenas portando máscaras reais, em muitas gravuras aparecendo sem a máscara, alguns autores, inclusive, defendem que tais tipos não utilizavam máscaras. Entretanto, na experimentação com os dois tipos, optei por trabalhar a máscara, para o fortalecimento do caráter grotesco dos tipos.

A máscara da Francisquinha foi criada a partir de uma gravura de outra serva, a Arlecchina, visto que não havia encontrado nenhuma referência visual de sua máscara. Iniciei a construção e o trabalho com a Francisquinha ainda durante minha licenciatura, quando minha turma montou o *canovaccio* “O Arrancadentes”, de Flaminio Scala.

O Capitão foi uma máscara criada a partir apenas das características do tipo. No momento em que confeccionei a máscara, não possuía nenhuma gravura como referência, apenas imagens de máscaras construídas na atualidade do tipo. Detalhes sutis de suas características estão presentes na máscara confeccionada, por exemplo, o tom de tinta similar ao de uma diarreia é uma pequena indicação para as reações que essa máscara pode assumir em situações de tensão ou poderia ser compreendida como uma máscara pálida, amarela. Acredito que o recorte dos olhos indica certo temor e apreensão, no entanto, seu nariz grande pode mostrar certo ar de altivez e, também, em paralelo, reforçar nossas representações em torno do mentiroso, aquele cujo nariz cresce com a mentira.

O Pantaleão também foi uma das máscaras que confeccionei antes do processo de trabalho com os assentamentos. Essa máscara teve sua primeira forma na Associação Artes em Todas as Partes, no bairro de Fazenda Cassange, quando participei de uma formação em *Commedia dell'Arte* com o professor Marcus Villa Góis, na qual, montamos o *canovaccio* “O Pedante”. A máscara do Pantaleão possui uma extrema importância para mim, visto que a animo e pesquiso desde então em intervenções nas ruas.

---

<sup>21</sup> Autores defendem que as mulheres não utilizavam máscaras para atrair a atenção do público utilizando-se da sensualidade.

A confecção das outras máscaras, do Doutor, do Brighella e do Arlequim, deu-se pela observação das características das mesmas e, principalmente, a partir de gravuras das quais tentei realizar poucas modificações. Obviamente que a diferença em torno do material de confecção das mesmas – visto que as máscaras da *Commedia dell'Arte* eram feitas em couro – e as que confeccionei com a técnica de papietagem e papel machê (com acabamento com massa acrílica ou não) também imprime grandes modificações nas mesmas.

Abaixo se encontram as imagens das máscaras que inspiraram a confecção de minhas máscaras da *Commedia dell'Arte*. Tais imagens são recortes de figuras desenhadas por Costantina Fiorini<sup>22</sup>, com inspiração e, possivelmente, também reprodução de gravuras de outros artistas, visto que as imagens também estão presentes de forma similar em outras obras:

Arlecchina	Francisquinha
	

Capitano	Capitão
<p>Como explicitado acima, não tomei como referência uma imagem para a construção dessa máscara, mas as características apresentadas no texto.</p>	

<sup>22</sup> As figuras foram retiradas do livro italiano “Maschere Italiane”, com idealização e redação de Blevio Sedigraf.

Pantalone	Pantaleão
	

Dottore Balanzone	Doutor
	

Arlecchino	Arlequim
	

Brighella	Brighella
	

No trabalho de construção corporal e de apreensão do jogo cômico, utilizei exercícios dos mais variados e senti a necessidade de criação de jogos que dessem conta desse grupo específico de trabalho, no qual a esmagadora maioria não havia participado de trabalhos com o teatro anteriormente, e os que haviam participado tinham experiências escolares, com finalidades e metodologias bem distintas.

No aspecto de construção corporal mascarado, trabalhei especialmente com a dimensão do grotesco, do qual já abordei suas concepções na Idade Média e no Renascimento na segunda sessão, e o qual estava presente nos tipos da *Commedia dell'Arte*, não somente na construção da máscara como no corpo dos atores. A ideia de grotesco é muito vasta e passa necessariamente pela compreensão dos momentos históricos e das especificidades das manifestações artísticas e culturais que trabalham com ele. Para esse processo, delimiti a compreensão de um corpo grotesco atrelada ao aspecto do estranhamento e de uma dimensão extracotidiana relacionada ao corpo dos jovens participantes, explorando os níveis e contorções.

O trabalho com a construção corporal grotesca foi potencializado no segundo projeto, “Teatro PopuRural”, quando os jovens foram progressivamente diminuindo suas mecanizações corporais. Dessa maneira, através da pesquisa com o corpo grotesco, os participantes partiram para a criação de personagens e de improvisações com esses corpos. A metodologia era simples, inicialmente eles deslocavam partes do corpo de seus respectivos espaços cotidianos (cabeça, ombros, peito, quadril, pernas, pés e braços), depois, progressivamente, caminhavam com esses corpos construídos buscando a fluidez no movimento dos mesmos; posteriormente traziam sons, ruídos, falas e, finalmente, interagiam entre si, através de comandos e orientações. Para chegar a essa última etapa, foi necessário muito treinamento, mas os resultados foram excelentes, o que potencializou o trabalho dos mesmos na criação de personagens.



Figura 22: Trabalho com construção corporal grotesca. Assentamento Poço Longe. Foto: Érica Lopes. Nov. 2011.

O trabalho específico com máscaras iniciou-se com a máscara neutra, com o intuito de diminuir os vícios corporais dos participantes, acostamá-los ao processo de utilização de máscaras e no treinamento da necessidade de estado que a máscara exige. Segundo Jacques Lecoq:

A máscara neutra é um objeto particular. É um rosto, dito neutro, em equilíbrio, que propõe a sensação física da calma. Esse objeto colocado no rosto deve servir para que se sinta o estado de neutralidade que precede a ação, um estado de receptividade ao que nos cerca, sem conflito interior. (LECOQ, 2010, p. 69)

Isa Trigo afirma que a ideia de estado está presente em diversos autores com nomes distintos e tem a ver basicamente com um tipo de consciência que o ator deve portar para conseguir animar verdadeiramente sua máscara. Sobre o conceito de estado, a autora afirma que:

A noção de estado diz respeito a um certo tipo de consciência. Na literatura teatral, encontramos várias referências a estes 'estados', que são, antes de mais nada, fisiológicos, provocados pelos estímulos físicos ou de imagens suscitados na situação. (TRIGO, 1998, p. 112)

No processo de experimentação com os jovens do Assentamento de Poço Longe, o trabalho com o estado necessita ainda de um maior desenvolvimento. Parte dos jovens conseguiu alcançar tal estado de consciência, que creio estar diretamente relacionado à diferença entre apenas usar uma máscara em seu rosto e animá-la em concretude.

Retornando a discussão sobre a máscara neutra, a sua concepção tem inspiração na máscara *nobre*, de Jean Dasté, segundo Jacques Lecoq, o qual, por considerar a nobre um pouco

“japonizante”, optou por trabalhar com outra inspirada que preservasse a mesma ideia de calma. Tal máscara foi confeccionada por Amleto Sartori (LECOQ, 2010, p. 69). No processo com os jovens, trabalhei com máscaras brancas construídas para esse fim, diversas visualmente das de Lecoq, mas que buscavam estabelecer a ideia do equilíbrio e da calma.

No primeiro projeto, “As Nossas Máscaras”, trabalhei com a máscara do palhaço com o intuito de estimular o jogo cômico e a relação que existe entre o Branco e o Augusto e os dois *Zanni* na *Commedia dell’Arte*. No segundo projeto, retomei alguns exercícios desse processo, utilizando menos o nariz e focando mais na perspectiva da ação cômica. O jogo da cadeira é um desses exemplos que utilizei durante a segunda etapa da experimentação, no qual duas pessoas devem exercitar seus argumentos verbais e / ou corpóreos para sentar na única cadeira existente no local.

Outros exercícios de treinamento da máscara do palhaço, os quais vivenciei em duas oficinas, uma com o Grupo Griô, ministrada por Tânia Soares e Rafael Moraes, “O prazer de ser palhaço”, em 2008, e outra com o Barracão Teatro, ministrada por É시오 Magalhães em Campinas (SP), “A menor máscara do mundo”, em 2009, também foram utilizados, e alguns modificados para atender aos objetivos específicos da experimentação.

Um dos exemplos foi o jogo de dupla em que se deve jogar uma bola para o outro pegar, ficando os dois na cena jogando a bola pelos lugares mais inóspitos do espaço para que o parceiro de jogo a pegue, enquanto o restante do grupo assiste. Tal jogo tornava-se muito interessante quando entrava o comando do foco, no qual a pessoa deveria triangular com a plateia, mostrando suas sensações, e a outra deveria buscar a bola focando no público. Esse jogo extremamente simples trabalha com, no mínimo, três objetivos necessários à experimentação com os elementos da *Commedia dell’Arte*: o foco, a comicidade e o gesto seguido da ação.

Nesse ponto, faz-se necessário um esclarecimento do que seria o foco. A máscara deve desenhar a sua movimentação e compartilhá-la com o público, e, o foco, é um dos grandes potencializadores desse objetivo. O foco é o direcionamento do olhar da máscara animada, sendo que tal olhar na máscara se delineia com o olho e o nariz na mesma direção.

Outra especificidade no trabalho com o foco é que na cena a máscara deve falar olhando para a frente e passar o foco (olhar para o outro) quando o mesmo age e fala. Esse comando, embora seja um pouco estático no início das experimentações, torna-se mais orgânico com o desenrolar da prática mascarada e colabora para a limpeza da cena.

Adentrarei, nesse momento, mais especificamente no trabalho de construção corporal dos tipos, o qual contou com uma estrutura similar à construção corporal grotesca. Enquanto eram explicitadas as características dos tipos (antes sendo estas contextualizadas com um diálogo e

apresentação das máscaras), os jovens iam deslocando as partes do corpo nas quais aquelas características poderiam se expressar. Essa é uma metodologia livre e ancorada nas identificações culturais dos participantes da compreensão para a construção corporal daquelas máscaras, e todos passaram pela experimentação corporal de todos os tipos.

Sobre a relação entre o corpo na máscara e o conceito de estado, Isa Trigo afirma que:

O corpo da máscara não é um corpo relaxado, cotidiano. Seu treinamento se insere num tipo de teatro que, tanto em ensaios como nos espetáculos, privilegia os estímulos sensoriais (visuais, auditivos, táteis), dando grande importância ao condicionamento específico. Alguns princípios parecem abarcar os outros. São eles: assumir o estado “proposto” pela máscara – e representar com essa energia. (TRIGO, 1998, p. 115)

Existem metodologias de trabalho com as máscaras *dell'Arte* que apresentam reinvenções acerca do corpo das mesmas, como o trabalho de Claudia Contim. Embora perceba também a importância e potencial dessas pesquisas, opto por construções mais livres destes corpos, até porque, mesmo se estes fossem realmente iguais aos corpos que os atores montavam (o que não creio ser a proposta de Contim; e, o que acho difícil de terem sido uníssonos na vastidão do tempo e de companhias que existiram), pertenceriam a outro contexto, não somente histórico-social como local. O que me interessa e impulsiona é visualizar a beleza da criação desses corpos a partir das identificações culturais dos participantes, múltipla e atual. Dessa maneira, evitei dar indicações corporais, estimulava-os a construir os respectivos corpos de seus tipos a partir das características selecionadas explicitadas anteriormente, assim, realmente criando os corpos de tais máscaras.

Construções corporais muito interessantes surgiram dos tipos nesse processo, não foco a construção dessas máscaras apenas na apresentação final, analiso-as principalmente durante o processo de experimentação na sala, que mesmo não produzindo materiais que foram para o espetáculo, compuseram tais máscaras.

Para um trabalho de fixação do corpo da máscara e de sua energia, trabalhei com improvisações entre os mesmos tipos e depois com tipos diferentes. O resultado dessas interações foi excelente, e muitas cenas compuseram o espetáculo. Diante das demandas do grupo, senti a necessidade de criar um exercício que os estimulasse de forma mais lúdica, utilizei o mote de jogo e brincadeira, que produziu grandes efeitos de mobilização entre os jovens, criei então, a “Mímica de Ações”. Desenvolvia inicialmente esse jogo com eles para estimular a criação de ações e de gestual para dar suporte ao trabalho corporal mascarado, que na minha concepção, sustenta-se muito nesses pilares. As regras eram simples, uma adaptação de uma

brincadeira de jovens e crianças: dividia-se em dois grupos, eu escrevia ações (verbos) em papéis, uma pessoa do primeiro grupo escolhia um papel, lia e me mostrava; depois, a mesma, entrava realizando tal ação e seu grupo tinha que adivinhá-la, caso isso não acontecesse passava-se a oportunidade para o grupo concorrente adivinhar, e ficava-se nessa oscilação até que um dos grupos acertasse. Com o tempo, fui verificando, que poderia adaptar esse jogo para trabalhar com as máscaras de forma mais divertida com eles e ressaltar dentro desse jogo certas convenções do jogo mascarado que desenvolvíamos, como: a triangulação da máscara, o foco, o estado, a maneira de colocar e retirar as máscaras, a interação com o público etc.

Dessa maneira, inicialmente, quando eles não tinham ainda definido as máscaras que trabalhariam, eu lia a ação que era sorteada e escolhia a máscara com a qual eles fariam aquela determinada ação. A regra era simples, em todo o momento em que estivessem em cena, deveriam sustentar a energia da máscara e o corpo, jogar com a plateia e saber o momento e a forma exata de pôr e retirar a máscara. Após os jovens escolherem os tipos com os quais trabalhariam mais intensamente, o jogo foi evoluindo para o trabalho específico de suas respectivas máscaras e, depois, após trabalhar com ações, passei a incluir sentimentos e sensações, as quais deveriam ser expressadas a partir da construção de gestos e ações com suas máscaras, para que os grupos adivinhassem.

Os resultados desse jogo eram impressionantes, e os jovens se doavam de uma forma totalmente intensa. Acredito que o trabalho de construção mascarada, com esse público específico, deve ser desenvolvido através da ideia de que o trabalho com a máscara é uma espécie de ritual em que o jogo estimula o desenvolvimento de suas regras de forma lúdica e orgânica.

Nos últimos parágrafos, abordei algumas vezes questões relacionadas ao trabalho com a ação e o gestual, os quais acredito que são grandes responsáveis pela sustentação da máscara na cena e fazem parte da sua movimentação. O foco, o interesse e a ação tinham grande importância na oficina de palhaço que fiz com o Grupo Barracão Teatro, anteriormente citada. Trabalhei especialmente com esse mote para o trabalho de assimilação da energia das máscaras dos jovens e para o trabalho de triangulação, exercitando suas improvisações e trabalhando a estruturação de seus movimentos mascarados.

Esse trabalho era desenvolvido basicamente através do exercício que vivenciei com Ézio Magalhães, FOCO-INTERESSE-AÇÃO!. Quando vivenciei o exercício na oficina, tínhamos que andar em caminhos paralelos à parede, em um dado momento, estabelecer um foco em algum ponto, realizar um gesto (em que estivesse presente algum estado) e sair em direção a executar uma ação, que não aconteceria em verdade. Nesse momento, o trabalho girava no foco, na reação

a estímulos e na mudança de estados. Por exemplo, estava andando, alguém me gritava (foco), percebia que era Cleide, que me deve R\$ 100,00 há um bom tempo (interesse), ando na sua direção para cobrar (ação), mas não chego a cobrar a Cleide, porque ouço um ruído (foco), é uma criança que caiu (interesse) e vou ajudá-la (ação), e assim por diante. O interessante é que esse exercício deixa bem dessecado o espaço da movimentação, da ação e do gestual com a máscara. No trabalho com os jovens, atrelava-o ao processo da construção corporal grotesca, para o estímulo à manutenção dos corpos de suas máscaras.

Parte dos jovens que participaram da experimentação ainda explorava pouco a potencialidade do gesto e da ação para a composição da máscara, o que analiso como natural, visto que, desde pequenos, tais possibilidades de expressão corporal são castradas. Segundo Dario Fo, desde pequenos, somos estimulados a pensar nossa expressão verbal, entretanto deixamos de lado a observação da comunicação através dos gestos que dá suporte e pode até substituir a palavra. O autor afirma que o gesto na máscara deve ser algo extremamente claro e intensamente trabalhado porque esta não nos dá o suporte a expressões faciais, onde costumeiramente nos apoiamos:

Qual é a utilidade da máscara? Ela serve para agigantar e, simultaneamente, fazer uma síntese do personagem, conferindo uma ampliação e desenvolvimento do gesto. Esse gesto não deve ser arbitrário, para que o público, o imediato reflexo do ator, possa acompanhar com total compreensão o discurso, principalmente quando se trata de um efeito, uma *gag* ou um fecho cômico. (FO, 2004, p. 63)

O potencial criativo dos jovens era realmente fantástico e muito foi registrado em audiovisual, do qual elaborei um DVD que consta nos apêndices e o qual considero essencial para um entendimento mais completo da experimentação. Apresentarei mais adiante as máscaras que os jovens experimentaram e as particularidades acrescidas aos tipos, oriundas de suas respectivas identificações culturais, sob a perspectiva de quem acompanhou o processo de experimentação das mesmas.

Acredito que o trabalho corporal de alguns dos participantes ainda necessite de um pouco mais de atenção, outros, no entanto, principalmente os que participaram de ambos os projetos, chegaram a um domínio tão fecundo da energia da máscara, que se permitiam com tranquilidade interagir com o público, improvisando todo o tempo, o que mesmo para alguns atores de profissão é uma dificuldade.

Sobre a confecção das máscaras dos jovens do Poço Longe, na segunda parte da experimentação, pode-se perceber que mesmo tendo acesso às mesmas imagens utilizadas por

mim para a inspiração da construção das máscaras, alguns se fixaram para a confecção das suas, nas imagens das minhas máscaras, um processo natural, tendo em vista que estes trabalharam boa parte do tempo com tais máscaras improvisando e que a construção de seus corpos passaram por elas diretamente, mas cabe ressaltar que a orientação para a confecção das mesmas não indicava que os jovens deveriam tomar essa direção, e sim deveriam tentar seguir as características trabalhadas nas suas respectivas experimentações com os tipos, apenas atentando-se àquelas máscaras que realizavam o mesmo papel no espetáculo para alguma referência que fizesse o público reconhecer que se tratava do mesmo tipo.

Iniciarei a descrição das máscaras experimentadas, dentre as quais algumas eram feitas por duas pessoas como explicitado acima, em alguns casos revezando entre si na cena, e, em outros, operando em duplicidade. Cada jovem possuiu a liberdade de escolher qual máscara animaria durante a experimentação. A seguir, passo a ressaltar algumas das contribuições dos jovens na construção de suas máscaras durante o processo de experimentação.

Durante as improvisações, uma jovem, Juliana, que estava trabalhando com a máscara do Pantaleão questionou se tal máscara também não poderia ser a de uma velha. E daí surgiu a Pantaleoa, uma máscara extremamente forte e que interagiu muito com a plateia. Algum tempo depois, encontrei referências da existência na *Commedia dell'Arte* de uma máscara feminina do Pantaleão.

Outro jovem resolveu desenvolver uma gênese de um elemento do Arlequim. Em uma improvisação, criou sua própria versão sobre de onde havia surgido a protuberância de sua máscara: ao entrar na cena, deu um salto e caiu, apresentando um pouco da tontice da construção de seu tipo e concluiu mostrando ao público o grande galo que ele possuía.

Outra criação interessante foi sobre Brighella, surgiu no trabalho de improvisação do roteiro “O Arrancadentes”, em que essa máscara armava uma vingança contra o Pantaleão, o qual havia dado uma mordida em seu braço. Na improvisação a máscara do jovem passa a espalhar que o velho tinha um bafo de espanta leão, e que, por isso, se chamava Pantaleão. O jovem contava que um dia, ao ir num circo, o Pantaleão viu um leão e, ao abrir a boca para falar “- Que leão bonitinho!”, o mau hálito foi tão grande que fez o leão desmaiar e, por isso, passou a se chamar Pantaleão.

A riqueza das improvisações, vivências dessas máscaras na imaginação dos jovens, suscitou grandes risadas naqueles que acompanhavam o processo. Outras dessas histórias serão apresentadas mais adiante nas descrições das improvisações que suscitaram o surgimento do roteiro do espetáculo “O Mistério das Ovelhas”.

Iniciarei pela descrição dos tipos trabalhados pelos jovens a partir dos *Zanni*. Quando oportuno, apresentarei trechos transcritos dos depoimentos registrados em audiovisual no último dia de trabalho da experimentação, um dia depois da apresentação do espetáculo no Poço Longe, no momento da concentração para irmos apresentar em Ruy Barbosa.

Wellington Santos e Necivaldo Oliveira escolheram trabalhar com a máscara do Arlequim. A máscara de Wellington (11 anos) conservou fortemente o aspecto da fome chegando durante a improvisação do roteiro construído, “O Mistério das Ovelhas”, a comer as ovelhas em estado de putrefação, levando-o a ir visitar o Doutor. Tonto, mas por vezes esperto, dava cambalhotas em alguns momentos e brincava com malabares. Wellington, no momento do depoimento final, falou um pouco sobre seu processo com a máscara, demonstrando suas sensações, apresentando seus desafios e desejos, bem como explicitando a compreensão da necessidade de alguns conceitos no trabalho:

“Gostei muito de fazer, espero que... Continuar fazendo. Tinha vezes que eu queria que melhorasse mais... a altura da voz, o corpo, e que todos ficassem muito mais bonitos do que estão fazendo. Arlequim, meu personagem mesmo, ele tinha que se movimentar mais, se abrir mais na peça, que não esta se abrindo, e... Gostei muito...e pretendo continuar...pretendo continuar, com tudo, junto com tudo e com todos pra fazer essas peças de teatro. Gostei muito, obrigada. [...]”.

Necivaldo possuía como um de seus principais jargões uma frase a qual gritava em praticamente todo momento “Eu tô com Fomo!!!!”, às vezes, completava essa frase para “Eu tô com Fomo e Doento!!!”. Na interação com o Brighella, a máscara assumiu a característica de repetição e afirmação do que o Brighella falava, às vezes se empolgando e passando por cima do que o primeiro *Zanni* dizia, o que gerava muito riso. Necivaldo Oliveira, conhecido como Déo, possui algum tipo de deficiência intelectual que a agente do posto de saúde do local, Analice, que o acompanhou em médicos – que também nos ajudava nas tarefas de produção dos projetos e que nos alimentava – não conseguiu me fazer compreender do que se tratava, a única coisa que compreendi com clareza é que uma das consequências era a falta da sensação de satisfação plena com o alimento, dessa maneira, possuindo uma vontade intensa de comer. Déo relacionou-se muito bem com a máscara do Arlequim, a qual ele escolheu e confeccionou, seu desempenho era fabuloso e extremamente risível. Na avaliação do processo, no depoimento em audiovisual, ele explicitou o seguinte: “Meu nome é Necivaldo, eu gostei tanto da máscara, tenho 14 anos, e aí é bom”.



Figura 23: Máscaras confeccionadas por Wellington e por Necivaldo, respectivamente. Assentamento Poço Longe. Foto: Rosa Adelina. Jan. 2011.

A máscara do Brighella foi escolhida por Hugo Oliveira e Sandro Lima para ser trabalhada na experimentação. Essa máscara foi compartilhada pelos dois atores modificando-se algumas pequenas nuances referentes ao trabalho de cada um deles. As máscaras confeccionadas conservaram características próximas. O Brighella de Hugo era extremamente vingativo e articulador, criava os mais variados adjetivos para tentar complicar o Pantaleão. O jovem trabalhou com essa máscara desde o primeiro projeto e é o autor do episódio descrito sobre o bafo de “espanta leão”. Possuía grande intimidade com a perspectiva da improvisação e, na primeira cena do espetáculo que fazia com o Arlequim, reclamava das condições de trabalho e do salário atrasado, do emprego que tinham com o Pantaleão, apresentando uma questão extremamente atual, surgida algumas vezes em improvisações durante a experimentação e tratada e descrita com especificidades relacionadas ao trabalho no campo. Seu corpo era movido e construído especialmente pelos seus braços, os quais estavam sempre sendo articulados quando reclamava, armava ou exigia coisas. A máscara do Brighella animada por Sandro Silva, que somente participou da experimentação no segundo projeto, possuía muitas características similares às trabalhadas por Hugo, com um corpo cujas costas e ombros estavam deslocados para frente, desenho que se ampliava quando este tramava seus planos.

Hugo Oliveira (13 anos) no depoimento apresentou o motivo da escolha da máscara e a definiu da seguinte maneira:

“Ele é esperto, inteligente, vingativo e ele vai se vingar do Pantaleão nessa cena vai espalhar pra todo mundo que o Pantaleão está virando lobisomem, principalmente para Francisquinha, né? Que o Pantaleão adora, ele é apaixonado por ela. É... ele é um personagem muito esperto, por isso que eu gosto dele”.

Sandro, em seu depoimento, referiu-se apenas ao processo, por isso não consta nesse espaço sua concepção sobre a máscara. Os jovens com frequência, mesmo tendo trabalhado desde o início com a máscara do Brighella, reportavam-se à máscara como Pedrolino. Isso aconteceu porque no roteiro “O Arrancadentes” lido e improvisado pelos jovens, o primeiro *zanni* chamava-se Pedrolino e no contexto desse roteiro em específico o tipo assumia características da máscara do Brighella. Essa utilização do nome Pedrolino talvez tenha sido mantida por uma maior identificação visto que este se aproxima do nome Pedro, bem frequente no Brasil. No depoimento que se encontra no DVD pode-se perceber que os jovens que trabalharam com a máscara do Brighella durante a experimentação referem-se às suas mascaras com o nome de Pedrolino.



Figura 24: Máscaras confeccionadas por Hugo Oliveira e Sandro Silva, respectivamente. Assentamento Poço Longe. Foto: Rosa Adelina. Jan. 2011.

A serva, que foi apresentada como Francisquinha, foi animada por três jovens no decorrer da experimentação, no entanto, no processo de montagem, apenas Tifhani Silva trabalhou com tal máscara. Mais duas jovens trabalharam com o tipo. Uma, por estar com compromissos estudantis, teve que abandonar a montagem por não ter a disponibilidade de ir a todos os ensaios, e a outra, Juliana de Jesus, optou por construir e trabalhar com sua Pantaleoa. Tifhani Silva somente participou desse segundo projeto, levou um pouco de sua timidez para o processo construindo uma Francisquinha meiga e frágil, protetora da sua patroa Pantaleoa a qual, no

enredo, ocultava que era sua mãe verdadeira. Essa relação entre essas duas máscaras também surgiu através de improvisações durante a experimentação. No trabalho de construção corporal grotesca, Tifhani formou para a máscara um corpo meio manco, que rebolava de forma dura. Era apaixonada pelo Brighella no roteiro construído e praticamente todas as máscaras masculinas a desejavam. No seu depoimento, não descreveu tanto sua máscara, atendo-se a dizer que: “Gostei muito de fazer a Francisquinha, ela é desejada por todos os homens [...]” depois continuou falando mais sobre o desejo de continuidade dos trabalhos.



Figura 25: Máscara de Francisquinha confeccionada por Tifhani Silva. Assentamento Poço Longe. Foto: Rosa Adelina. Jan. 2011.

A máscara do Pantaleão foi trabalhada por dois jovens nos dois projetos, um dos dois não pôde comparecer com assiduidade no segundo projeto e, por isso, não atuou na montagem, mas contribuiu durante as apresentações, inclusive filmando uma delas. Gilionardo de Jesus (16 anos), que trabalhou sempre com essa máscara, construiu um Pantaleão que, além de gostar muito de mexer com as mulheres, era um velho metido a novo, que usava roupas juvenis, brinco na orelha e utilizava pequenos passos de dança de rua em suas cantorias apaixonadas, além de continuar sendo muito sovina. No início do espetáculo, entrava cantando para falar do seu amor por Francisquinha um trecho da música “Meteoro” com interpretação de Luan Santana, muito ouvida no Assentamento durante o período: “Te dei o sol, te dei o mar / Pra ganhar seu coração/ Você é raio de saudade,/ Meteoro da paixão,/ Explosão de sentimentos/ Que eu não pude acreditar./ Ah! Como é bom poder te amar!”.

Gilionardo, ao descrever sua máscara, revelou sua adoração pela mesma:

“Eu fiz o Pantaleão, gostei muito de fazer o Pantaleão, eu ensaiei com os outros mas o que eu gostei foi o Pantaleão [...] achei muito bom, peguei novas amizades, recebi muita ajuda dos professores, dos instrutores [...] e principalmente, que eu conheci o Pantaleão, né? Eu to achando que ele já ta até parecido comigo, num sei acho que é de tanto... de tanto eu... de tanto eu... apresentar ele em público [...] mas aí, eu gostei muito dele, assim, um véi tirado a gostoso, mas eu gosto, eu gosto do Pantaleão”.



Figura 26: Máscara do Pantaleão confeccionada por Gilonardo de Jesus. Assentamento Poço Longe. Foto: Rosa Adelina. Jan. 2011.

A máscara de Pantaleão, como explicitado anteriormente, deu origem à outra máscara, da Pantaleoa. Tal máscara surgiu através de improvisações quando a atriz Juliana de Jesus (18 anos) questionou a possibilidade de transformar a máscara do Pantaleão em uma velha. Daí surgiu uma velha “mão de vaca” que além de “resmuguenta” gostava de meninos mais novos e mexia constantemente com a plateia. No espetáculo, é mãe de Francisquinha, que trabalhava para ela em sua casa sem saber que era sua filha, fruto de um romance proibido entre ela e o pai de Arlequim. A jovem adquiriu, no decorrer do processo, uma grande interatividade com o público e uma grande habilidade de improvisação. Embora a atriz tenha confeccionado a máscara da figura abaixo, nas apresentações, utilizou a máscara do Pantaleão construída por mim para o treinamento, pois não conseguiu um acabamento confortável à mesma. No depoimento final, transcrito abaixo, a atriz descreveu sua máscara e seu papel na montagem da seguinte maneira:

“Minha máscara é a da Pantaleoa, uma velha mesquinha, né? Gosta de menininhos mais novos, né? Dinheiro é com ela mesma, e assim, é uma personagem muito divertida, que eu gostei

de fazer e é por isso que eu escolhi. E... na peça, né? O Mistério das Ovelhas ela é justamente isso que eu falei, né? É uma velha que sai de noite pra virar uma onça caboca, né? E assim ninguém desconfia, né? Por ser uma velha, apesar de ser mesquinha, gostar de garotos novos, mas não é daquelas que possa sair desconfianças. Mas é uma personagem muito engraçada que interage com o público, como todas as outras, e assim, que eu estou gostando muito mesmo de fazer. É bastante interessante, e... eu amei. Muito divertido. [...]”.



Figura 27: Máscara de Pantaleoa confeccionada por Juliana de Jesus. Assentamento Poço Longe. Foto: Rosa Adelina. Jan. 2011.

A máscara do Capitão foi trabalhada por dois jovens. Os Capitães apresentavam-se em dupla e como concorrentes a um prêmio provocando cenas extremamente engraçadas, quando confrontados em suas supostas coragens e verdadeiras covardias, ambos com bainhas de facão nas cinturas. O Capitão de Juciana Silva (17 anos) gabava-se com frequência de sua beleza e sedução. Com Ramón de Jesus, a máscara destacou-se por sua capacidade de contar histórias, uma atrás da outra, sem parar, com histórias das mais diversas, referindo-se à sua bravura, conservando os aspectos de dualidade entre a pretensa coragem e a covardia ocultada. Muitos aspectos de coragem que fazem parte do imaginário da região foram suscitados, por exemplo, “causos” relacionados a pescas e caças. O jovem, todos os dias, dava uma gama de variadas experiências no improviso, sempre modificando suas histórias e demonstrando a face mentirosa da máscara. Durante suas narrações, realizava alguns golpes de capoeira. Ramón de Jesus participou dos trabalhos desde o início, mas, no início das experimentações, trabalhou mais com a máscara do Brighella.

Juciana residia na área urbana do município e estava lá porque foi convidada por outra jovem para participar do segundo projeto, “Teatro PopuRural”. Sua avó é que residia no Assentamento Poço Longe, mas, atualmente a jovem mora no local. Juciana sintetizou sua máscara da seguinte maneira: “Eu fiz o papel do Capitão, que ele é um homem muito corajoso, que diz ser corajoso e que já fez vários atos que na verdade ele não fez nenhum”.

Ramón (11 anos) sempre muito criativo se sentiu extremamente à vontade no momento do depoimento final, em que ficou sozinho com a câmera. O jovem falou sobre seu processo, o que não gostava e o que desejava. Tentarei apresentar parte do depoimento abaixo, mas tenho certeza que este somente pode ser totalmente compreendido com a visualização do vídeo, devido à grande quantidade de expressões e gestos que o mesmo realizou.

“Gostei muito de estar aqui fazendo a peça de teatro, gosto muito, queria que em 2011 fosse igualmente como se fosse nesse ano, queria... Bem, eu vou ir para outro assunto, minha máscara é o Capitão, eu gostei muito de fazer, é muito bom, olhem só como ficou (coloca a máscara no rosto)! Parece até minha cara... Olha pra ele... olha... Bem, saiu bem, eu gostei [...] e é muito bom estar aqui fazendo esta peça, bem, assim como amanhã vai ser outro dia, queria logo dizer que... que eu gostei muito mesmo, gostei de ter feito o Capitão, alguns dizem que tá igual a minha cara, eu achei engraçado, até parece com minha cara?! Muito engraçado mesmo...né? [...] O teatro é muito bom, eu gostei de fazer, mas eu achei um pouquinho ruim assim, o foco...Foco! Foco! Foco! Foco! Focoo! Não gostei muito de fazer o foco... Porque eu fico esquecendo das coisas assim, eu chego e me canso véi... Colé, é muita.. Aí eu fico toda hora assim... [...] Que nem daquela vez ali que eu briguei com minha irmã nos bastidores que a gente tava ensaiando aqui, não me deu vontade nem de ensaiar o Capitão, fiquei nervoso assim na máscara, daquele dia em diante eu comecei a errar, que eu tava indo, como Rosa disse, dez, nota dez. Mas depois eu abaixei para oito, porque não foi nem mais nove e meio, nem nove, foi oito. [...] eu gostei mas eu queria que no outro ano fosse assim, queria que tinha não só um, ou dois capitão, mas três capitães... dois Pantaleões... dois irmãos, é...duas Pantaleoa [...] quatro Arlequins, para o Pantaleão falar assim: “É... um já me dá prejuízo, dois já me dava, imagine quatro?! Não três, mas quatro!! [...]””.

Como já afirmado, os depoimentos foram gravados um dia antes do meu retorno juntamente com os outros integrantes do Roda Moinho para Salvador, na concentração para irmos para Ruy Barbosa, véspera da finalização dos trabalhos, por isso Ramón realiza algumas referências ao dia seguinte, de como seria. Para esclarecimento, no processo de experimentação

não atribuí nota a ninguém, me referi em um determinado momento a Ramón, dizendo que estava dez, no sentido de afirmar que estava muito bom, e ele após um processo de desentendimento interno que ele narra no depoimento, se deu nota oito. Ramón se confunde ao afirmar que queria que 2011 fosse igual ao ano que estava em execução, isso porque ainda era o início de 2011 no momento do depoimento. Muito espontâneo, o jovem consegue traduzir bem em seu depoimento um pouco de sua energia e de seu processo na experimentação.



Figura 28: Máscaras de Capitães confeccionadas por Juciana Silva e Ramón de Jesus, respectivamente. Assentamento Poço Longe. Foto: Rosa Adelina. Jan. 2011.

A máscara do Doutor foi trabalhada por Ivonice Lima (12 anos) e se transformou num médico, quase um “cientista maluco”. Seus remédios e fórmulas envolviam ingredientes presentes em áreas rurais, como estrume. Com uma barriga grande, andava com as pernas meio flexionadas e lentamente transparecendo um aspecto de lerdiceza. A atriz com frequência perdia-se na voz que criara para a máscara, realizando uma construção vocal que suscitava a comicidade, pois variava com constância do agudo para o grave. A seguir, Ivonice descreve um pouco de como foi o processo de experimentação com a máscara do Doutor: “[...] Eu gostei muito de ter feito a máscara no Doutor, gostei de apresentar com ela aqui no Poço Longe, nos ensaios aqui eu falo que eu vou fazer uma fórmula secreta pra curar a onça caboca [...]”.



Figura 29: Máscara do Doutor construída por Ivonice. Assentamento Poço Longe. Foto: Rosa Adelina. Jan. 2011.

Por ora, me ative na apresentação da experimentação com as máscaras *dell'Arte* com os jovens do Poço Longe, buscando explicitar aspectos de suas construções e revelando algumas de suas identificações culturais nesse processo. A seguir, descreverei outras faces do trabalho com os elementos da *Commedia dell'Arte* a partir da análise da construção do roteiro e do espetáculo montado a partir da experimentação com tais máscaras.

## 4.2 O PROCESSO DE CONFECÇÃO DAS MÁSCARAS E A ELABORAÇÃO DO ROTEIRO “O MISTÉRIO DAS OVELHAS”

O processo de construção do roteiro final está diretamente conectado à criação das máscaras, visto que este roteiro surgiu a partir das improvisações e das histórias contadas no processo de experimentação. Foram diversos os jogos trabalhados para tal objetivo, assim, tendo em vista que a totalidade da experiência com mais de 60 horas de trabalho (no segundo projeto do qual me ocupo mais diretamente nesse espaço) não caberia nesse espaço, bem como que algumas das histórias não estão tão audíveis para serem transcritas, apenas alguns exercícios e histórias estão descritos a seguir. Optei por relatar histórias que julgo pertinentes à compreensão do processo de maneira sintética quando não foi possível realizar a transcrição e me detive àquelas que contribuíram mais diretamente para a criação do roteiro. Para uma compreensão mais completa da experimentação, o leitor deve assistir ao DVD sobre o processo.

Vale lembrar que o contato com a estrutura de *canovaccio* e improvisação aconteceu ainda no primeiro projeto “As Nossas Máscaras” no início da experimentação com o trabalho com o roteiro “O Arrancadentes”, de Flaminio Scala. A metodologia do processo de improvisação com esse roteiro passou inicialmente pela leitura integral do mesmo (para que os jovens apreendessem os conflitos e imbricações constituintes na escrita), partindo para uma adaptação e em seguida improvisações das cenas. Dessa maneira, é que foi montada a apresentação que aconteceu no Coreto do Assentamento Poço Longe em fevereiro de 2010.



Figura 30: Apresentação da adaptação de “O Arrancadentes” de Flaminio Scala. Assentamento Poço Longe. Foto: Érica Lopes. Fev. 2010.

O trabalho de construção do roteiro “O Mistério das Ovelhas” iniciou-se de certa forma desde a construção corporal dos tipos, dos jogos de treinamento das especificidades do jogo mascarado (foco, estado, ação etc.) e do trabalho com improvisações e contações de histórias, visto que foram esses trabalhos que forneceram grande parte do material para a confecção do roteiro.

Optei trabalhar com os jovens com contações de histórias como incentivo para que estes potencializassem ainda mais a construção de suas máscaras a partir de suas identificações culturais. As primeiras contações de histórias possuíam temáticas livres, com exercícios individuais, em duplas e em trios. No decorrer do processo de experimentação das máscaras, percebi a necessidade de indicar temas genéricos como trabalho, amor, dinheiro, dentre outros. Os objetivos perpassavam a dimensão de que as identificações culturais dos jovens fossem se descortinando na cena e revelando aspectos de seus cotidianos e imaginação. Os tipos de histórias emergidas foram das mais variadas, desde piadas a causos de caçador. Essa gama me fez atentar, de maneira fascinante, para o fato de que o trabalho iria abarcar muito mais do que eu imaginava ser o cotidiano deles e o imaginário local.

A construção do roteiro aconteceu antes da quarta e última viagem de trabalho com o Assentamento nesse segundo projeto. A confecção do roteiro foi realizada por mim com a colaboração de Alexandre Geisler, que fazia a assistência de direção no processo de montagem do espetáculo. Embora o roteiro tenha sido elaborado a partir das histórias dos jovens, contou com a criação de cenas para conseguir articular parte das histórias trazidas pelos mesmos em suas improvisações.

As transformações ocorridas nos elementos experimentados perpassaram também a estrutura desse roteiro, que, diferentemente dos *canovacci*, não foi trabalhado com a distinção em três atos, até porque o tempo de recepção do espetáculo não me parece ser hoje o mesmo que no período da *Commedia dell'Arte*. Sobre a explicação da divisão em três atos, Roberta Barni, em nota de rodapé, afirma que:

A C.d.A. rompe com a estrutura tradicional – cânone aristotélico em cinco atos – da comédia clássica, e, pioneira, adota a divisão em três atos, que se afirma e passará a ser largamente adotada no século XVIII. Notamos o funcionamento da nova divisão: no primeiro ato, temos sempre a introdução da vicissitude, o segundo ato marca o ápice emotivo da aventura, com os desenvolvimentos que incidem sobre a situação inicial e revolucionam sua estaticidade; o terceiro ato leva ao final feliz, mas muitas vezes antes disso, complica a trama toda ao introduzir novos obstáculos. Interessante notar como o ritmo torna-se, de ato em ato, cada vez mais acelerado, e em muitos cenários esse crescendo culmina numa espécie de dança frenética, numa animadíssima seqüência de gestos. (BARNI apud Scala, 2003, p.70)

Quanto aos roteiros da *Commedia dell'Arte*, estes eram regados de intrigas, disfarces, armações, confusões, fontes seguras de comicidade, e meu objetivo foi tentar manter esses princípios na construção do roteiro na experimentação no Poço Longe.

Após os trabalhos com improvisações e a coleta de algumas histórias contadas pelos jovens do Assentamento, bem como depois dos trabalhos com as máscaras, pedi para que em grupos escrevessem roteiros para que junto com todo o material de suas improvisações compusessem o roteiro final a ser montado. A orientação foi de que, divididos em três grupos, criassem uma proposta de roteiro que trouxesse parte do que produziram durante a experimentação e que incluísse todas as máscaras experimentadas. Esse material produzido contribuiu em parte para a elaboração do roteiro, visto que dois dos grupos não compreenderam o comando da inclusão de todas as máscaras, sendo aproveitados parcialmente.

A seguir, levanto os jogos e exercícios que subsidiaram a coleta de histórias para a confecção do roteiro e que fizeram parte do processo de construção e experimentação das máscaras. Apresentarei abaixo, alguns exemplos da execução dessa metodologia, os quais foram transcritos das gravações em audiovisual do processo. Como a escrita das intenções vocais é algo difícil, e por existirem partes pouco compreensíveis, algumas histórias foram apresentadas em síntese e outras tiveram trechos cortados. Nesse processo, tentei ao máximo transpor a forma dos jovens de contar suas histórias, mesmo que apresentassem algumas incorreções. Para a compreensão dos exercícios parte dos exemplos citados estão presentes no DVD que compõe este trabalho.

#### 1 – Exercício de contação individual de história

Os jovens foram estimulados a, individualmente, contar histórias do local e de seus cotidianos. Surgiram histórias do rio, de onças, de passeios na cidade, de assombração etc. Um exemplo desse exercício, o qual serviu como um dos motes temáticos para a criação do roteiro foi a história da “Onça Caboca”:

Juliana: “[...] Tinha uma velha, ela tinha duas filhas, e essa velha saía toda noite e as filhas não sabiam o que acontecia, porque essa mãe delas saía toda noite. Sabe uma velha toda rabugenta, toda pelancuda? É essa mesma. Toda noite ela saía... “- Mas Vani, minha irmã, pra onde nossa mãe sai toda meia noite?” Ela falou: “- Ó, a gente hoje vai atrás dela e vai saber para onde ela tá indo” A velha ca-lo-tei-ra! “- Ôh minhas fia vocês não vão dormir não? Vai dormir

não minhas filhinhas?” “- A gente já vai dormir mainha” Aí as duas foram na cozinha “- Vamos, vamos, vamos dormir que ela vai embora e a gente vai atrás...” Aí elas foram dormir, fingiiiram dormir, e a véa saiu de ponta de pé. As filhas levantaram da cama e foram seguindo a véa. Quando pensa que não, chega em frente a uma mata enorme “- Que mata é essa?!!” A véa entra e se transforma em Onça Caboca. Pois é gente, cuidado ó. [...] As mulheres voltaram para casa com medo da mãe virar uma Onça Caboca. Vocês já ouviram dizer da Onça Caboca? Não? [...] O povo diz que o homem vira lobisomem e a mulher vira Onça Caboca, tipo uma Onçooona, essa velha virou isso. Quando foi um dia ela chega em casa toda descabelada, e as filhas: “Mas minha mãe a senhora ta virando uma Onça Caboca? Minha mãe, não sabia disso...” [...] Essa velha sumiu e nunca mais voltou”.

## 2 – Jogo de contação de fragmentos de histórias em trio

Três participantes sentam em cadeiras dispostas uma do lado da outra na frente do restante do grupo, os jovens devem manter seus olhos fechados e contar pequenas histórias. No processo da contação das histórias, quando a história de algum dos participantes fizer algum dos outros dois recordar alguma história sua, este deve de imediato “roubar” a vez e contar a sua, assim, sucessivamente, de maneira que, na maioria das vezes, os que assistem têm acesso apenas a fragmentos das histórias narradas. Esse jogo visou a trabalhar com o treinamento da improvisação dos jovens e com suas memórias suscitando a contação de histórias de seus cotidianos (reais ou lendárias).

Exemplo de um fragmento de história contada interrompida e continuada por outrem:

Ramón: “E lá em casa uma vez, fui assistir a televisão, a televisão explodiu completamente véi, eu quase fiquei paraplégico véi...”.

Wellington: “Falar em ficar paraplégico, meu avô foi um dia pescar, o que tava acontecendo, o dia tava tão quente que ele chegou foi pescar, meteu o anzol num buraco lá que rasgou um tatu”.

Hugo: “Falar em pescar, caçar dentro d’água, meu avô tava pescando, aí ele tava pegando o anzol, pegando o peixinho, com pouco ele jogou o anzol mais adiante assim dentro d’água, e foi puxaaando: “- É pesado véi, tá pesado...”, com pouco ele vê um veado subindo no anzol”.

3 – Contação de histórias em duplas, um dos participantes conta história apenas com fala e o outro conta história apenas com ações/gestos

Uma dupla fica à frente do restante do grupo, divide-se uma metade do espaço para cada um dos participantes, define-se alguém que vai contar a história apenas com palavras e o outro, ao seu lado, que deve contar a história narrada verbalmente apenas com ações e gestos.

Variante: Cada um dos participantes contam sua própria história, havendo dessa maneira, duas histórias distintas sendo contadas ao mesmo tempo. Inicialmente um dos jovens conta a sua história apenas com a fala, enquanto o outro jovem conta sua própria história apenas com ações e gestual.

Após iniciado o jogo, ao sinal da baqueta, que se encontra na mão do condutor – no caso específico, em minha mão – invertem-se as posições: quem estava falando continua a história agindo e quem estava agindo continua a história com ações e gestual. Assim sucessivamente por algumas vezes.

Exemplo: Hugo e Welligtom (Dedé), cada um contando sua respectiva história, em um momento com ações e gestos e noutro apenas verbalmente:

Hugo fala e Dedé age: “Um dia eu tava na mata caçando, com a espingarda nas costas... [...]” .

Faço um sinal para que invertam as posições. Dedé passa a apenas falar, e Hugo, apenas a agir e gesticular: “Veio Hugo pra cima de mim eu dei um drible nele... [...] fiz uma bicuda...”.

Foram alguns dos objetivos desse jogo: que os jovens treinassem seu potencial de improvisação; e, que incentivassem a expressão de seus corpos, deixando mais claros tanto o aspecto verbal quanto o corporal. Com esse trabalho, os jovens percebiam que a mesma história poderia ser contada oralmente ou com suas expressões gestuais e suas ações. Dessa maneira, após os exercícios, conversávamos sobre as histórias apresentadas, e os mesmos relatavam que o corpo contando determinadas histórias, muitas vezes, comunicava mais atraindo a atenção dos que assistiam do que a verbalização puramente. Assim, os jovens investigavam suportes para o movimento da máscara, que, conforme já explicitado, está calcado na articulação entre as ações, os gestos e a improvisação.

Segundo Isa Trigo, o trabalho com a improvisação é indispensável à máscara e ainda mais importante na *Commedia dell'Arte*, afirmando a autora que:

Dentro do treinamento que nos interessa, a improvisação é um exercício básico. Demanda do ator disponibilidade, atenção, urgência e intensidade. No passado da tradição do teatro mascarado da *Commedia dell'Arte*, o imprevisto era a tônica. [...] os comediantes deviam ser capazes de, a partir de um roteiro simples, sustentar a ação cênica e deixá-la brotar às vezes por horas, sem que o público se desinteressasse. [...] A improvisação e a máscara são irmãs. A máscara, desde que o ator esteja já adestrado no seu uso, permite criar desdobramentos múltiplos nas situações, desde que estas brotem de dentro da própria ação, proposta a cada instante, onde cada passo chama o seguinte. (TRIGO, 1998, p. 21)

Desse modo, para potencializar o jogo descrito acima, atrelando-o ainda mais ao trabalho com a experimentação mascarada, após algumas execuções, adicionava o comando do foco, no qual os jovens que estavam realizando as ações e o gestual deviam compartilhar com o público suas reações e investigar o desenho de seus movimentos.

#### 4 – Exercício de contação atrelado ao foco para máscara

O grupo dividia-se em duplas, as quais ficavam dispostas pelo espaço da sala. Cada participante das duplas deveria contar uma história (variante: falar sobre o seu dia) trabalhando o foco para máscara. Dessa maneira, nas duplas, enquanto um falava, deveria focalizar o público, e o outro integrante da dupla deveria focar em seu parceiro. Em um momento da execução da história, quem estava com o foco falando passava o foco para o colega que olhava para o público e contava sua história; a dupla ficava nesse exercício de falar olhando para frente e passar o foco depois para o colega falar muitas vezes.

Uma variante após o trabalho com esse formato é de as duplas irem para frente do restante do grupo que as assistem executar o exercício. Depois, o grupo tece comentários sobre a relação do foco dos participantes. Os objetivos gerais desse exercício estavam em torno do treinamento do foco para a máscara e da investigação do processo de improvisação rápido de histórias.

Exemplo:

Juliana: [...] começaram a falar de algumas piadas aí.

Juciana: Ah, ontem eu fui pra Ruy Barbosa, gente fechativo demais, nessas estradas tudo ruim fiquei com as costas tudo doendo

Juliana: Mas eu te falei para vir comigo, né? Que de Splinter era muito mais confortável,

Juciana: Mas no caso eu tinha marcado com Mudinho<sup>23</sup>, num podia vir com outra pessoa assim...

Juliana: Ah, mas só que agora tu me interrompeu, porque eu tava falando primeiro do caso de Arnaldinho, ela vai e me interrompe com carro, que desconfortável... eu tava falando que Arnaldão foi lá, pulou da ponte, caiu em cima da pedra, aí tinha umas estacas perto, disse que o menino falou assim...

Juciana (rouba o foco): Não peraf eu não sabia dessa história não...

Nesse exemplo, pode-se perceber que o comando de se contarem duas histórias distintas não foi bem executado. A participante Juliana ao perceber isso tenta retornar sua história, enquanto Juciana rouba o seu foco, passando a falar e tentar interagir com a história da colega. Nesse momento, guiada pela convenção do exercício, Juliana focaliza em Juciana. Encerrei o jogo e travei comentários juntamente com o grupo sobre o que as meninas executaram, extremamente limpo com relação ao trabalho específico do foco, o que dava conta de um dos objetivos, mas que se transformou num diálogo, uma outra variante do exercício que seria possível, mas que não era a proposta do momento.

Depois desses trabalhos visando a estimular o papel do foco no desenho do movimento e o compartilhamento da cena com o público, propus outra variante para esse exercício. Uma dupla combinava uma única história que deveria ser contada exclusivamente com ações e gestos na frente do restante do grupo. Um dos participantes começaria a contar a história com as ações e gestos focando no público que os assistia, enquanto isso, o outro deveria focar em seu colega. Em um determinado momento, quem estava com o foco realizando as ações passaria o foco para o colega que continuaria a contar a mesma história com ações e gestos. Após a experimentação, o grupo tentava explicar o desenvolvimento das histórias contadas. Nesse processo, surgiram histórias reais vivenciadas pelas duplas. Por exemplo, Juciana contou de sua infância, quando Juliana a defendia de outras meninas na escola.

## 5 – Improvisações com máscaras da *Commedia dell'Arte*

Após trabalhar com os jovens com a construção do corpo das máscaras, ainda no processo de experimentação do estado das mesmas, propus que realizassem improvisações. Conforme explicitado anteriormente, primeiro organizei improvisações do encontro dos mesmos

---

<sup>23</sup> O nome ficou incompreensível na gravação, criei um nome hipotético.

tipos e depois de tipos distintos. A metodologia consistia em dividir os grupos, delimitar um tempo para que trabalhassem e construíssem cenas, e, depois os grupos deviam apresentar o que foi produzido para o restante do grupo. Após as apresentações, eu realizava algumas considerações juntamente com o restante do grupo, travando observações a respeito do foco, limpeza das cenas e observações sobre os aspectos risíveis, dentre outras questões específicas que aparecessem. Após essa conversa, os grupos se reuniam e apresentavam novamente. A seguir, algumas das cenas produzidas e trechos das improvisações:

- Capitães competindo para ver quem era o mais importante.

Paulo: É o quê? Tá me imitando é?

Juciana: Por quê? Você tá me imitando é?

Paulo: Eu não, você sabe que eu sou o Capitão daqui, né?

Juciana: Você?! Eu comprei vinte tarefas de terra aqui!

Paulo: Apois, eu... Essas terras aqui quase todas são minhas...

- Pantaleões competindo por uma moeda que estava na rua, e depois, quando vêm uma mulher, competem para ver quem não fica com a moeda, e sim com a mulher.

Juliana: Hahaha! Uma moeda!!

(Os dois pantaleões partem para pegar a moeda)

Juliana: É minha!! Que velho descarado, pegou minha mulher e agora quer pegar minha moeda também!

Gilionardo: Essa moeda é minha!

Juliana: Essa moeda é minhaa!

Gilionardo: Essa moeda é minha!

Juliana: Essa moeda é minha, eu vi primeiro, é minha! [...]

Gilionardo: Nããã!

Juliana: Velho descarado, você ta véi, você ta óh... Você tá caducando, eu não, sou moço jovem ainda, lindooo, eu sim sei pegar uma moeda direito; [...] Olha só, faz assim, eu vou... Você vai pra um lado eu vou pro outro e a moeda não é de ninguém!

Gilionardo: Tá bom!! Tá certo, tá certo! Pode ir então...

Juliana: Eu to indooo...

(Os dois Pantaleões fingem sair e ambos acabam retornando com agilidade para pegar a moeda. De repente, um chama a atenção do outro e ambos direcionam o foco para fora da cena)

Juliana: Que mulher boooa!!!

Gilionardo: Uhhhh! Nã não, você fica com a moeda!

Juliana: Você fica com a moeda!!

Gilionardo: Nã nãoo! Você fica com a moeda!

(Saem da cena discutindo quem ficaria com a moeda).

Um pouco da energia do encontro dessas duas máscaras é mantida no roteiro confeccionado, reconfigurado porque se transforma no encontro entre a Pantaleoa e o Pantaleão, cena que é descrita e analisada no tópico a seguir.

- Doutor fazendo uma fórmula para curar Arlequim.

Ivonce (Doutor): Preciso de uma fórmula rápida, tenho um paciente muito doente. Pedrolino venha cá logo!

Ramón (Brighella): Como disse patrão?

Ivonce: Preciso que você vá buscar xixi de jegue, cocô de cavalo, vá logo, rápido!

O trabalho de encontro das máscaras improvisando foi muito salutar e os ajudou muito no processo de desenvoltura com a improvisação e de experimentação do estado de suas máscaras. Após esse processo de improvisação com temáticas livres, resolvi propor indicações de temas para visualizar o que os jovens produziram. A escolha dos temas foi um tanto aleatória, trabalhando com temas corriqueiros nas relações dos tipos *Commedia dell'Arte*:

Tema: dinheiro

Máscaras: Pantaleão, Capitão e Arlequim.

Pantaleão acusa o Capitão de ter pegado R\$ 0,10 dele, após a ameaça de que mandaria Arlequim parti-lo com um facão. O Capitão lhe dá R\$ 0,50.

Juliana (Pantaleão): Meu Deus do céu!! De onde é que esse povo saiu? Nossa senhora... Mas, já que vocês estão aqui eu vou contar para vocês... O Capitão descarado... Eu perdi dez centavos, o Capitão foi lá e pegou! Pegou pra ele, vê se pode! (Fala em tom baixo) Que morena gostosaa... Eu vou continuar viu morena?! Num me interrompe não. [...] Ahhh mais não vai ficar assim não, eu quero meus dez centavos, né que eu sou sovina não viu gente? Não vai pensar isso de mim não. Um velho bonito, gostoso desse, jamais vai ser sovina... [...] Mas Arlequim venha cá, vou mandar ele chamar o Capitão.

Necivaldo (Arlequim): Oi!

Juliana: Arlequim você vai imediatamente chamar aquele Capitão descarado que anda mentindo pra todo mundo que enfrentou o dragão, salvou a donzela...

Necivaldo: Ô Capitão descaradoo!!

Juciana (Capitão): Bom dia meu senhor...

Juliana: Meu senhor? Você ta me chamando de véi? Eu sou um rapaz lindo... Em seu lugar, você é um ladrão!

Juciana: Eu sou um ladrão? Por quê? Eu roubei o que de você?

Juliana: Roubou o que de mim? Todo mundo sabe aí óh... (Mexe com alguém que assiste) Pergunte a essa moça bonita aí... Gostoossa... Olhe... Mas não tô falando disso não... Tô falando do meu dinheiro, pode perguntar a ela, você me roubou dez centavos!!!

Nessa improvisação, Juliana começou a experimentar mais claramente a perspectiva de interação com a plateia, mexendo, dialogando e compartilhando aspectos da cena com o restante do grupo que a assistia. A jovem vai explorar muito bem esse aspecto que será retomado a seguir, ao serem analisadas as máscaras e seus aspectos risíveis, quando em contato com o público, no espetáculo “O Mistério das Ovelhas”.

Tema: amor

Máscaras: Capitão, Pantaleão, Francisquinha e Brighella.

Capitão e Pantaleão brigam pelo amor de Francisquinha, mas, no final, esta fica com Brighella.

Paulo (Capitão): Tava falando de você agora... Você não sabe como eu gosto de você...

Gilionardo (Pantaleão): Tava falando de mim?

Paulo: Tava falando que você é uma ótima pessoa... Um amigão da hora... você sabe, né? Gosto muito de conversar, de ir em sua casa [...]

Gilionardo: Eu acho que o senhor deve tá com algum problema, eu odeio o senhor...

Paulo: Você me odeia? Mas eu também te amo! [...] Eu gosto de ir à sua casa, lá eu me sinto muito confortável... [...]

Gilionardo: Vou lhe contar um segredo... que eu contei só para um cabra safado... [...] é que... eu estou amando uma mulher..

Paulo: Que mulher é essa?

Gilionardo: É Francisquinha...

Paulo: Eu também amo ela!

Gilionardo: O senhor ama ela? Ela é só minha...

Paulo: Não, só minha...

[...] (os dois continuam discutindo, e Francisquinha entra)

Paulo: Olá Francisquinha, como vai?

Tifhani (Francisquinha): Tudo bom...

Paulo: Você não sabe que tem um velho que lhe ama?

Tifhani: Mas eu não amo ele [...] Eu não amo nenhum dos dois, eu amo Pedrolino!

Tal improvisação serviu para a confecção do roteiro, na medida em que algumas relações apresentadas entre as máscaras foram mantidas no roteiro; por exemplo, o Pantaleão é apaixonado por Francisquinha, os capitães em “O Mistério das ovelhas” também a desejam, entretanto, esta se relaciona e demonstra ter afeto por Brighella. Da mesma maneira, em outra improvisação, surgiu o mote de que Francisquinha era filha de Pantaleoa, outra relação mantida no roteiro final.

Tema: trabalho – Máscaras: Doutor, Arlequim e Brighella.

Doutor contrata Arlequim e Brighella para roçar as terras dele, Brighella diz que vai querer o pagamento em dinheiro. Após o serviço, o Doutor paga com um prato de comida para Arlequim e uma foice para o Brighella, o qual sai revoltado dizendo que vai se vingar.

Embora não exista uma gravação em audiovisual que permita uma transcrição de algum trecho que ilustre parte desse processo em específico, as ideias apresentadas nessa improvisação estão presentes na primeira cena da montagem e compõem parte da trama, visto que Brighella passa a se vingar do Pantaleão disseminando que este está virando lobisomem, após terem travado, na primeira cena do roteiro, uma discussão sobre suas relações de trabalho, o que pode ser aferido no roteiro que se encontra mais adiante.

Ainda no processo de experimentação com as máscaras, dividi os jovens em dois grupos, sendo que em cada grupo estava um dos tipos da *Commedia dell'Arte* investigados no processo. O objetivo é que os participantes conseguissem articular uma improvisação que desse conta de todas as máscaras pesquisadas. Nesse processo, um dos grupos realizou uma improvisação que se constituiu como uma grande fonte de estruturação para o roteiro. Nessa improvisação, o Brighella quer se divertir espalhando para todos que tem um lobisomem na região para ver como

as outras máscaras reagem. Apresentarei, a seguir, um texto e depois retomarei um pouco a relação da construção do roteiro a partir de tal improvisação.

Rámon (Brighella): É hoje que vou deixar todo mundo louco!! Ah se eu não arrombo com um hoje... Vou deixar todo mundo, mas todo mundo mesmo, louco, louco, louco...

Necivaldo (Arlequim): Você disse o quê?

Ramón: Arlequimmm você está sabendo que tinha lobisone por aí?

Necivaldo: Eu tô sabendo!!

[...]

Ramón: Pantaleão você já ouviu dizer por aí que está tendo lobisone?

Gilionardo (Pantaleão): Lobisomem?

Ramón: Exatamente, lobisone!

Gilionardo: Mas, lobisome?

Ramón: É lobisone seu velho gagá! [...] (O diálogo termina, entra o Doutor e depois Francisquinha) Francisquinha você já ouviu dizer por aí que tá tendo lobisone?

Dara (Francisquinha): Lobisone? Aquele bicho... Horrível??

Ramón: Exatamente.

Dara: Nunca ouvi falar... Nossa tenho medo, vou embora...

Ramón: Capitão você já ouviu dizer por aí que tem lobisone?

Juciana (Capitão): Lobisomem véi? Já matei foi quatro! Já matei quatro lobisome tudo na base do laço!!!

Ramón: Mas Capitão o senhor tem que dar um fim nesse lobisone!

Juciana: Ah se ele aparecer aqui na frente eu sou capaz de dar três tiros na testa dele!

Ramón: É mesmo Capitão, você teria essa coragem?

Juciana: Oxe você não sabe? Já matei foi dez, salvei três donzelas, oxe... Já foi um bucado em minha mira!

Ramón: Capitão você é mesmo corajoso?

Juciana: Sou corajoso véi, to doido para aparecer um aqui em minha frente! Pra mim detonar com minha pistola!

Ramón: Capitão você sabia que quando um homem está assim se transformando em lobisone ele vai assim tirando a roupa (vai realizando os sons e gestos da transformação do lobisomem... o Capitão sai com medo). Ahhhh!! Peguei todos, os idiota, já tô é ino!!

Essa improvisação contribuiu para um dos motes da elaboração do roteiro, já que este possui Brighella espalhando que Pantaleão está virando lobisomem e comendo suas criações. À sucessão do Brighella espalhando que tem um lobisomem na região e testando qual a reação de cada máscara a essa questão, foi adicionado o fator no roteiro de, além de ter um lobisomem na região, este ser o Pantaleão.

Após ter apresentado parte dos exercícios e jogos que contribuíram para a coleta de material que subsidiou a construção do roteiro, e, principalmente, a construção das máscaras pelos jovens, apresento abaixo o roteiro construído. O roteiro que se encontra a seguir não foi exatamente o que apresentei aos jovens para que concordassem ou não em montar; o roteiro que será descrito foi redigido somando-se os resultados das improvisações que os jovens construíram em cima do primeiro roteiro. Optei por apresentar o material com as modificações dos jovens, pois, este se aproxima mais concretamente do que estes experimentaram no processo.

### **ROTEIRO “O MISTÉRIO DAS OVELHAS”**

Entra Pantaleão e fala de sua paixão por Francisquinha, recorda-se que suas ovelhas estão sumindo, resolve oferecer uma recompensa para quem descobrir o mistério.

Entra Brighella e Arlequim reclamando que o Pantaleão não está pagando corretamente seus salários. Arlequim fala que sente fome e está doente. Pantaleão, que distribuía os papéis da recompensa para resolverem o mistério de suas ovelhas, ouve o alvoroço e interpela os dois sobre o que se trata. Os três discutem, e Pantaleão acusa seus empregados de serem os responsáveis pelo sumiço de suas ovelhas, seja por maus cuidados ou até por comê-las, chuta a bunda de Arlequim e o manda trabalhar. Saem Pantaleão e Arlequim. Na cena, fica somente Brighella, que, revoltado, promete uma vingança de espalhar para todos que Pantaleão vira lobisomem e come suas criações.

Brighella chama o Doutor e o convence que é melhor que espalhe para todos que Pantaleão é um lobisomem porque senão não possuirá mais pacientes, pois, Pantaleão poderá comer todos. Conta dos ataques que o velho anda realizando em suas próprias ovelhas. Brighella se despede e sai para chamar a Pantaleoa.

O Doutor se encontra com o Pantaleão e pergunta se ele sente-se bem, Pantaleão afirma que sim, dá um espirro e se contorce, o Doutor foge com medo.

Brighella chama Pantaleoa, que parece contente em saber que Pantaleão está virando lobisomem e comendo suas próprias ovelhas. Pantaleoa, ao sair, também encontra Pantaleão, e fala que ele está virando lobisomem e comendo suas ovelhas; ele que não entende nada da história, afirma que ela está ficando “gagá”.

Brighella entra com Francisquinha (o grande amor de Pantaleão e, por isso, o maior alvo de sua vingança) e conta que o velho está virando lobisomem. Ela mostra-se com medo, e ele afirma que a protegerá. Francisquinha, aproveitando o momento pede ajuda à Brighella, afirmando que sua patroa, Pantaleoa, está meio esquisita e sumindo todas as noites chegando em casa descabelada. Brighella diz a Francisquinha que dará um prato de comida a Arlequim para que ele, juntamente com ela, siga a Pantaleoa e descubra o que acontece. Saem de cena.

Aparecem os dois capitães que vieram em busca da recompensa de Pantaleão, Francisquinha passa, e os dois capitães se apaixonam por Francisquinha, combinam um duelo para ver quem conseguirá a donzela, entretanto, fogem na hora decisiva um com medo do outro.

Passa Pantaleoa como que se escondendo de algo, sente arrepios com a luz da lua, mexe com a plateia. Atrás dela, passam os dois Capitães que vão em direção às terras do Pantaleão verificar o que anda acontecendo com as ovelhas. Logo em seguida, aparece Francisquinha com Arlequim, seguindo Pantaleoa, e a encontram virando “Onça Caboca” e comendo as criações de Pantaleão. Francisquinha pede a Arlequim que vá encomendar ao Doutor uma fórmula para curar sua patroa.

Passam os capitães falando que descobriram o mistério e apostando para ver qual dos dois chegará primeiro para contar ao Pantaleão e receber a recompensa.

Arlequim pede ao Doutor para que crie uma fórmula para a Pantaleoa não virar mais “Onça Caboca” e, aproveitando a consulta, pede também um remédio, porque se sentiu mal ao comer o resto que a “Onça Caboca” deixou das ovelhas em putrefação. O Doutor pega uma injeção, e ele foge medroso com uma cambalhota.

Entra Pantaleão reclamando que não recebeu ainda notícias sobre o que está acontecendo com suas ovelhas. Arlequim entra e lhe entrega o telefone com uma ligação dos Capitães de que estariam chegando ao local para contar a verdade sobre o mistério. Pantaleão convoca todos para o desvendamento do mistério, chama Brighella, Arlequim, Francisquinha, o Doutor e a Pantaleoa. Chegam os Capitães ao mesmo tempo em alvoroço para contar a verdade, mas o Doutor os interrompe e revela a verdade, de que é Pantaleoa que vira “Onça Caboca” e come as ovelhas de Pantaleão.

Todos, com medo, se afastam dela. Francisquinha toma a frente e fala que aquilo não é necessário, pois encomendou ao Doutor uma fórmula que irá curá-la. Pantaleoa, comovida com a atitude da serva, revela um grande segredo, de que é sua mãe verdadeira e que não a reconheceu como filha, porque Francisquinha é fruto de uma relação proibida dela com o pai de Arlequim. Francisquinha desmaia no colo de Pantaleão, que a empurra afirmando não querer nenhuma mulher filha de uma comedora de ovelhas, pois, assim, iria à falência. O Doutor dá a fórmula para a Pantaleoa que a bebe e transforma-se em “Onça Caboca” correndo atrás de todos e do público. Saem todos, e entra o Doutor dando uma risada e dizendo que acha que sua fórmula não deu certo. Fim.

Considero que o roteiro manteve a energia dos *canovacci* da *Commedia dell'Arte*, conservando suas intrigas, segredos, suas relações humanas e de poder. Creio que o resultado alcançado na elaboração do roteiro expressa questões locais a partir das relações entre as máscaras, como questões trabalhistas, lendas, dentre outras, isto porque o roteiro revela em si as nuances e experiências de todo o processo de experimentação com os jovens.

Durante o processo de montagem desse roteiro, sugeri a duas jovens participantes a composição de um prólogo para o espetáculo. Convidei Juliana e Juciana para que o escrevessem e o interpretassem, pedi para que buscassem trabalhar com rimas e elas responderam “- Tipo Cordel?”, e eu disse que poderia ser. Propus que o texto apresentasse um pouco das máscaras e do que aconteceria durante o espetáculo, também indiquei que nesse momento fossem retomadas

coisas das outras oficinas de circo e música. A escolha das duas meninas partiu inicialmente pelo entrosamento das duas, e por Juliana, que participou da oficina de circo, ter experimentado ser a apresentadora da mostra circense, demonstrando grande desenvoltura e interação com o público. O ritmo melódico com que elas interpretavam o prólogo assumiu uma espécie de tom de narradores de rodeio, para uma compreensão mais completa da tonalidade e cadência vocal, é necessário assistir ao DVD complementar dessa dissertação. A seguir, o texto produzido:

Atenção, pessoal, que é com muito carinho  
 Que apresentamos para vocês o Grupo Roda Moinho  
 Tem circo, música e teatro, tudo isso e mais um pouquinho

Na parte de circo tem estrelas muito a dar  
 Tem também a pirueta que faz o povão animar  
 Tem muito malabarismo para a diversão continuar

Hoje terá ainda mais  
 Uma história a temer  
 É o Mistério das Ovelhas que temos que resolver  
 Tem o velho Pantaleão que dizem aparecer,  
 Virar lobisomem e suas ovelhas comer,

Mas o velho Pantaleão jamais comeria suas ovelhas  
 Já que ele é tão mesquinho,  
 Nem se fosse brincadeira,  
 Isso tudo tem mistério,  
 Se acomode e você verá com certeza,

Tem personagens engraçados que farão você rir,  
 Tem Brighella, tem Doutor, os Capitães e o Arlequim,  
 São personagens do enredo que com o público vai interagir,

Tem também a Francisquinha, beleza de ficção,  
 Desejada por todos os homens, inclusive o Pantaleão,

Que vive perdendo suas ovelhas nessa grande enrolação,

Então fique de olho, minha gente

Que tem muito a retratar

Não chore, mas fique atento,

Que a trama vai rolar,

O Mistério das Ovelhas

vai agora começar...

Com vocês... “O Mistério das Ovelhas”!

(Juliana de Jesus, Fev. 2011).

O texto produzido por Juliana de Jesus apresenta um pouco do enredo e da atmosfera do espetáculo, e, principalmente, mostra como a jovem compreende algumas máscaras da *Commedia dell'Arte* e a interação entre as mesmas. No texto, Juliana coloca-se como integrante do Grupo de Teatro Roda Moinho, o que também aconteceu em outros momentos de avaliações, em que alguns jovens diziam fazer parte do grupo, o que creio que demonstra a cumplicidade que existiu durante o processo, entre os integrantes do Roda Moinho e os jovens.

Após apresentar o processo de confecção do roteiro, os jogos e exercícios que deram suporte à sua elaboração e ao trabalho de experimentação com as máscaras, partirei para a descrição do encontro das máscaras com o público analisando tal interação especialmente a partir dos aspectos risíveis dessa relação.

#### 4.3 AS MÁSCARAS EM CENA: INTERAÇÃO COM O PÚBLICO E ASPECTOS RISÍVEIS DO ESPETÁCULO “O MISTÉRIO DAS OVELHAS”

Para descrever e analisar algumas cenas da montagem “O Mistério das Ovelhas”, traçando reflexões sobre os aspectos risíveis das mesmas, abordarei sinteticamente aspectos das apresentações no Assentamento Poço Longe e na praça Adalberto Sampaio em Ruy Barbosa (BA). Um dos objetivos de realizar a montagem de um espetáculo era colocar as máscaras em contato com o público, ambiente fecundo e estimulador para o universo mascarado. Segundo Isa Trigo:

A disponibilidade de ser outro e estar com outros, que é condição para se atuar, não brota da generosidade pessoal, mas da necessidade; no entanto, acaba por gerar uma “generosidade operacional” em cena. Porque, para um ator que porta uma máscara, é quase impossível manter-se em cena sem estar em relação com o *outro*. Sem o recurso do texto decorado e do rosto que seduz e engana, só lhe resta buscar o que alimente o enredo, a ação, o desenvolvimento da trama. [...] Com isso, a produção de imagens-estímulo que “lastreiam” o corpo mascarado torna-se forçosamente maior e mais rápida no improviso mascarado que numa situação onde o ator se ampara num texto [...]. (TRIGO, 1998, p. 22)

Considerei que estar em cena em contato com o público era uma etapa necessária à experimentação das máscaras e construção do estado das mesmas. Os jovens, por outro lado, possuíam também muita ansiedade em animar suas máscaras para outras pessoas. Dessa maneira, compreendi a montagem do espetáculo enquanto um estimulador no processo de pesquisa.

Conforme afirmado acima, o espetáculo “O Mistério das Ovelhas” foi encenado por duas vezes com os jovens do Assentamento Poço Longe. A estreia, no Assentamento, foi muito interessante e contou com um público de aproximadamente 30 pessoas, constituído por familiares e conhecidos, o que propiciou ao espetáculo um jogo muito íntimo com a plateia, com alguns atores, inclusive, sabendo aproveitar muito bem tal circunstância. No assentamento a cumplicidade com o público foi grande, durante a apresentação quase não havia momentos de silêncio, todos riam muito.

A apresentação na área urbana contou com muita ansiedade e expectativa por parte dos jovens, estes comentavam com muita constância a vontade de ir para Ruy Barbosa apresentar, inclusive, no dia em que apresentamos, alguns chegaram atrasados aos encontros pois estavam se arrumando. A experiência de apresentar em um local extremamente aberto e amplo, numa praça, e para pessoas desconhecidas proporcionou um momento único de amadurecimento deles enquanto atores. Entretanto, apontou algumas questões a serem resolvidas como o trabalho vocal

específico para aquele local. Muitos diálogos das cenas passaram despercebidos, porque além de não haver um ambiente de boa propagação sonora e dos jovens estarem nervosos e falando baixo, havia ainda a competição desigual com os sons da rua e, principalmente, as músicas que estavam nos bares e automóveis estacionados no local. Mas suas expressões corporais e as ações da cena deram conta da comunicação com o público do enredo do espetáculo. O ambiente específico foi escolhido, porque possuía muitas pessoas que circulavam, era um espaço de lazer e de encontro de moradores do município na área urbana.

Para o deslocamento do grupo da área rural para a cidade, conseguimos com que a prefeitura de Ruy Barbosa disponibilizasse um ônibus escolar para realizar tal percurso. Tal apoio foi de extrema importância para o projeto, porque além dos jovens, foram pais, mães, participantes da experiência teatral (que não chegaram a integrar a montagem) e demais pessoas do Assentamento, todos empenhados em dar apoio e compartilhar aquele momento. A apresentação em Ruy Barbosa contou com um público aproximado de 100 pessoas. No ônibus, os jovens demonstravam suas expectativas indo cantando, confraternizando, mas também conversando sobre cenas e ensaiando algumas coisas. Essa ação foi muito cativante, porque representou também um retorno às pessoas da zona urbana das produções artísticas que o Assentamento, que é visto por alguns com certo preconceito, vem desenvolvendo. Percebemos esse possível preconceito ao distribuir os cartazes, com o questionamento de alguns se eram os jovens do Poço Longe mesmo que iriam atuar.

Para adentrar mais especificamente na análise das cenas a partir de seus aspectos risíveis retornarei de forma breve alguns dos fatores que produzem tal comicidade e, que subsidiaram o trabalho com a experimentação dos elementos da *Commedia dell'Arte*. Segundo Roberta Barni (2003, p. 24), “Os efeitos cômicos derivavam de peripécias, artimanhas, intrigas, equívocos, trocas e de outros recursos como a escuta casual, o disfarce e conseqüentemente, a nova identidade, o duplo (gêmeo ou sócia) e assim por diante”.

Os corpos grotescos das máscaras também eram grandes causadores da comicidade. Para Propp (1992), a comicidade dos corpos (o grotesco não passa necessariamente pelo recorte cômico, mas, nesse trabalho, as duas dimensões estão entrelaçadas) manifesta-se quando o corpo suscita aspectos da essência do indivíduo, por exemplo, a obesidade apenas é uma doença e não possui graça. Sobre a questão específica do por que a obesidade pode manifestar-se cômica, abordarei adiante ao tratar sobre o tipo do Doutor. Por ora, introduzirei a questão da comicidade de natureza física a partir do seguinte trecho de Propp:

A comicidade, portanto, não está nem na natureza física nem na natureza espiritual do doente. Ela se encontra numa correlação das duas, onde a natureza física põe a nu os defeitos da natureza espiritual. Os gordos são ridículos quando seu aspecto, na percepção de quem olha para eles, como que expressa a sua essência. (PROPP, 1992, p. 46)

Uma das cenas que suscitou muito o riso era o encontro dos dois Capitães que vinham até a região para descobrir o que acontecia com as ovelhas do Pantaleão e assim ganhar uma recompensa. Acontece que o encontro dos dois, supostamente muito corajosos, gerava uma competição de quem era o melhor e do qual conseguiria realizar tal objetivo. Inicialmente, quando se encontravam, espantavam-se com a semelhança, direcionavam-se um ao outro com o intuito de se tocarem – como que para verificar se não estavam se equivocando –, nesse ato realizavam brevemente a cena cômica do espelho, muito comum, por exemplo, em trabalhos de palhaço, assustavam-se e davam um pulo. Um dos Capitães falava: “Eu pensei que eu era o único dessas terras!”, e o outro respondia: “E eu pensei quase igual!”. Assim, começavam uma disputa de feitos, nos quais histórias extraordinárias e nada verossímeis apareciam, uma em seguida da outra, pouco contextualizadas, de forma apressada, mostrando suas habilidades. Sobre o possível mecanismo que causa tal comicidade Henri Bergson afirma que:

É que a vida bem viva não deveria repetir-se. Quando há repetição, similitude completa, suspeitamos do mecanismo a funcionar por trás do que está vivo. Que o leitor analise sua impressão diante de dois exemplares tirados de um mesmo molde, ou em duas impressões do mesmo cunho, ou em duas reproduções do mesmo clichê; enfim, num procedimento de fabricação industrial. Essa inflexão da vida na direção da mecânica é a verdadeira causa do riso. (BERGSON, 2007, p. 25)



Figura 31: Capitão mostra suas habilidades. Assentamento Poço Longe. Foto: Rosa Adelina. Jan. 2011.



Figura 32: Os Capitães quase se encontrando. Assentamento Poço Longe. Foto: Rosa Adelina. Jan. 2011.



Figura 33: Os Capitães mostram-se atraídos por Francisquinha. Assentamento Poço Longe. Foto: Rosa Adelina. Jan. 2011.

O mesmo efeito de repetição sentia-se ao ver o Pantaleão e a Pantaleoa se encontrarem em uma cena, que em seu início era apenas com o diálogo de um falando o nome do outro. Quando estavam juntos, assim como os dois Capitães, os aspectos risíveis das máscaras acentuavam-se, eram competições de características semelhantes que potencializavam a expressão de seus aspectos morais. Sobre a comicidade de tais situações, que nesses dois casos específicos processa-se na ideia da competição e da rixa entre as máscaras, Propp coloca que: “A comicidade aumenta à medida que figuras absolutamente parecidas começam a brigar e xingar-se.” (PROPP, 1992, p. 57).

Para Propp, não é exatamente uma repetição que se processa nesses casos de similitudes, e sim uma duplicação, complementando que: “A comicidade está na semelhança, não em algo mais. Pequenas diferenças contribuem para reforçar as semelhanças” (PROPP, 1992, p. 56).



Figura 34: Pantaleoa e Pantaleão. Assentamento Poço Longe. Foto: Rosa Adelina. Jan. 2011.

A estrutura cômica da repetição também foi algo trabalhado na montagem, não exatamente na perspectiva da repetição de gestos ou de palavras, mas de duas situações em específico. A primeira, quando Brighella, por vingança passava a espalhar a todos que o Pantaleão estava virando lobisomem e comendo as suas ovelhas; em que, de um em um, as personagens dialogam com a máscara do criado vingativo, e torna-se previsível que outra pessoa entrará, mas, no entanto, o ato de esperar como será a reação da próxima máscara ao saber que existe um lobisomem entre eles, funcionava como incentivador da atenção. O foco não se estabelece no “que” vai acontecer, mas no “como”. O segundo momento de repetição segue a mesma lógica e, de certa maneira, é uma extensão do primeiro: após as pessoas imaginarem que o Pantaleão vira lobisomem, o encontro com a máscara do velho suscita novas relações, cada máscara ao seu modo. Segundo Bergson (2007, p. 66): “Repetição – Neste caso não se trata, como antes, de uma palavra ou de uma frase repetida por uma personagem, mas de uma situação, ou seja, de uma combinação de circunstâncias que retorna tal qual, várias vezes, contrastando assim com o curso imutável da vida.”



Figura 35: Arlequim, Brighella e Pantaleão. Os *Zanni* reclamam do salário. Foto: Rosa Adelina. Jan. 2011

Mais do que o que Bergson explicita, a ideia de tramóia e armação compactuada com o público, típica da *Commedia dell'Arte*, faz com que este seja mais um participante do enredo; trata-se de uma dupla cumplicidade, a primeira por saber que participa de códigos teatrais, e, a segunda, por saber tudo o que está realmente acontecendo na trama, por trás das armações do Brighella.

A comicidade das profissões também aparece no espetáculo, Propp (1992) relata – e isso está presente nos tópicos anteriores – que uma das profissões mais satirizadas era a figura do médico, pelas particularidades da profissão, o linguajar prolixo e com muitos termos específicos e, segundo o autor, também pela incompreensão que muitos das classes subalternas tinham com relação à profissão. O Doutor da peça é como um cientista meio maluco, um pouco velho, que anda com as pernas bem flexionadas, quase se aproximando do chão, com uma barriga enorme e um caminhar lento. As cenas em que o médico explicitava suas receitas provocavam grandes risadas. Uma dessas fórmulas é a seguinte:

Doutor – “Xixi de porco, cocô de cavalo, sangue de barata, piolho, xixi de égua, tudo batidinho no liquidificador...”.

O Arlequim, com sua fome avassaladora, respondia: “Ai, que delícia!”.

O aspecto cômico e de sátira dessa máscara aparece a partir do momento em que esta entra em cena, que, sem falar nada, arranca gargalhadas por sua fisionomia, sua forma de andar, seus cabelos bagunçados e, especialmente, sua barriga avantajada nitidamente de almofada. Em alguns momentos, o Brighella, dando a impressão de que o Doutor não estava ouvindo, compartilhando apenas com o público gritava e chamava-o “- Ôh, Doutor barrigudo!”. Sobre os

aspectos risíveis que o corpo humano pode suscitar, Propp fala sobre a simbologia de uma barriga grande:

Nos primeiros anos da revolução os popes, os burgueses, os proprietários de terra e os policiais eram sempre representados por gordos. A obesidade representava a insignificância de quem se achava pai espiritual, de quem se considerava acima de todos os outros. Neste caso o efeito cômico é usado para fins satíricos: uma barriga avantajada decorrente de uma vida preguiçosa e forte às custas daqueles que tinham que passar fome e trabalhar para os outros. (PROPP, 1992, p. 46)

Ao refletir sobre essa citação, relembro do exemplo que explicitarei na introdução sobre os trabalhos que o Sindicato Rural de Itaberaba desenvolvia com teatro para mobilizar os trabalhadores rurais, nos quais minha mãe fazia o dono das terras, um doutor, usando também uma barriga grande com almofadas. Tal aspecto deve compor de alguma forma o imaginário da região (visto que Itaberaba e Ruy Barbosa são cidades vizinhas) e, provavelmente, de outros locais.



Figura 36: O Doutor dialoga com o Pantaleão que brinca com sua barriga. Assentamento Poço Longe. Foto: Rosa Adelina. Fev. 2011.

No final do espetáculo, o Doutor mostra um pouco de sua face de cientista maluco ou de médico atrapalhado que não sabe direito o que fazer. Quando a história se desmancha e se descobre que Pantaleoa é quem come as ovelhas de Pantaleão, porque vira “Onça Caboca”, o Doutor lhe dá um remédio que deveria curá-la, mas, ao invés disso faz ela se transformar em Onça e perseguir a todos, inclusive o público. O Doutor, quando acaba a confusão, aparece e fala rindo: “Acho que minha fórmula não deu certo... hihih”.

Outro elemento risível existente em quase todas as máscaras da montagem é a questão do exagero, nas quais as relações entre as máscaras são exageradas, apresentando um mundo

levado ao extremo, ao ápice das relações. No espetáculo, a natureza fantástica e mítica é apresentada pelas representações do “Lobisomem” e da “Onça Caboca,” que preservam de alguma forma conexões com o universo fantástico da cultura medieval, que trazia personagens com deformações físicas, corpos exagerados e hibridizações entre humanos e animais na criação de seres fantásticos.

A expressão sem rodeios com que se comunicam algumas máscaras, satirizando umas as outras, o discurso de forma direto, puro, ansioso, imediato, traça um paralelo caricatural de características da humanidade. Sobre as revelações do mundo que o riso nos proporciona, Propp ressalta que:

Rindo, nos olhamos – para utilizar a expressão de Belínsk – “com a vista física”, olhamos o mundo do ponto de vista exterior. Após ter olhado para o mundo de seu lado exterior e físico, quem ri passa depois a olhar normalmente para o lado interior das coisas, isto é, para o aspecto não cômico, ele, por assim dizer, desloca o olhar. (PROPP, 1992, p.183)

As máscaras foram trabalhadas para ter um pouco de caricatural, inclusive, a partir da escolha de poucas características para suas criações: “A representação cômica, caricatural, de um caráter está em tomar uma particularidade qualquer da pessoa e em representá-la como única, ou seja, em exagerá-la” (PROPP, 1992, p. 89).

No trabalho com as máscaras, escolhi mais de uma característica para suas construções, de maneira que, possivelmente, a ideia de exagero a partir da dimensão de hipérbole que Propp pontua possa se adequar mais satisfatoriamente do que apenas a ideia caricatural:

Outro tipo de exagero é a hipérbole. A hipérbole, na realidade, é uma variedade de caricatura. Na caricatura ocorre o exagero de um pormenor, na hipérbole, do todo. A hipérbole é ridícula somente quando ressalta as características negativas e não as positivas. Isso é evidente sobretudo no epos popular. (PROPP, 1992, p. 90)

A mentira é uma característica que estimula fortemente a comicidade, ela está atrelada à ideia de dissimulação, segredo e enganação, e o público é levado, de certa forma, a compactuar com ela. A mentira se processa de diversas maneiras no espetáculo “O Mistério das Ovelhas”, a que é compartilhada com o público e a principal é a de Brighella, que, para vingar-se de Pantaleão, o qual resolve não pagar seu salário, passa a espalhar que o velho está virando lobisomem, no intuito de afastar as pessoas do convívio dele, principalmente sua amada Francisquinha.



Figura 37: Francisquinha foge de Pantaleão. Assentamento Poço Longe. Foto: Rosa Adelina. Fev. 2011.

Outra mentira que por si não suscita o riso, mas que está presente no espetáculo, e que a forma como se desenrola a torna cômica, é a revelação que Francisquinha tem ao final, de que é filha de uma paixão proibida entre Pantaleoa e o pai de Arlequim. Nessa cena, a comicidade emerge de pequenos detalhes. É a cena final e, como muitas cenas de *canovacci*, acaba com a resolução de alguma questão e com alguma confusão e alvoroço. Todos estão presentes para descobrir o mistério do que acontece com as ovelhas de Pantaleão.

Uma das dimensões que a mentira sobre a maternidade de Francisquinha suscita o riso é a ideia de repetição de gestos. Ao ser revelado que Pantaleoa é a Onça Caboca todos fazem “- Óhh!!!”, mas quando esta revela que Francisquinha é sua filha ninguém reage, somente após ela indicar com um “- Óóoohh!!!”, é que todos se tocam e respondem “- Óhh!!!”. Esse jogo surgiu espontaneamente durante a montagem, quando as outras máscaras realmente não reagiram à grande revelação de Pantaleoa. As reações das máscaras é o que geram as risadas, e uma, em especial, ressalta o caráter caricatural da máscara de Pantaleão, quando se revela o segredo da filiação de Francisquinha, e esta desmaia em seus braços. O que poderia ser uma grande oportunidade, visto que, finalmente Francisquinha não foge de Pantaleão, acaba realçando seu aspecto sovina, quando Pantaleão a empurra de seus braços e fala: “- Sai fia de Onça Caboca!! Vai querer cumer minhas ovêa tudo!!!”. Para uma melhor compreensão dessa cena e das outras citadas acima, faz-se interessante assistir o DVD complementar.

Um aspecto que chamou a atenção, foi a interação de algumas máscaras com o público, em um tipo de plateia, inclusive, extremamente participativa que se envolvia tão intensamente com a recepção que, por vezes, além de dialogar, chegava a xingar as máscaras e fazer brincadeiras. E a maioria das máscaras conseguira responder bem a esses estímulos, especialmente o Pantaleão e a Pantaleoa. Juliana de Jesus comentou em seu depoimento sobre tal

relação: “Acabei descobrindo novas coisas, até com a própria personagem né? Que é a Pantaleoa, uma velha, e... Perceber o quanto é legal ali na hora da apresentação, que assim... Não só é entre ali, entre os personagens, mas com o público, aí fica uma coisa bem legal”.



Figura 38: Pantaleoa interage com a plateia. Assentamento Poço Longe. Foto: Rosa Adelina. Jan. 2011.

Após relatar e analisar algumas cenas de “O Mistério das Ovelhas” a partir de relações com os mecanismos de comicidade e com a interação do público, algumas reflexões apresentam-se. É fato que a experiência cênica com os jovens tende a melhorar muito, a timidez e o falar baixo ainda são um entrave para alguns, mas sem dúvidas a superação individual, o crescimento de cada um em seu processo e em seu tempo é algo surpreendente. Com alguns, sei que ainda acompanharei tal crescimento pessoal com o teatro, mas, sei também, que, com outros, os encontros serão em outros espaços, porque não participarão mais dos trabalhos (especialmente os mais velhos que tomam seus rumos, dois deles, inclusive, não moravam mais em Ruy Barbosa na última vez que fui ao Assentamento).

A aplicação de um segundo projeto, o “Teatro PopuRural”, propiciou um encontro mais íntimo com as máscaras e os elementos de trabalho da *Commedia dell'Arte*. Sem dúvida, os resultados do primeiro e do segundo projetos são bem distintos, mas são, acima de tudo, complementares, visto que compõem um único processo de experimentação.

Depois da primeira apresentação da peça no Assentamento, na concentração para irmos para Ruy Barbosa, pedi que cada um desse um depoimento para a câmera, indiquei que ficassem sozinhos e falassem sobre suas máscaras e funções no espetáculo, sobre o processo e sobre seus

futuros com relação ao teatro. Algo interessante aconteceu, todos (cada um à sua maneira) demonstravam certa paixão com suas máscaras confeccionadas, e dois deles relataram achar que elas pareciam com eles e que as pessoas do local ficavam apontando semelhanças. As máscaras fisicamente não pareciam com os jovens que teceram tais comentários, poderia existir algum tipo de identificação na escolha de alguns. Compreendi tal questão, como o grau elevado desse encantamento que a experiência com máscara pode proporcionar, a quem se permite entrar em seu universo. Em meus trabalhos enquanto atriz, me vi em vários momentos conversando com as máscaras – Pantaleão principalmente –, é o envolvimento e a sedução que a experiência mascarada pode proporcionar, outra forma de ver e mostrar o mundo, a partir de um olhar distinto do seu, que lhe acompanha, mesmo que você o encare de maneira crítica.

Para finalizar, percebo que o trabalho com as máscaras *dell'Arte* pode ser bastante impulsionador de uma experiência com teatro em meio rural e em outros meios comunitários. Mas, compreendo que para isso, a *Commedia dell'Arte* deve ser visualizada como espaço aberto, de conexões, reinvenções, e com força, posto que não vislumbro essa forma teatral como algo do passado uníssono e estático apenas, visto que esta se renova, pulsa e transforma-se nas ações daqueles que dela retiram sentidos, inspiração e, principalmente, fome. Como afirma Dario Fo:

[...] aquele que quer colocar sobre a *Commedia* a lápide com a inscrição “aqui jaz”, problema seu; para mim, eu a vejo ainda gozando de perfeita saúde, bebendo, desfrutando a vida, fazendo amor, divertindo-se a valer: a mesma vigorosa puta de sempre! (FO, 2004, p. 146)

## 5 CONCLUSÃO

A experimentação teatral em meio rural de que se trata esse trabalho fez emergir algumas reflexões, que mesmo não estando relacionadas diretamente ao objeto dessa investigação, considero relevantes. O anseio dos jovens por participar de mais trabalhos artísticos, informando os mesmos que tais iniciativas não aconteciam no Assentamento Poço Longe até então, bem como a recepção dos resultados pela comunidade, sempre presente e colaborando com a execução do processo, demonstram a necessidade por ampliação e fortalecimento da política de investimentos em ações artístico-culturais descentralizadas, que reflitam e atentem também para as zonas rurais dos municípios.

O trabalho com o teatro no Assentamento Poço Longe contribuiu para a democratização do teatro no local, na qual aos jovens foram proporcionados elementos para potencializar suas manifestações artísticas. Sobre tal questão compactuo com as ideias de Augusto Boal quando este afirma que:

O que nós devemos fazer, o que estamos fazendo e o que faremos é a busca do diálogo aberto, a transferência ao próprio povo dos meios de produção do teatro. Aliás, acreditamos, que ao povo devem ser transferidos os meios de produção de tudo, não apenas a arte. (BOAL, 1979, p. 25)

Considero que a escolha dos elementos da construção corporal dos tipos, a confecção das máscaras e a elaboração de roteiro, juntamente com o trabalho com o riso, o corpo grotesco e as improvisações, para o desenvolvimento de experimentações com a *Commedia dell'Arte* são fecundas para o trabalho com o gênero na atualidade. Com a metodologia que foi expressa nas sessões anteriores, pude perceber que as máscaras da *Commedia dell'Arte* aproximaram-se das realidades dos jovens, dando conta das mais diversas temáticas e vivências dos mesmos.

O modo como se afigurou a experimentação com a *Commedia dell'Arte* com os jovens do Assentamento Poço Longe constituiu-se exclusiva, por partir de suas identificações culturais. Assim, percebo uma das belezas escondidas no longe, as suas particularidades, as cenas, máscaras, causos, conversas e risadas que somente lá poderiam ter emergido dessa forma.

A escolha de alguns elementos para dar conta da experimentação possibilitou a investigação de diferentes aspectos sobre o gênero *dell'Arte*. Ao final do processo, percebo que todos três elementos passaram diretamente por um único e são um desdobramento (cada um com sua especificidade) da experimentação com as máscaras da *Commedia dell'Arte*. Tanto a

confeção de máscaras, o trabalho com os tipos e a construção do roteiro, são perspectivas complementares e constituintes da experimentação com tais máscaras.

A pesquisa em torno do contexto histórico-social da *Commedia dell'Arte*, sobre o riso e a cultura popular na Idade Média e no Renascimento e sobre a função social do riso, bem como seus mecanismos de produção, foram essenciais à compreensão de um pouco da atmosfera e das características que compunham a *Commedia dell'Arte* e suas máscaras. Tal pesquisa possibilitou principalmente a construção de dois eixos para a experimentação, o trabalho com o riso e o corpo grotesco.

O corpo grotesco foi compreendido como um corpo extracotidiano, ancorado no trabalho com contorções e exploração de níveis. A partir dessa perspectiva, que orientou fortemente a metodologia de trabalho, pude observar duas questões: a primeira é que esse trabalho em específico com o corpo colabora no processo de experimentação e construção da máscara a partir das características trabalhadas dos tipos, proporcionando uma experimentação que suscita o surgimento de corpos relacionados às identificações culturais dos sujeitos, bem como fortalece o estabelecimento do estado das máscaras; a segunda, é que contribui, progressivamente, com a desmecanização dos corpos dos participantes.

O riso, com sua função social de desestabilizar a falsa autoridade, como afirma Vladimir Propp (1992), de satirizar nossa permanência e atuação nesse mundo, foi uma das principais contribuições para a construção do eixo da pesquisa com os elementos da *Commedia dell'Arte*. Através do riso, os jovens construíram suas máscaras, dando voz às suas imaginações.

As características dos tipos foram compreendidas pelos jovens, apreendidas a partir de suas identificações culturais e reconfiguradas; contribuindo para a construção de um roteiro que deu conta de uma síntese do trabalho, com todas as histórias e improvisações que o compuseram, com temáticas desde lobisomem e onça caboca até as relações de trabalho de seus meios.

Todas essas experiências, encontros, viagens e escuta de causos, fez crescer o desejo por outra pesquisa: de buscar nas feiras livres das cidades do interior seus aspectos cênicos, suas personagens, suas relações humanas e de poder. Este, então, é o cenário para mais uma maturação e aventura, que se iniciou por mais de sete cidades do sertão baiano e Petrolina (PE), trajeto que passa por Ruy Barbosa, visto que “um bom filho à casa torna”, trabalhando com bonecos, palhaço e *Commedia dell'Arte* e acompanhada por meus parceiros de Rodar Moinhos. A feira, o espaço da encruzilhada, da convergência, do encontro por excelência, abre mais uma vez seu espaço para o teatro, o qual nunca foi completamente interrompido.

Essa é mais uma das sementes que brotaram das experiências descritas nesse trabalho. Tal experiência atrai minha atenção e conecta-se especialmente a essa dissertação pelo viés das máscaras e do sertão baiano. A partir dos tipos da *Commedia dell'Arte*, das pessoas das feiras, com seus diálogos, corpos e ações, novas máscaras estão sendo criadas, por exemplo, Chico Pinto, construído durante essa nova experiência a partir de características do Pantaleão e do ambiente das feiras.



Figura 39: Rosa Adelina com máscara de Chico Pinto em feira de Petrolina (PE). Foto: Alex Oliveira. Jan. 2012.

Arriscar, tentar, permitir apaixonar-se cotidianamente pelo que se faz, mesmo cansando, passando determinadas privações e pensando em desistir por vezes, são sensações que coexistiram em meu corpo durante todo o processo no Poço Longe. Mas, sem dúvidas, saio mais madura, consciente e tranquila artisticamente dos caminhos a seguir, não somente enquanto professora, mas principalmente como pesquisadora e atriz.

Em todas as páginas que se antecedem, busquei expor esse “Longe”, todas as belezas, que estavam ocultas e que essa pesquisa me revelou, as quais, com certeza, comporão meu trabalho no presente e no futuro. Os caminhos ainda continuam a ser construídos e investigados, tanto com relação à experimentação com os elementos da *Commedia dell'Arte* quanto com relação ao trabalho com o Assentamento Poço Longe. Um salve ao prazer que as belezas reveladas nos proporcionam e que assim se prossiga a jornada... “de onde toda a beleza do mundo se esconde / Cante para hoje”.

## REFERÊNCIAS

- ABRAMOVICH, Fanny. *O professor não duvida! Duvida?.* 3. ed. São Paulo: Editora Gente, 1998.
- AGLAE, Joice. *Varda Che bauccho! Transcursos fluviais de uma pesquisatriz: Bufão, Commedia dell'Arte e Manifestações Espetaculares Populares Brasileiras.* Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- ALBERTI, Verena. *Manual da história oral.* 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.
- AMARAL, Ana Maria. *O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos.* 2. ed. São Paulo: Senae, 2004.
- BACHELARD, Gaston. *O direito de Sonhar.* Trad. José Américo Pessanha, Jacqueline Raas, Maria Isabel Raposo, Maria Lúcia Monteiro. São Paulo: DIFEL, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.* Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1993.
- BENÍCIO, Eliene. *Salimbancos Urbanos: A influência do circo na renovação do teatro brasileiro nas décadas de 1980/1990.* Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- BERGSON, Henri. *O Riso: Ensaio sobre a significação da comicidade.* Trad. Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, O ofício do historiador.* Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BIÃO, Armindo. *Etnocologia e a cena baiana: textos reunidos.* Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.
- BOAL, Augusto. *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular.* São Paulo: Hucitec, 1979.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna.* Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_, Peter. *O Renascimento Italiano.* Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.
- COSTA, Conceição. O erro no processo ensino-aprendizagem à luz da epistemologia bachelardiana. In: SANT'ANNA, Catarina (Org.). *Para ler Gaston Bachelard: ciência e arte.* Salvador: EDUFBA, 2010.

- DESGRANDES, Flávio. *Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- DUARTE JR., João Francisco. *Fundamentos estéticos da educação*. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 1988.
- FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. Trad. Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. 3. ed. São Paulo: Senac, 2004.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Educação como prática da liberdade*. 28. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Pedagogia do Oprimido*. 46. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Pedagogia da Esperança: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido*. 13. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância: a Intenção do Popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1990.
- GÓIS, Marcus Villa. *10 arquétipos para uma infinidade de personagens*. Salvador: apostila não publicada, 2008.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- KLINTOWITZ, Jacob. *Máscaras Brasileiras*. São Paulo: Projeto Cultural Rhodia, 1986.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 24. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*. Trad. José Rivair de Macedo. Bauru/SP: Edusc, 2005.
- LECOQ, Jaques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: SENAC; edições SESC SP, 2010.
- LUBISCO, Nídia L. M.; VIEIRA, Sônia; SANTANA, Isnaia. *Manual do Estilo Acadêmico*. 4. ed. Salvador: Edufba, 2008.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. *O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde*. São Paulo - Rio de Janeiro: HUCITEC-ABRASCO, 1998.
- ORTÍZ, Renato. *Românticos e Folcloristas*. São Paulo: Olho d'Água, 1999.
- PORTICH, Ana. *A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. Trad. Aurora Bernardini e Homero de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*; Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SCALA, Flamínio. *A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'Arte*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: FAPESP/ Iluminuras, 2003.

SEDIGRAF, Blevio. *Maschere Italiane*. 1. ed. Firenze: Demetra S.r.l., 2002.

TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. *Antropologia, cotidiano e educação*. Rio de Janeiro: Imagino Ed., 1990.

TRIGO, Isa. *O Poder da Máscara: uma experiência de treinamento do ator*. 1998. Tese de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia., Salvador, 1998.

\_\_\_\_\_. *Máscaras: na rua, no teatro, no treinamento do ator local*. Apostila digitalizada, Salvador, 2007, não publicado.

VENEZIANO, Neide. As Histórias de Dario Fo: ou a Arte da Fabulação. *Repertório*, Salvador: Universidade Federal da Bahia / Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ano 4, nº 6, p. 39-46, 2002.

IBGE. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/link.php?uf=ba>. Acesso em: set. 2011.

MEIO AMBIENTE. Disponível em: [http://www.meioambiente.ba.gov.br/mapas/T\\_Identidade\\_A0\\_2007.pdf](http://www.meioambiente.ba.gov.br/mapas/T_Identidade_A0_2007.pdf) . Acesso em: set. 2011.

LETRAS. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/luan-santana/1407542/> Acesso em: fev. 2012.

LETRAS. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/chico-buarque/45184/> Acesso em: jun 2011.

## APÊNDICES

### APÊNDICE A – Carta de Apresentação do Projeto “Teatro PopuRural” e modelo de autorização para a participação dos jovens.

Olá Mãe, Pai ou Responsável!

É com muito prazer que nós do Grupo de Teatro Roda Moinho retornamos para o Assentamento Poço Longe para teatrar com seus filhos. A primeira experiência, o Projeto “As Nossas Máscaras”, foi muito gratificante e nos proporcionou conhecer esses jovens encantadores, deixando em nós o desejo de retornar e dar prosseguimento aos trabalhos.

Para essa segunda etapa, o Projeto “Popurural”, que será mais longo, ficaríamos muito contentes de contar com sua presença durante o processo, colaborando, assistindo, sugerindo... Marcaremos encontros e confraternizações, não deixem de vir!

Dessa vez, além de teatro, também acontecerão oficinas de música e circo, e o resultado do projeto será a montagem de um espetáculo teatral para ser apresentado no assentamento e em Ruy Barbosa durante o mês de janeiro.

É importante ser ressaltado que esses dois projetos também fazem parte de uma pesquisa de mestrado de uma das integrantes do Grupo, Rosa Adelina, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Dessa forma, é necessário ser registrado através de filmagens e fotografias o processo e o espetáculo. Essa pesquisa terá como resultado um material escrito, uma dissertação, bem como um vídeo, que ficarão depois à disposição no assentamento para que você e seus filhos possam ver.

Ruy Barbosa (BA), 26 de novembro de 2010.

Grande Abraço!!!



**AUTORIZAÇÃO**

Eu, \_\_\_\_\_,  
RG \_\_\_\_\_, pai, mãe ou responsável por  
\_\_\_\_\_, autorizo a  
participação do(a) mesmo(a) no Projeto “Popurural”, bem como a utilização de suas imagens  
(fotográficas e audiovisuais) decorrentes desse Projeto e do anteriormente realizado, “As Nossas  
Máscaras”, pelo Grupo de Teatro Roda Moinho e afirmo ter conhecimento de que as mesmas  
farão parte da dissertação de mestrado de Rosa Adelina Sampaio Oliveira, pelo Programa de  
Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC - UFBA).

Ruy Barbosa, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2010

**APÊNDICE B – Livre adaptação compacta do *canovaccio* “O Arrancadentes”, de Flaminio Scala** (Por Rosa Adelina)

Entra **Pantaleão** e fala do seu amor por Isabela.

**Pedrolino** entra em seguida, Pantaleão relata do seu amor e, afirmando saber da situação de que seu filho também quer Isabela, o mandará para bem longe. Pedrolino fala que Horácio e Isabela têm um amor recíproco e que ele – Pantaleão – deveria deixar os jovens se enamorarem.

Pantaleão morde Pedrolino, para que ele aprenda o seu lugar, e sai resmungando.

Pedrolino promete vingança.

Entra **Francisquinha** (que é empregada de Isabela), trazendo um recado de sua patroa para Horácio, de que quer vê-lo. **Pedrolino** mostra a mordida que Pantaleão deu em seu braço e ele convence Francisquinha a participar de sua vingança, de espalhar para todos que Pantaleão tinha uma boca fedorenta.

Entra o **Doutor**, resmungando de um dinheiro que Pantaleão deve a ele. **Pedrolino** promete ajudá-lo a conseguir o dinheiro dele de volta caso o Doutor o ajude na vingança. O Doutor aceita.

Entra o **Capitão**, chegando de uma viagem, querendo Isabela. **Pedrolino** promete ajudá-lo, chamando-a, caso ele colabore com sua vingança.

Fica Capitão. Pedrolino vai chamar **Isabela**. **Flaminia** entra declarando seu amor pelo Capitão. Ele dá um “fora” nela. Entra Isabela imaginando que foi Horácio quem a chamou, quando vê que é o Capitão lhe esnoba e sai novamente. Flaminia, então, que assistiu a tudo, recorre ao Capitão e mantém suas juras de amor. Ele lhe dá outro “fora” e sai.

Pedrolino, que assistia escondido o “fora” que Flaminia (filha de Pantaleão) tomou, afirma que se ela não ajudá-lo em seu plano de vingança, de espalhar que o seu pai tem mau hálito, contará para ele que ela anda atrás de homem pela rua.

**Pedrolino**, ainda não contente, arma com **Arlequim**, oferecendo alguma coisa para que ele ajude-o na vingança, fazendo-se passar por Arrancadentes. Arlequim aceita.

**Horácio** houve de **Pedrolino** que seu pai quer mandá-lo embora para afastá-lo de Isabela e promete ajudar na vingança. Nisso, **Pantaleão** entra perguntando por que falavam do nome dele, Pedrolino desconversa colocando que estava contando a Horácio que ele teria que ir embora e o quanto isso seria bom para ele. Horácio sai. Pedrolino, fingindo querer ajudar Pantaleão a ficar com Isabela, revela que ele está com muito mau hálito.

**Pantaleão** insulta-o e chama **Francisquinha** para confirmar tal disparate de **Pedrolino**. Ela confirma que ele está com mau hálito. Chama **Flaminia** que também confirma. Chama **Horácio** que confirma. O **Doutor** passa e, após travar rápido diálogo com Pantaleão, também percebe seu hálito e receita um remédio. **Capitão** passa e conta que ouviu sobre seu mau hálito nas terras de onde veio.

**Pantaleão** se convence de seu mau hálito e pede ajuda a **Pedrolino** para resolver tal situação. Pedrolino afirma que soube de um Arrancadentes que passava pela região e diz que vai chamá-lo. Sai.

Entra **Arlequim** disfarçado de **Arrancadentes** oferecendo seus serviços, **Pantaleão** fica contente, pede que ele resolva o problema. Arlequim começa a arrancar os dentes de Pantaleão, que, no auge de sua dor, arranca o disfarce de Arlequim e percebe que estava sendo enganado, sai correndo atrás dele.

**Pedrolino** entra e mostra-se contente por realizar sua vingança, afirmando que agora ele não morderá mais ninguém. Fim.

**APÊNDICE C – DVD sobre a experimentação com elementos da *Commedia dell'Arte*.**