

## “O MISTÉRIO DAS OVELHAS”: MONTAGEM DE ESPETÁCULO TEATRAL COMO INSTRUMENTO DE EDUCAÇÃO DO CAMPO NO ASSENTAMENTO POÇO LONGE\*

### “O MISTERIO DAS OVELHAS”: THE PRODUCTION OF A THEATER SPECTACLE AS A COUNTRYSIDE EDUCATION INSTRUMENT IN POÇO LONGE, AN AGRARIAN REFORM SETTLEMENT

Rosa Adelina Sampaio Oliveira\*\*

**RESUMO:** O presente artigo visa apresentar o início dos trabalhos de teatro e Educação do Campo desenvolvidos através de ação cultural no Assentamento de Reforma Agrária Poço Longe, no sertão baiano, a partir da análise e descrição do processo de montagem do espetáculo "O mistério das ovelhas". Serão apresentadas as bases e escolhas conceituais e cênicas, as metodologias e didáticas desenvolvidas por dois anos, a partir do teatro, do riso, do teatro de máscaras e da *Commedia dell'Arte*, com crianças e jovens do assentamento, para a análise acerca da montagem do espetáculo e seus aspectos de recepção.

**Palavras-chave:** Educação do campo; Teatro em comunidade; Assentamento; Pedagogia do teatro; Ação cultural.

**ABSTRACT:** This paper aims to present the beginning of working processes in theater and Rural Education, both developed through cultural actions in Poço Longe, an agrarian reform settlement located in Bahia's countryside, from an analysis and description about the production of the play "O mistério das Ovelhas". In addition to the bases, as well as conceptual and scenic choices that will be presented, methodologies and didactics involving acting, laughter, theater of masks and *Commedia dell'arte*, all developed in the course of two years with children and young people of the agrarian reform settlement, in order to analyse the production of the spectacle and its reception's aspects.

**Keywords:** Countryside education; Community theater; Agrarian reform settlement; Theater pedagogy; Cultural action.

---

\* Esse artigo aborda parte do tema desenvolvido na dissertação intitulada "*Commedia dell'Arte* no sertão da Bahia: uma experiência teatral com jovens do Assentamento de Reforma Agrária Poço Longe", pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), a qual gerou um livro com o mesmo título. A pesquisa contribui para as atividades científicas do Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação do Campo da UFT – GEPEC (UFT/CNPq), do curso de Licenciatura em Educação do Campo – habilitação em Artes e Música (Tocantinópolis/TO) da UFT.

\*\* Docente do curso de licenciatura em Educação do Campo (habilitação em Artes e Música) da Universidade Federal do Tocantins (UFT). Licenciada em Teatro pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC). Contato: rosaadelina@mail.uft.edu.br

A Educação do Campo é fruto dos anseios e lutas das mulheres e homens do campo, exercida a partir de perspectivas conceituais e metodológicas que valorizam, fortalecem e fazem emergir saberes e sabores da cultura camponesa, espaços de lutas e resistências. O presente artigo aborda o início dos trabalhos desenvolvidos pelo Grupo de Teatro de Roda Moinho no Assentamento de Reforma Agrária Poço Longe (Ruy Barbosa/BA), com formações e a montagem do espetáculo "O mistério das ovelhas".

Para começo de escritos, se faz interessante conhecer um pouco do Grupo de Teatro Roda Moinho, incitador das ações abaixo descritas. O referido grupo foi criado no seio do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), no ano de 2008, com o desenvolvimento de formações e apresentações teatrais no subúrbio ferroviário de Salvador/BA. A partir de 2010, o grupo expandiu e priorizou seus trabalhos no interior da Bahia, de modo mais recorrente, no território de identidade Piemonte Paraguaçu, em assentamentos, comunidades, escolas, praças e feiras livres. No percurso da vivência foram montados espetáculos e intervenções cênicas a partir e para os públicos dos locais acima referenciados. Do mesmo modo, diversas formações foram desenvolvidas por seus integrantes desde então.

O trabalho desenvolvido pelo grupo no Assentamento Poço Longe, iniciado em 2010, se constitui estrategicamente enquanto uma ação cultural no e do campo, de Educação do Campo, como se poderá visualizar nas linhas que se seguem. É importante salientar que nesse espaço será apenas descrito o início da ação cultural desenvolvida no local, com os processos de formação que geraram o espetáculo "O mistério das ovelhas" e sua recepção. Tal ação cultural, no decorrer dos anos, ampliou-se em seus caminhos enveredando por outras poéticas e práticas cênicas, metodologias de mediação cultural, perspectivas de estabelecimento de rede, enfim, para muitas outras direções.

Desde o início, o trabalho no assentamento contou com ações de ordem distintas, como formação, apreciação e produção, constituindo-se enquanto ação cultural. O autor Teixeira Coelho afirma que:

A ação, de seu lado, é um processo com um início claro e armado, mas sem fim específico e, portanto, sem etapas ou estações intermediárias pelas quais se deva necessariamente passar – já que não há um ponto terminal ao qual se pretenda ou espere chegar. [...] Na ação, o agente gera um processo, não um objeto. (COELHO, 2001, p. 11-12)

Desse modo, o trabalho desenvolvido no Assentamento Poço Longe se aproximou das conceituações de Teixeira Coelho, tendo em vista que iniciou-se com oficinas propostas pelos agentes culturais do Grupo de Teatro Roda Moinho, mas, prosseguiu por caminhos construídos pelas demandas dos jovens participantes da ação e pelos anseios demonstrados pela comunidade, a partir, é claro, das possibilidades materiais concretas que nos eram apresentadas.

## **SOBRE SEMENTES, BASES CONCEITUAIS E METODOLOGIA DE PESQUISA**

A experiência desenvolvida com os jovens do Assentamento de Reforma Agrária 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 Antônio Júlio Menezes Neto, em capítulo constituinte do livro “Educação do Campo: desafios para a formação de professores”, explicita que são duas as relações sociais básicas em conflito no campo brasileiro, o agronegócio e o camponês, suscitando grandes relações de poder e questões que vão desde a Reforma Agrária, passando pelos princípios pedagógicos da Educação do Campo e também pela desvalorização da cultura tradicional camponesa. Para Menezes Neto (2012, p. 28), “Esse trabalhador desenraizado, descrente de sua cultura e de seu conhecimento técnico, não resistiria ao avanço do capitalismo no campo.”

Como convergência entre os pensamentos de Augusto Boal e Antônio Menezes Neto, verificamos que é urgente a valorização da cultura camponesa, como forma de resistência, luta e leitura de mundo das comunidades populares e do campo. As práticas de Teatro Popular no campo são uma possibilidade para

o desenvolvido de experimentações que lidem com a realidade dos sujeitos participantes e que fortaleçam suas lutas.

A metodologia desenvolvida se constituiu enquanto uma pesquisa-ação, na qual se buscava investigar inicialmente a experimentação de elementos da *Commedia dell'Arte* com os jovens do assentamento, a partir do desenvolvimento de oficinas com os mesmos. Essa pesquisa gerou a dissertação “*Commedia dell'Arte* no sertão da Bahia: uma experiência teatral com jovens do Assentamento de Reforma Agrária Poço Longe”, no Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), a qual analisa parte das conclusões presentes nesse relato de experiência. Entretanto, o trabalho desenvolvido, como já anteriormente citado, se expandiu conceitualmente e de modo prático para uma ação cultural por sete anos no local e por outros municípios do território.

Nos dois primeiros anos, através da execução de dois projetos, o teatro foi trabalhado no assentamento a partir do teatro de máscaras e da *Commedia dell'Arte*, com formações destinadas às crianças e aos jovens.

O projeto inicial foi denominado “As Nossas Máscaras” e realizou oficinas de “Confecção de Máscaras” e de “Teatro de Máscaras e *Commedia dell'Arte*” em dois assentamentos de reforma agrária do interior da Bahia.<sup>1</sup> As oficinas no Assentamento Poço Longe tiveram carga horária de cerca de 50h/aulas, perfazendo um pouco mais que 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 cênicas, o Grupo de Teatro Roda Moinho retornou 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”.

---

<sup>1</sup> Os trabalhos foram iniciados também no Assentamento de Reforma Agrária Dom Mathias (Ipirá/BA), entretanto, o processo de mobilização e de manutenção dos jovens nas oficinas era difícil.

O projeto denominado “PopuRural - 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 do espetáculo aconteceram tanto no Assentamento quanto numa praça pública na área urbana de Ruy Barbosa (e em outra ocasião na área rural de Mundo Novo/BA). Esse segundo projeto contou com cerca de 100h/aulas de formações. Os participantes tinham entre onze e vinte anos na ocasião.

A poética eixo<sup>2</sup> utilizada para as formações, a qual culminou na montagem do espetáculo, foi o Teatro de Máscaras, a partir especialmente da *Commedia dell’Arte*. Alguns podem questionar a escolha da *Commedia dell’Arte* como propulsora para o início das formações com os jovens. Antes de elucidar melhor essa questão, cabe a reflexão de Boal (1979, p. 31), para quem:

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 *Commedia dell’Arte* surgiu na Itália, foi institucionalizada no século XVI, possuindo certa polêmica em torno do significado de sua denominação. Uma das definições apresenta o termo a partir da associação entre *dell’Arte* e 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 mostra-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

---

<sup>2</sup> O trabalho com a *Commedia dell’Arte* era o eixo do processo de montagem, mas os jovens passaram também por outras formações para o suporte da montagem e do processo formativo, como Produção Cultural, Circo e Música (que nesse espaço não serão esmiuçadas)

para defender os associados da prepotência dos grandes mercadores e da imposição dos príncipes, bispos e cardeais. (FO, 2004, p. 20)

As temáticas contidas nos *canovacci*<sup>3</sup> demonstravam sua origem e caráter popular, pois esses roteiros faziam parte da vida do povo e dele retiravam histórias, como coloca Margot Berthold (2005, p. 353) na seguinte passagem: “A *Commedia dell’Arte* estava enraizada na vida do povo, extraia dela sua inspiração, vivia da improvisação e surgiu em contraposição ao teatro literário dos humanistas”.

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 questões de classes, bem como se pode perceber as modificações sociais decorrentes das transformações políticas e históricas daquele contexto.

A experimentação com os jovens do Assentamento 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. Desse modo, conectando-se diretamente com os anseios da Educação do Campo. Segundo Caldart (2008, p. 77):

Na Educação do Campo, o debate do campo precede o da educação ou da pedagogia, ainda que o tempo todo se relacione com ele. E, para nós, o debate de campo é fundamentalmente debate sobre o trabalho no campo. Que traz colada a dimensão da cultura, vinculada às relações sociais e aos processos produtivos da existência social no campo.

Outro eixo de trabalho desenvolvido com os jovens foi o riso. 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 seu *status quo*, tem-se para Dario Fo que:

---

<sup>3</sup> Os *canovacci* eram roteiros base utilizados pelos atores para improvisar e desse modo construir a apresentação. Toda apresentação era improvisada, mas, a partir de todo arsenal acumulado de experiências de lazzi, gags, etc. dos atores.

[...] 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. [...] 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)

No encontro ao pensamento trazido por Dario Fo, pode-se observar a presença vivificante e enraizada da utilização do riso nos folguedos, brincadeiras e festas da cultura popular camponesa. O riso está presente no Cavalo Marinho, no Maracatu Rural, nas festas de São João (com o casamento na roça), nas contações de histórias e na oralidade, dentre muitas outras manifestações, nas quais o riso compõe expressão própria dos povos do campo. Nesse sentido, utilizar o riso, através das improvisações das máscaras, para suscitar a discussão de temáticas do cotidiano dos jovens e posteriormente a montagem de uma encenação para a comunidade, nada mais é do que seguir na direção do modo próprio de expressão dos universos camponeses. Entretanto, para antecipar possíveis incompreensões, reafirmo aqui que o riso não é o único modo de expressão dos povos do campo.

A presença da comicidade em determinadas sociedades e em determinados períodos, em festas e ritos, não estava dissociada do aspecto sagrado e sério. Esse tipo de associação existe provavelmente desde as sociedades primitivas, como cita Bakhtin:

[...] nas etapas primitivas, dentro de um regime social que não conhecia ainda nem classes nem Estado, os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente, poderíamos dizer, “oficiais” [...]. (1993, p. 5)

Segundo o autor, é quando começam a ser estabelecidos regimes de classes e de Estado que aparece a necessidade de distinção entre o “sério” e o “riso”, de modo que as formas cômicas passam a pertencer progressivamente a um espaço não oficial, no qual, o sentido do cômico também se modifica, passando a se relacionar com as formas essenciais de expressão da cultura popular (BAKHTIN, 1993, p. 5). Para o autor, a comicidade na sociedade

primitiva, e, posteriormente, na Idade Média, acompanhava a vida festiva, ritualística e, principalmente, a vida cotidiana da população.

A utilização do baixo corporal e material, dos trajes, das degradações e inversões na cultura cômica popular da Idade Média e o Renascimento possuíam 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”.

Para Propp (1992), 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.

## **SOBRE O CRESCIMENTO, O BROTAR DAS FLORES E O PROCESSO DE MONTAGEM**

A montagem do espetáculo "O mistério das Ovelhas" foi fruto do trabalho do Grupo de Teatro Roda Moinho de formações diversas com os jovens do assentamento pelos dois primeiros anos de ações. Muitas foram as questões que desafiaram os processos metodológicos e didáticos e que se ligavam com as especificidades dos povos do campo. Por exemplo, a relação dos jovens com os afazeres domésticos e do campo era ponto estruturante na delimitação do ritmo e horários das formações.



Através da natureza e dos conflitos presentes nas máscaras *dell'Arte* os jovens expressaram questões ligadas aos seus imaginários, o que poderá ser observado no roteiro que virá a seguir. Para Isa Trigo, tais máscaras:

[...] 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)

A elaboração do roteiro que se segue ocorreu através de processo de construção coletiva. Inicialmente, durante grande parte do percurso, os jovens improvisaram com as máscaras *dell'Arte*, a partir de estímulos vários e metodologias criadas e/ou adaptadas especificamente para as formações. Praticamente todas as cenas que aparecem no roteiro foram fruto das improvisações dos mesmos, os temas de amor, trabalho, conflito, opressão, família, surgiram de suas imaginações.

O processo de elaboração do roteiro foi resultado, desse modo, das cerca de 100h/aulas com os jovens, registradas, analisadas e organizadas enquanto roteiro pelo Grupo de Teatro Roda Moinho. Para uma maior aproximação dos objetivos desse trabalho e para posteriores análises, segue o roteiro do espetáculo “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 reclama que sente fome. Pantaleão que colava os papéis da recompensa ouve o alvoroço e interpela os dois. 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. Na cena fica somente Brighella que revoltado promete uma vingança, de espalhar para todos que Pantaleão vira lobisomem e come sua própria criação.

Brighella chama o Doutor e o convence que é melhor que espalhe para todos que Pantaleão é um lobisomem, por que senão, não terá mais pacientes, pois Pantaleão comerá todos, conta dos ataques que o velho anda realizando. Brighella se despede e sai para chamar a Pantaleoa. O Doutor se encontra com o Pantaleão, pergunta se ele sente-se bem, Pantaleão

afirma que sim e dá um espirro e se contorce e 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, ele afirma que ela está ficando “gagá”.

Brighella chega 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 a Brighella, afirmando que sua patroa, Pantaleoa, anda meio esquisita e sumindo todas as noites, chegando em casa descabelada. Ele diz que dará um prato de comida a Arlequim para que ele, juntamente com Francisquinha, siga a Pantaleoa e descubra o que acontece.

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 platéia. 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 para o Doutor porque se sentiu mal ao comer o resto que a “onça caboca” deixou das ovelhas, o Doutor pega uma injeção e ele sai com medo.

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 quem 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 a curará. Pantaleoa comovida com a atitude dela revela um grande segredo, de que é sua mãe verdadeira e que não a reconheceu como filha porque 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 Pantaleoa que 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.

## **SOBRE FRUTOS E O ESPETÁCULO**

A experimentação e transformação dos elementos da *Commedia dell'Arte* partiram das identificações culturais dos jovens participantes da experiência. Armindo Bião (2009, 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.

O trabalho com as máscaras *dell'Arte* foi desenvolvido a partir das identificações culturais 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. Armindo 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)

Podemos observar a manifestação das identificações culturais dos jovens participantes no decorrer de todo o roteiro e de suas improvisações. Quando, por exemplo, o Pantaleão (uma máscara com origens ainda na Grécia Antiga), que representava no contexto da *Commedia dell'Arte* uma alusão ao surgimento da burguesia, é utilizada por um jovem com passos de Hip hop e cantando músicas sertanejas na primeira cena do roteiro para mostrar-se apaixonado por Francisquinha; quando a máscara do Capitão explicita ao invés de batalhas seus feitos de caçador, dentre outras cenas.

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 essa forma teatral foi escolhida como umas das poéticas de trabalho do Grupo de Teatro Roda Moinho com teatro em comunidades e movimentos sociais. Tal segredo específico refere-se ao funcionamento do sistema social e econômico, suas nuances e estruturação. E os jovens do Poço Longe conseguiram apreender isso de modo significativo quando trouxeram, por exemplo, no início do espetáculo dois trabalhadores rurais assalariados, em condições ruins de trabalho (a máscara do Arlequim entrava gritando “Eu tô com fome e doenteee”), que são acusados pelo patrão de roubar e comer suas ovelhas, ou de perdê-las por incompetência, sendo agredidos fisicamente com um chute.

Utilizar as máscaras *dell'Arte* como recurso para os desvelamentos das realidades das pessoas do campo, foi um dos eixos utilizados na perspectiva de expressão dos jovens participantes acerca de suas realidades e de fortalecimento de suas resistências e lutas cotidianas.

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, (o que pode ser atestado na leitura e estudo de *canovacci*). Muitas dessas temáticas estão ligadas diretamente à

realidade dos povos do campo e suscitaram debates e reflexões sobre o contexto atual e histórico do campo no Brasil, através das improvisações decorrentes dos trabalhos com os jovens. A fome expressada pela máscara do Arlequim, em diversos momentos do roteiro e das apresentações do espetáculo, é relato de condições difíceis de vida, de escassez de alimento, que pode até não ter sido realidade cotidiana dos jovens participantes, mas que já foi (e aos poucos volta a ser) situação latente do contexto do semiárido baiano. Mas, essa fome, é fome também de dignidade, de reconhecimento, de poder.

A montagem do espetáculo e a apresentação do mesmo eram espaço constituinte do processo de ensino aprendizagem, 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, compreendeu-se a montagem do espetáculo enquanto um estimulador no processo de formação.

O espetáculo “O Mistério das ovelhas” foi encenado por duas vezes com os jovens do Assentamento Poço Longe (nos dois primeiros anos de que trata esse artigo). 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 Poço Longe a cumplicidade com o público foi grande, durante a apresentação quase não havia momentos de silêncio, todos riam muito. Os jovens estavam entre os seus, expressando seus imaginários e compartilhando seus saberes.

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. Foi uma etapa essencial na vivência estética dos participantes.

O espetáculo, construído a partir principalmente dos eixos acima citados (e de outros não desenvolvidos nesse espaço, como o circo e a música), proporcionou a discussão e visualização de questões relacionadas ao campo, mas além disso possibilitou o fortalecimento da compreensão de que os jovens eram agentes produtores de cultura, o que para muitos pode parecer uma coisa óbvia, mas que não era a realidade visualizada pelo Grupo de Teatro Roda Moinho na região.

No convívio progressivo com o município de Ruy Barbosa/BA e com a área rural do município vizinho (Mundo Novo/BA), o grupo percebeu grande preconceito destinado àqueles que eram sem terras na região, inclusive, com pessoas que se surpreendiam com os projetos que eram desenvolvidos no assentamento, as quais, muitas vezes, até questionavam a razão de tais projetos ocorrerem especificamente no assentamento. Segundo Caldart:

Os sujeitos que trabalham e vivem do campo e seus processos de formação pelo trabalho, pela produção de cultura, pelas lutas sociais, não têm entrado como parâmetros na construção da teoria pedagógica e muitas vezes são tratados de modo preconceituoso, discriminatório. (2008, p. 73)

Boal (2009) pontua que não se leva cultura ao povo, mas que a estética do oprimido oferece meios para que o povo desenvolva sua própria cultura, estimula os participantes a buscarem o caminho de sua arte, contribuindo para que os mesmos de modo crítico consigam perceber os conteúdos do pensamento do opressor apresentados diariamente pela mídia. No contexto atual, no qual a mídia, o governo, o congresso e o judiciário tentam, através de manipulações, fortalecer uma proposta política nacional que busca destruir os espaços (ainda incipientes) conquistados pelos povos do campo, ações nesse sentido são espaços de disputas, lutas e resistência.

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, e para concluir de modo provocativo e propositivo, é inspiradora a ideia 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)

## REFERÊNCIAS

MENEZES NETO, Antônio Júlio de. Formação de professores para a Educação do Campo: projetos sociais em disputa. In: ANTUNES-ROCHA, Maria Isabel; MARTINS, Aracy (Orgs.). **Educação do Campo**: desafios para a formação de professores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

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.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BERGSON, Henri. **O Riso**: Ensaio sobre a significação da comicidade. Trad. Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BIÃO, Armindo. **Etnocenologia 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.

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

CALDART, Roseli. Sobre educação do campo. In: SANTOS, Clarice Aparecida dos (Org.). **Educação do Campo**: campo - políticas públicas – educação. Brasília: Incra/MDA, 2008.

COELHO, José Teixeira. **O que é ação cultural**. São Paulo, Brasiliense, 2001.  
FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. Trad.: Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. São Paulo: Senac São Paulo, 3ª edição, 2004.

OLIVEIRA, Rosa Adelina. **Commedia dell'Arte no sertão da Bahia**: uma experiência teatral com jovens do Assentamento de Reforma Agrária Poço Longe. 2012. 140f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

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

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

*Recebido em: 04/09/2018*

*Aprovado em: 20/02/2019*

