

**UNIVERSIDADE DO EXTREMO SUL CATARINENSE - UNESC  
CURSO DE ARTES VISUAIS - BACHARELADO**

**CRYSTHIAN CREMA ZOMER**

**REFLEXÕES SOBRE AS POSSÍVEIS RELAÇÕES DO TEATRO DE  
AUGUSTO BOAL COM O TRABALHO DO GRUPO CIRQUINHO DO  
REVIRADO – CRICIÚMA SC**

**CRICIÚMA**

**2012**

**CRYSTHIAN CREMA ZOMER**

**REFLEXÕES SOBRE AS POSSÍVEIS RELAÇÕES DO TEATRO DE  
AUGUSTO BOAL COM O TRABALHO DO GRUPO CIRQUINHO DO  
REVIRADO – CRICIÚMA SC**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado para obtenção do grau de bacharel no Curso de Artes Visuais da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC.

Orientadora Prof<sup>a</sup> Ma. Silemar Maria de Medeiros da Silva

**CRICIÚMA**

**2012**

**CRYSTHIAN CREMA ZOMER**

**REFLEXÕES SOBRE AS POSSÍVEIS RELAÇÕES DO TEATRO DE  
AUGUSTO BOAL COM O TRABALHO DO GRUPO O CIRQUINHO DO  
REVIRADO – CRICIÚMA SC**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado pela Banca Examinadora para obtenção do Grau de bacharel, no Curso de Artes Visuais da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC, com Linha de Pesquisa em Processos e Poéticas.

Criciúma, 25 de junho de 2012

**BANCA EXAMINADORA**

Prof<sup>ª</sup>. Silemar Maria de Medeiros da Silva – Mestre - UNESC - Orientadora

Prof<sup>ª</sup>. Aurélia Regina de Souza Honorato – Mestre - (UNISUL)

Prof. Dorian Bez Fontana Búrigo - Especialista - (UFSC)

Dedico esta pesquisa à minha mãe Márcia, que desde que me entendo por gente quer me ver formado, sempre me dando o apoio necessário. Pela força, carinho e paciência. Também dedico à minha avó Rosinha que se fez presente quando eu precisei, e à minha namorada Nara, pela ajuda, compreensão e o amor que tem me dado.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente às pessoas que dividiram suas experiências comigo, ampliando as minhas e contribuindo para este aprendizado, à minha caixinha de gorjeta das horas extras de trabalho, e à possibilidade de enxergar fatos que antes não conseguia ver. Todo esse conjunto me fez crescer, ter disciplina, rever meus conceitos, ter força para encarar os tropeços da vida, e levantar, sempre de cabeça erguida.

À minha mãe, Márcia, por tudo que tem me ensinando, por se fazer presente em todos os momentos e por ser a maior influência no que sou hoje.

À minha namorada, Nara, pelo ânimo que tem me dado, pelo amor, pela leitura desta escrita e pela compreensão quando foi preciso, até mesmo pelos finais de semana em casa, que renderam bons momentos, incluindo o bolo de banana “crocante e integral”.

À minha avó Rosinha, que se fez presente, sempre disposta a ajudar, com seus sermões e pregações de anos de experiência, sem esquecer, claro, pela sua ótima polenta.

Aos amigos que estiveram envolvidos na minha vida, nas rodinhas de cerveja, seja rindo ou *trocando farpas*, que também contribuíram de certa forma nos meus caminhos, evidencio Davi Carrer como o melhor amigo que tive até hoje!

Aos colegas da faculdade, nos trabalhos e nas provas, no “recreio” e outras “recreações”, dividindo ótimos momentos.

Aos professores, seja àqueles que deixaram marcas que nunca esquecerei e outros pelas broncas, mas neste caso agradeço especialmente a minha orientadora, Silemar, por acreditar, me incentivar e apostar junto comigo neste “devaneio artístico”.

Ao Reveraldo Joaquim, fundador, ator, diretor, figurinista, roteirista, diretor de arte e todo o possível dentro do grupo Cirquinho do Revirado, por liberar o espaço, me ajudar na fundamentação, ser paciente e poder atender até tarde, (risos). E mesmo com toda essa bagagem que carrega e o orgulho de ser o pioneiro da região a viver de teatro, tão humilde e receptivo, me recebeu para “uma contação de história da sua vida real”.

Às pessoas que passaram pela minha vida e deixaram alguma marca e

não foram citados diretamente aqui, agradeço de coração. Pois, querendo ou não, deixaram um pouco de si no meu caminhar.

**“Atores somos todos nós, e cidadão não é aquele que vive em sociedade: é aquele que a transforma.”**

**Augusto Boal**

## RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de pesquisar sobre teatro, mais especificamente sobre o Teatro do Oprimido de Augusto Boal e, assim, sua possível relação com o trabalho do grupo de teatro Cirquinho do Revirado de Criciúma – SC. Contempla a História da evolução do teatro no mundo, como veio para o Brasil e para Criciúma e região. Traz a história de Augusto Boal, dialogando sobre sua vida, seus feitos e seu legado. Busco em um grupo de teatro de Criciúma, o Cirquinho do Revirado, as possíveis relações com o trabalho de Boal, trazendo uma entrevista com Reveraldo Joaquim. Classifico a pesquisa como qualitativa, já que não busco comprovar fatos, mas sim qualificá-los. Com características de uma pesquisa exploratória, trago uma produção artística, uma pesquisa em arte que materializa a relação entre o teatro de Boal e o do Cirquinho. Para tanto, o diálogo acontece com Berthold (2003), Cacciaglia (1986), Prado (1988 e 1999), Oliveira (1999), Boal (1999 e 2008). A relevância dessa investigação encontra-se na valorização do teatro enquanto uma linguagem que dialoga com outras tantas, enquanto dialoga com o sujeito espectador e produtor.

**Palavras-chave:** Teatro do Oprimido. Cirquinho do Revirado. Augusto Boal. Teatro.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>FIGURA 1: Augusto Boal.....</b>	<b>34</b>
<b>FIGURA 2: Reveraldo, esposa e filhos.....</b>	<b>41</b>
<b>FIGURA 3: Revirado – primeiro boneco do grupo.....</b>	<b>44</b>
<b>FIGURA 4: Primeira reportagem a nível estadual do grupo.....</b>	<b>46</b>
<b>FIGURA 5: Cartaz da peça Júlia.....</b>	<b>52</b>
<b>FIGURA 6: Foto 1 de uma cena da peça Júlia.....</b>	<b>52</b>
<b>FIGURA 7: Foto 2 de uma cena da peça Júlia.....</b>	<b>52</b>
<b>FIGURA 8: Foto 3 de uma cena da peça Júlia.....</b>	<b>52</b>
<b>FIGURA 9: Foto 1 do processo de criação da obra.....</b>	<b>57</b>
<b>FIGURA 10: Foto 2 do processo de criação da obra .....</b>	<b>57</b>
<b>FIGURA 11: Foto 3 do processo de criação da obra.....</b>	<b>57</b>
<b>FIGURA 12: Simulação da produção artística.....</b>	<b>59</b>

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

ABNT - Associação Brasileira de Normas Técnicas

PMC - Prefeitura Municipal de Criciúma

CdR - Cirquinho do Revirado

TO - Teatro do Oprimido

TI - Teatro Invisível

SC - Santa Catarina

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

ENJOCRIS – Encontro de Jovens Cristãos

## SUMÁRIO

<b>1. JUSTIFICATIVA.....</b>	<b>12</b>
1.1. MAPEANDO OS CAPÍTULOS.....	15
1.2. METODOLOGIA DO TRABALHO.....	17
<b>2. DESENVOLVIMENTO DO TEATRO.....</b>	<b>19</b>
2.1. REGISTROS DO TEATRO NO BRASIL.....	27
2.2. A ORIGEM DO TEATRO EM CRICIÚMA E SEUS GRUPOS.....	32
2.3. O DIRETOR TEATRAL BRASILEIRO AUGUSTO BOAL.....	33
<b>3. O CIRQUINHO DO REVIRADO.....</b>	<b>41</b>
3.1. UMA HISTÓRIA DE VIDA E DE CONQUISTA.....	41
3.2. AS PEÇAS DO GRUPO.....	48
<b>4. ANÁLISE DAS POSSÍVEIS RELAÇÕES DO TEATRO DE AUGUSTO BOAL COM O TRABALHO DO GRUPO DE TEATRO CIRQUINHO DO REVIRADO.....</b>	<b>53</b>
<b>5. PRODUÇÃO ARTÍSTICA.....</b>	<b>56</b>
5.1. PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	56
5.2. A PRODUÇÃO ARTÍSTICA.....	58
5.3. INTENÇÃO.....	59
5.4. PRODUTO FINAL.....	59
<b>6. CONCLUSÃO.....</b>	<b>61</b>
<b>7. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>64</b>

## 1. JUSTIFICATIVA

Desde a infância tenho contato com as diferentes linguagens artísticas dentro e fora da escola. A aproximação com o teatro e dança em eventos curriculares e extracurriculares me motivaram a participar, ainda que indiretamente, de grupos e ações artísticas. A linguagem teatral, em específico, tem uma relação bastante próxima com a infância, nas brincadeiras e jogos de faz-de-conta, por exemplo, quando as crianças imitam seus heróis da TV ou os pais em seus trabalhos. Tanto em casa, como na escola, meninos e meninas fazem constantes descobertas no ato de brincar, passando a ter seus primeiros contatos com a representação do real, um quase brincar de Teatro. Pois como afirma Honorato (1988, p. 5):

Brincando de Teatro ela criará atitudes, sensibilizará seus semelhantes, praticará atos condizentes à sua condição de ser humano, vibrará com as boas e construtivas causas... moldará sua personalidade.

Não sei ao certo o que me motivou, se foi alguma paixão que tenha nascido comigo, se foi a diversão que o fazer arte proporcionara, ou outro motivo na minha infância que tenha levado a este caminho, mas tenho certeza de que quanto mais me aproprio deste tema, mais gosto dele. Esta apropriação com relação ao universo da arte se acentua a partir da escolha do curso de graduação, ampliando as possibilidades para melhor compreender a arte.

Enquanto acadêmico do curso de Artes Visuais, Bacharelado da UNESC, parto do acreditar que a arte é importante no desenvolvimento do ser humano, pois ela amplia a capacidade de conhecer nossos sentimentos, nosso corpo e nossa mente, além do que, oportuniza um olhar sensível e crítico para o mundo, o mesmo mundo que devemos enfrentar todos os dias. A arte é um meio de imitar a vida, mas da nossa maneira, assim sendo, se nós mesmos formos os protagonistas da nossa simulação de vida, estamos possivelmente ensaiando; por outro lado, se observarmos outros fazendo a arte, estaremos aprendendo novos assuntos, temas, até mesmo a vivência sobre o olhar do próximo, como argumenta Heliadora (2008, p. 7):

[...] Nós apreciamos essas imitações tanto pelo modo de elas serem executadas, em aparência e acabamento, como pelo fato de as pessoas, os objetos e os acontecimentos por ela apresentados ampliarem o nosso conhecimento. Isso não quer dizer que essa imitação nos ensine coisas assim como em uma sala de aula, mas sim porque quem a criou, ou organizou, vê o objeto de sua imitação e o apresenta de um certo ponto de vista, e por isso mesmo nos leva a pensar no assunto. [...]

Partindo desse pensamento, enquanto eternos professores e alunos da vida, nessa construção de melhor compreender o mundo em que vivemos, nossas ações nos revelam o quanto passamos por momentos em que questões da arte estão presentes, como as constantes imagens que expomos ou somos expostos, a base de nossos gostos, ou os grupos sociais dos quais participamos, produzimos cultura e somos produzidos por ela. Para Roque Laraia (2005, p. 45):

O homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquirida pelas numerosas gerações que o antecederam. A manipulação adequada e criativa desse patrimônio cultural permite as inovações e as invenções. Estas não são, pois, o produto da ação isolada de um gênio, mas o resultado do esforço de toda uma comunidade.

Nesse esforço, enquanto processo de conquista, a história do teatro vem trazendo ícones que vão influenciando o fazer de muitos grupos de teatro. Nessa perspectiva, procuro pesquisar as possíveis relações do teatro de Augusto Boal com o trabalho do Grupo de Teatro Cirquinho do Revirado de Criciúma - SC.

Entendo que a pesquisa científica parte de um desejo e de uma inquietação, assim como Zamboni afirma: “Pesquisa é a busca sistemática de soluções, com o fim de descobrir ou estabelecer fatos ou princípios relativos a qualquer área do conhecimento humano.” (2006, p. 51).

Há algum tempo Augusto Boal esteve em Criciúma, trazido inclusive, por um ator/roteirista/diretor/produtor de teatro da cidade: Reveraldo Joaquim. Partindo desta informação, ou seja, somado ao fato de que Revi (como é chamado Reveraldo Joaquim), conheceu pessoalmente Augusto Boal e que trabalha com teatro de rua, busco investigar quais as possíveis relações do trabalho de Boal nas peças de Revi, em especial na peça Julia. Como primeira impressão, é nessa peça que acredito ter

uma maior influência do trabalho de Boal, o que se confirmará – ou não – a partir de uma entrevista semi-estruturada com Revi, sendo um dos encaminhamentos metodológicos dessa investigação.

Desta forma, o exercício de reflexão a partir da análise da peça Julia, vira campo de investigação com o objetivo de refletir sobre as diferentes possibilidades da relação do teatro de Boal com o processo de construção e a apresentação das peças do Cirquinho do Revirado.

O tema dessa proposta foi se (re) construindo gradativamente, assim como o problema, pois, através de conversas e sugestões com outros acadêmicos e professores do curso, tanto o tema como o problema foram se (re) desenhando em um processo de (re) construção, que foi ampliando meu desejo de pesquisar. A relevância dessa investigação é algo que se traduz tanto como uma pesquisa que evidencia/valoriza o teatro da região, quanto para difundir a ideia do teatro na perspectiva *socialização da arte*. Proponho um Trabalho de Conclusão de Curso, enquanto um documento escrito que se compromete com essa história e se envolve com o processo de criação artística.

Ampliar o conhecimento sobre teatro é o desafio maior desse trabalho. A criação artística acontece como exigência para a conclusão do curso e é o que vai justificar toda uma investigação sobre a produção em arte, Zamboni (2006, p. 61) diz que:

As questões artísticas não se apresentam de forma tão clara; além de as funções da arte serem totalmente diversas e não terem aplicabilidade prática, o universo da arte exige para seu tratamento um grau intuitivo maior e, por isso, é mais difícil formular conceitos, atender necessidades e resolver problemas através de uma linguagem lógica.

A subjetividade e as possibilidades de desenvolver/difundir ideias são o que me atraem na perspectiva do teatro de Boal, além de que o público não tem a intenção de ser espectador, demandando assim, ainda mais do ator, o desafio de envolver cada sujeito no desenrolar da ação, criar uma expectativa, surpreender e comunicar. Sendo assim, o teatro é de demasiada importância no desenvolvimento cultural e na formação estética de cada sujeito direta ou indiretamente envolvido – desde o ator até o espectador. Ao vivenciar o teatro estamos em contato com um espaço mágico, em que tudo pode ser recriado, questionado e apreciado. Mas por

que falar do trabalho de Reveraldo Joaquim? Quais as possíveis relações entre esse teatro da cidade e o trabalho de Boal? Estas e outras questões vão se ampliando no decorrer deste trabalho. É nesta perspectiva que o presente desafio se veste, tal qual: pesquisar e refletir sobre as possíveis relações do Teatro de Boal no trabalho do Cirquinho do Revirado de Criciúma, Santa Catarina. Portanto, faz-se necessário um mapeamento dos capítulos que criam forma a esta proposta que evidencia, ainda, o exercício de uma criação artística envolvendo o olhar do espectador a si mesmo, a partir da observação de um *personagem*, que tem corpo, alma e características próprias tão importantes e instáveis quanto o olhar *do público* ao *trabalho* deste ator, o que, neste momento, faz-se enquanto aproximação com a relação entre os trabalhos de Boal e Reveraldo.

### 1.1. MAPEANDO OS CAPÍTULOS

Esta pesquisa se apresenta em cinco capítulos voltados ao estudo do teatro, mais especificamente ao teatro de Augusto Boal e suas possíveis relações com o trabalho do Cirquinho do Revirado. No primeiro capítulo, trata-se da introdução, da problematização do tema, dos interesses pessoais e acadêmicos deste projeto, da metodologia utilizada para o desenvolvimento do estudo e de um breve diálogo sobre a produção artística.

Através das contribuições teóricas de Heliodora (2008), Barbosa e Carmona (2004) e Berthold (2003), trago no segundo capítulo a História do Teatro, contemplando sua trajetória através dos tempos. Novos estilos e segmentos foram desenvolvidos conforme o tempo passou e cada povo deixou sua marca, sua história /cultura, tornando o teatro o que é hoje. Também faço referência neste capítulo, baseado nos registros de Cacciaglia (1986), Prado (1999) e Oliveira (1999), a respeito do Teatro no Brasil, sabendo que os índios já se utilizavam de ritos que marcavam os mesmos homens das cavernas como aprendizes das artes cênicas, sendo seu artesanato e tradições realizados até hoje, tornando-se sua maior prova de manifestações artísticas.

Remeto-me também, à história do teatro em Criciúma. Abordo questões

que abrangem um breve histórico dos feitos e vida de Augusto Boal - diretor, ator, autor, teórico e químico - explicando através de pesquisas nos livros de Boal, Jogos para atores e não-atores (1999 e 2008), além de contemplar Nunes (2010) e enciclopédias, sua jornada, suas conquistas e suas contribuições para a arte, o teatro e o mundo. Encerro o capítulo falando do Teatro do Oprimido e suas vertentes, histórias, evidenciando o Teatro Invisível, criado para levar teatro aos espectadores através de uma maneira peculiar e estratégica, uma vez que os opressores vetavam qualquer meio artístico que julgavam ofensivos ao regime da época.

No terceiro capítulo evidencio a história do Cirquinho do Revirado através de uma entrevista semi-estruturada com o responsável pelo grupo, de matérias publicadas e de um recorte pessoal da caminhada do grupo ao longo dos anos, conhecendo sua trajetória e suas peças. Trago assim, recortes da conversa com o representante do grupo O Cirquinho do Revirado, que relata questões interessantes, como os altos e baixos do grupo e como seguiram nesta história de sucesso. Conto também sobre o acervo que o grupo possui.

No quarto capítulo trago a análise das possíveis relações entre o trabalho de Boal e do grupo de teatro, estabelecendo ideias compartilhadas, mesmo que indiretamente; a forma de atuação de ambos, e uma breve análise entre a peça Júlia, do Cirquinho do Revirado, e o Teatro do Oprimido.

No quinto capítulo contemplo o processo da produção artística, através do material pesquisado para esta proposta e minhas intenções enquanto artista/pesquisador, bem como o processo de criação pelo qual se fez chegar a este produto final e alguns registros deste mesmo processo.

No sexto e penúltimo capítulo escrevo minhas conclusões sobre o legado de Augusto Boal e suas marcas, principalmente no grupo cricumense pesquisado, após sua passagem pela cidade. Escrevo também sobre suas contribuições, as influências sobre a miscigenação de estilos do grupo O Cirquinho do Revirado e em específico sobre a peça Júlia.

Seguindo, por último, as referências bibliográficas.

## 1.2. METODOLOGIA DO TRABALHO

Para buscar entender as possíveis relações do teatro de Boal com o trabalho do Cirquinho do Revirado, tomo como ponto de partida para o desenvolvimento desta investigação, a pesquisa qualitativa, que não tem intenção de comprovar fatos, mas sim qualificar, discutir e refletir sobre o contexto em que a mesma se aplica.

Segundo Minayo (2004, p. 21):

A pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares. Ela se ocupa, nas Ciências Sociais, com um nível de realidade que não pode ou não deveria ser quantificado. Ou seja, ela trabalha com o universo dos significados, dos motivos, das aspirações, das crenças, dos valores e das atitudes.

Partindo deste princípio, acrescento uma produção artística, a qual corresponde à linha de pesquisa que contempla os Processos e Poéticas, compreendendo a criação, o fazer e as linguagens. Como ementário, conforme previsto na linha de pesquisa do curso de Artes Visuais – Bacharelado, prevê-se diálogo com os fundamentos históricos, as tecnologias, os elementos e processos de criação, a reflexão e as poéticas das artes visuais em uma pesquisa de campo, pois conforme Deslandes (2000, p. 51): “[...] o trabalho de campo se apresenta como uma possibilidade de conseguirmos não só uma aproximação com aquilo que desejamos conhecer e estudar, mas também de criar um conhecimento, partindo da realidade presente no campo”.

Por se tratar de uma produção artística, contemplando também a pesquisa em arte, trago como proposta o desenvolvimento de uma produção artística que terá como ponto de partida os estudos aqui apresentados. Falo de Augusto Boal e o Teatro do Invisível, o qual entende o público como parte integrante da ação sem a intenção de ser espectador.

O trabalho se dá também enquanto uma pesquisa de campo, uma vez que, dialogo com pessoas que fizeram parte da história do teatro aqui na região, envolvendo além dos estudos sobre o trabalho de Boal, a análise de uma peça de

teatro, e contemplando ainda uma entrevista semi-estruturada com o responsável pela peça analisada, Júlia.

A conversa com Reveraldo foi combinada através da troca de e-mails e telefonemas e se realizou em sua residência, em uma sexta-feira entre 20 e 22 horas. Expliquei sobre minhas intenções enquanto pesquisador e admirador de seu trabalho, sendo autorizado a fazer uso da entrevista e das imagens do grupo em meu estudo.

Sobre as possibilidades de materializar plasticamente a relação aqui pesquisada, no exercício do fazer artístico, proponho uma forma que englobe a fundamentação recolhida, minha experiência pessoal enquanto espectador e olhar crítico sobre as possibilidades, que consiste em ver a si mesmo em uma nova perspectiva.

## 2. DESENVOLVIMENTO DO TEATRO

Historiadores citam o quão antigo é o teatro através de registros, como pinturas nas cavernas e achados arqueológicos, entre outros. Estes registros mostram a essência do ser humano, desde os tempos mais antigos, suas necessidades em grupo, simples impulsos vitais do homem primitivo, assim como Berthold (2003, p. 2) cita “O teatro é tão velho quanto à humanidade. Existem formas primitivas desde os primórdios do homem. A transformação numa outra pessoa é uma das formas mais arquetípicas da expressão humana.”

Estes *impulsos* a que o autor se refere são as necessidades básicas de comunicação, de passar a informação adiante, contando ou desenhando histórias e marcando suas passagens. As pinturas nas cavernas mostram que o teatro já era usado quando os caçadores queriam mostrar aos aldeões como foi a caça, ou também em rituais para agradecimentos, danças da fertilidade e colheita, cultos e louvores aos deuses. Apesar de não possuírem muita estrutura, seus corpos eram o bastante, pois “O artista necessita apenas de seu corpo para evocar mundos inteiros e percorre a escala completa das emoções, é representativo da arte de expressão primitiva do teatro,” conforme diz Berthold (2003, p. 1). Existe um mundo de possibilidades, basta usar a imaginação, como completa Honorato (1988, p. 5) “Dentre todas, a mais completa, a arte dramática implica na expressão compacta do homem, expressão que abrange os dois básicos veículos da comunicação humana: a fala e o gesto.”

Assim como os índios, que mantêm suas tradições mostrando um pouco do que acontecia há muito tempo atrás, e que de certo modo, apesar das diversas formas, dinâmicas e técnicas diferentes, preservam seus hábitos e costumes. Exemplos que vemos ainda hoje é o xamã das tribos, que utiliza um transe baseado em um diálogo com os espíritos. Cito também as máscaras que usamos que nos permitem transformar em *outras pessoas*:

Oskar Eberle (1954, apud BERTHOLD, 2003, p. 1-2) afirma que:

O teatro primitivo real é arte incorporada na forma humana e abrangendo todas as possibilidades do corpo informado pelo espírito; ele é, simultaneamente, a mais primitiva e a mais multiforme, e de qualquer

maneira a mais velha arte da humanidade. Por essa razão é ainda a mais humana, a mais comovedora arte. Arte Imortal.

Com o passar do tempo esses rituais ganharam novas formas e evoluíram até a época dos egípcios, quando não eram apenas rituais, e sim mitos, que mostravam como as coisas foram criadas já com regras baseadas na religião. Estas serviam para propagar o conhecimento que se passava de geração em geração ou também para o divertimento do público. Conforme Berthold (2003, p. 7) confirma:

A história do Egito e do Antigo Oriente Próximo nos proporciona o registro dos povos que, nos três milênios anteriores a Cristo, lançaram povos atuantes nas regiões que iam desde o Rio Nilo aos Rios Tigre e Eufrates e ao planalto iraniano, desde o Bósforo até o Golfo Pérsico. Nesta criativa época da humanidade, o Egito instituiu as artes plásticas, a Mesopotâmia, a ciência e Israel, uma religião mundial.

A maior documentação da dramaturgia no Egito são as pinturas de rituais aos deuses e suas superstições quanto à pós-vida, que eram rigorosamente feitas para garantir um lugar ao lado de Rá, deus do paraíso. E é através dos cultos, rituais de louvor, e mostrando como foi a vida do deus dos mortos, Osíris, que se tem a raiz do teatro egípcio, a história dramática de um humano morto por uma traição, que ressuscita como o senhor do reino dos mortos.

Pouco tempo depois, na Mesopotâmia, uma cerimônia que intriga até hoje, marcou uma época, “[...] o “matrimônio sagrado – a união do Deus ao homem,” conforme diz Berthold (2003, p. 16.) que se faziam derivar sua divindade e assumir postos de sacerdote e sacerdotisa. Nesse tempo os músicos que tocavam nestes rituais tinham grande respeito, ao que se referiam como “a majestade dos Deuses”.

Os tempos passam e fatos continuam acontecendo, marcando suas influências na história das artes e, principalmente, nos “contos dramáticos”. As migrações de povos na Europa levavam suas culturas, miscigenando-as por volta do século III e IV, quando o Imperador Mongol Gêngis Khan, conhecido por ser um ótimo estrategista e ter conquistado mais territórios até hoje, agitou a Europa. Já na Índia, o que movia o povo para difundir a cultura era a religião, até porque, de acordo com sua crença, o criador do mundo, Brhama, também criou a arte do drama, como Berthold (2003, p. 29) argumenta: “Na Índia clássica a dança e o

drama eram dois componentes importantes de um só grande credo: ambos serviam para expressar homenagem aos Deuses.”

Todo povo tem sua contribuição no desenvolvimento e evolução do teatro, e não foi diferente com a China, com sua tradição das acrobacias e livretos impressos de forma artesanal. Também é conhecido na história da fundação da nação da China, Huang Ti, famoso imperador chinês que recebia seus visitantes com apresentações teatrais e musicais. Também havia os *exorcistas* que cuidavam das plantações, desastres naturais e tudo mais que era possível, reunindo um grupo distinto que vagava de cidade em cidade se apresentando e livrando seu público dos males.

Mas é na Grécia que o teatro é reconhecido e apreciado. Aristóteles (filósofo grego) já se referia ao teatro como “representação do real”. Como diz Berthold (2003, p. 103): “O teatro é uma obra de arte social e comunal; nunca isso foi mais verdadeiro do que na Grécia antiga. Em nenhum lugar, portanto, pôde alcançar tanta importância como na Grécia.”

Originou-se a princípio por rituais, danças e cultos, que significavam para os gregos, homenagens ao seu deus do vinho e da fertilidade, chamados “ditirambo”. Com o passar do tempo e, pelo desenvolvimento dos rituais feitos em sua homenagem, Dionísio ganhou mais um posto, o de Deus do Teatro.

Os festivais rurais da prensagem do vinho, em dezembro, e as festas das flores de Atenas, em fevereiro e março, eram dedicados a ele. As orgias desenfreadas dos vinhateiros áticos honravam-no, assim como as vozes alternadas dos ditirambos e das canções báquicas atenienses. Quando os ritos dionisíacos se desenvolveram e resultaram na tragédia e na comédia, ele se tornou o deus do teatro. (BERTHOLD, 2003, p. 103)

Estas cerimônias eram ministradas por coringas chamados na época de coreutas e corifeu, que contavam histórias, cantavam e dançavam. Ainda evoluindo, estes começaram a interagir entre si, criando diálogos e ações, surgindo, assim, os primeiros textos teatrais. Também foi na Grécia a criação do “ator”, quando por forças políticas, Téspis, conhecido artista da época, foi chamado para dar mais luz ao espetáculo dos rituais e assim, conforme Berthold (2003, p. 104-105):

Téspis teve uma nova e criativa idéia que faria história. Ele se colocou à parte do coro como solista, e assim criou o papel do *hypokrites* (“respondedor “e, mais tarde, ator), que apresentava o espetáculo e se envolvia num diálogo com o condutor do coro.

Assim surgiu o primeiro ator conhecido até então, que não sabia que sua criatividade ecoaria pelos anos e se transformaria no que é hoje, ou seja: “Nenhum dos presentes na Dionisiaca de 534 a.C. poderia sonhar com o alcance das implicações que este acréscimo inovador de diálogo ao rito traria para a história da civilização e, menos ainda, o próprio Téspis” (BERTHOLD, 2003, p. 105). Por estes e outros marcos, a Grécia ficou conhecida como um dos fundamentais pontos na história do teatro, criação de rituais mais elaborados, criação do *ator* e o surgimento de alguns gêneros de teatro, como a tragédia e comédia.

Nesse ponto da história, já havia uma manifestação artística sólida, pois já existiam peças de teatro buscando emoções no seu público, orquestras venerando seus deuses e outros meios artísticos que nos levam a uma reflexão. Conforme argumenta Heliodora (2008, p. 8):

[...] quando você realmente cria uma obra de arte, ela vai expressar não só o que está literalmente dito e feito, mas também mais alguma coisa, ou seja, ela vem com uma sobrecarga de significado, exatamente porque foi criada, ou feita, de uma certa maneira, com uma certa intenção. [...]

Estes significados seriam derivados das suas origens e contextos, assim como o surgimento da comédia, que tinha como ideia “momentos de prazer e diversão”. A palavra comédia é derivada da palavra “*Komos*”, que significa orgias noturnas em nome do deus do vinho, Dionísio, e que “[...] saciavam sua sede de bebida, dança e amor.” (BERTHOLD, 2003, p. 120). Festivais de comédia aconteciam e grandes nomes surgiram como Quinônides, citado por Aristóteles e Aristófanes, como grande escritor da comédia antiga. Com sua morte, um novo grupo de autores iniciou um novo tempo, o da Comédia Média, pelos textos escritos. Apesar de serem sucessores de Aristófanes, havia muitas diferenças entre suas comédias, como as sátiras dos deuses e os grandes governadores. Na Comédia Antiga, os simples cidadãos e camponeses também eram alvos de brincadeiras. Já na Comédia Média a única mudança era o roteiro.

Numa época de investimento em construções de teatros e guerra contra Roma, por volta de 350 a.C., a tentativa da Grécia de difundir sua cultura foi também um passo em falso, pois foi derrotada, mas devido a seus grandes escritores, como Eurípedes, não foi esquecida, servindo de inspiração para os escritores da região, em que a tragédia voltou a ser destaque.

Mesmo depois de tudo o que aconteceu, ainda havia espaço para criações, e foi assim que grupos de teatros ambulantes utilizaram no prólogo das improvisações, o mimo, originado na Sicília em 430 a.C.. diante disto, foram inseridos novos meios de difundir histórias, vagando de cidade em cidade, se apresentando de forma espontânea - praticamente pura improvisação, baseados apenas nas culturas locais e focado no cidadão comum. Para Berthold (2003, p. 136) “Seu alvo era a imitação fiel a natureza de tipos autenticamente vivos, ou, num sentido mais amplo, a arte da autotransformação, das *mímesis*.” Um exemplo foi Esparta, onde, através dos costumes em rituais a Dionísio, seu povo bebia até não poder mais, assim, os atores do mimo, caricaturavam a embriaguez. Tão influente foi esta arte, que existem contos sobre feitos de atores que utilizavam tal dinâmica para se apresentar. Em um desses contos, no livro de Berthold, em um jantar no qual Sócrates era convidado, foi solicitado a um grupo de atores que estava na cidade, uma peça até então nunca apresentada por este grupo, mas feita rigorosamente de acordo como a história “[...] o que demonstra que os mimos gregos estavam tão familiarizados com a herança dos temas míticos quanto haviam estado seus antecessores [...]” (BERTHOLD, 2003, p. 136).

Em Roma, esta arte baseada nos mimos deixou os excessos, como adornos e máscaras. Sua essência era o rir e fazer rir de cara limpa, deixando marcas e influenciando novas tendências. Aqui também foi onde a Pantomima teve seu pico de audiência, antes usada pelos Egípcios, e agora em Roma “aproximava-se a grande era das Pantomimas, que sempre florescem lá onde as fronteiras da linguagem e os desertos da comunicação verbal precisam ser transpostos [...]” (BERTHOLD, 2003, p. 163). Quando o Imperador Augusto de Roma baniu este estilo “[...] houve tamanho protesto popular que ele foi obrigado a logo revogar a sentença e chamá-lo de volta do exílio”, conta Berthold (2003, p.163). Esta manifestação pública influiu o estilo, adicionando, dando suporte político e acrescentando meios

para o desenvolvimento do movimento. Uma das aquisições foi uma orquestra em suas apresentações.

Um ponto alto dos mimos foi a forte oposição da igreja Cristã, uma vez que utilizavam a sátira ao seu “rei”, que morreu como um simples ladrão, da pior forma possível. Quanto mais o assunto chamava a atenção, ou não era compreendido, mais motivo tinha para ser parodiado, pois “Zombava-se daquilo que, em outros aspectos, estava além da compreensão da massa.” Berthold (2003, p. 167). Com a vitória da igreja cristã, criou-se na época bizantina, a tradição que até então era proibida, os eventos teatrais em feriados santos, que foi de onde surgiu a encenação da morte e ressurreição de Jesus na Páscoa. A narrativa era evidente e iniciou os sermões nos textos.

Um tempo de muitas transformações e de grandes decisões que afetariam seus sucessores, a Idade Média mistura tudo o que foi criado até então, ignora permissões e proibições e desenvolve sua maneira cheia de vida e contrastes, desafiando qualquer padrão existente até então. Depois de meio milênio buscando formas de adoração religiosa cristã, foi adicionado tal dinamismo e sagacidade nos ciclos de Natal e Páscoa, tornando-se tradição ao seguir dos tempos e na metade do primeiro Milênio. O teatro, então, já era atribuído aos cultos semanais até a época das cruzadas, em que conflitos sobre uma censura nas peças abalou sua tradição, limitando os bufões a não mais satirizar os acontecimentos.

Conforme este gênero se amplia e com mais algumas influências, como o Carnaval (pelas festividades com máscaras, toda a alegoria e vislumbre, totalmente diferente dos teatros formais, com roteiros e peças ensaiadas), surgem na Itália, em meados do século XVI, os atores profissionais da arte da improvisação, “*Commedia dell’arte* – comédia de habilidade” Berthold (2003, p. 353). Seus profissionais ainda tinham certa influência do teatro erudito e humanista, mas suas dinâmicas, formas peculiares e textos feitos na hora eram buscados em suas vivências.

Existiam diferentes dialetos para as diversas classes sociais. Os mais nobres falavam de certa forma, diferentemente dos outros cidadãos, e para se produzir uma forma em que todas as castas entendessem (possivelmente até outras etnias), esta técnica se apossou da possibilidade de criação de personagens, tão naturalmente construídos que “[...] num papel que se lhes ajustava tão perfeitamente e no qual se movimentavam tão naturalmente, que não havia necessidade de um

texto teatral consolidado” diz Berthold (2003, p. 353). Ou seja, a única parte previamente existente na cena desta *Commedia dell'arte*, que significa Comédia de Profissionais, constituía-se de um personagem construído a partir de tipos da sociedade, que se dividem em três: Os *Zanni*, servos; Os *Vecchi*, classe mais alta, e os *Innamorati*, apaixonados. Todo o restante, como roteiro, figurino e local, era deixado fluir naturalmente de acordo com a ocasião.

Dentre estes personagens previamente construídos, alguns se sobressaíam e foram “copiados” desde então. Os que mais se destacaram, conhecidos até hoje, são: *Arlecchinos*, *Columbina* e *Perrot*. As histórias dos personagens são contadas em cantigas de roda ou contos infantis. Existem outros tipos também que completam as histórias como, *Dottore*, *El Capitano*, *Brighella*, dentre outras derivações.

Baseados neste estilo, alguns artistas se sobressaíam, como por exemplo, Thomas Sackville, criador de um personagem que passaria a derivar um conhecido gênero: o clown. Como toda arte passada adiante, cada mestre deixa sua marca, uma vertente para novos segmentos como a de clown, que se baseia em improvisações para o divertimento do público. Desde então, diversos atores e técnicas surgiam.

O fim do século XVI e início do século XVII são marcados pela profissionalização dos amadores, a aceitação das mulheres atuando, o novo formato dos teatros e a melhor mobilidade em palco e em trocas de cena, o chamado teatro italiano, formato utilizado até hoje.

A partir de então, a evolução das encenações foi caminhando, com pouco mais de um século, sem um ponto marcante, até as épocas das revoluções industrial e francesa, que ajudaram no surgimento de novos grupos como meio de protesto. O século XIX foi marcado pela introdução da tecnologia nos palcos, como o elevador hidráulico e a iluminação a gás. Nesta época também nasceu um homem que posteriormente seria um ícone mundial do teatro, Constantin Stanislavski (5/1/1863 - 7/8/1938). Seus maiores feitos foram no teatro de arte de Moscou e com sua criação do método Stanislavski, hoje referência para iniciação ao teatro e amadurecimento dos atores. “Nunca lhes imputou suas próprias concepções, mas sempre se empenhou em sintonizá-los com as exigências de seus papéis – esta seria a base

de trabalho sobre o qual mais tarde construiria o método Stanislavski". (BERTHOLD, 2003, p. 462).

Outros grandes nomes também nasciam nesses tempos, mas poucos que deixaram suas pegadas registradas, como Stanislavski. No início do século XX, ficam evidentes algumas das intenções do novo teatro, com seus atores que se entregavam aos seus papéis, roteiros realistas e com fortes críticas a sociedade, mexiam com as pessoas, como conta Berthold (2003, p. 475):

Em todas as épocas, escândalos e brigas ventiladas no teatro foram fermento em sua farinha. Tornaram-se mais freqüentes quando a arte começou a se opor a pressão niveladora da sociedade industrializada de massa. O progresso técnico e a competição pelo mercado haviam levado a Primeira Grande Guerra e sua mania, a seu delírio. A pessoa humana foi degradada, reduzida a nada, deixada indefesa, à mercê de poderes incontroláveis.

Com toda essa vontade de revolução nos meios artísticos inspirando os criadores, foram desenvolvidos também outros métodos e outras referências mundiais. Uma delas, que conta com uma crítica direta ao desenvolvimento humano no sistema capitalista, foi o método de Brecht, famoso poeta e dramaturgo russo. A partir de 1950 surgiu o chamado teatro contemporâneo, que se faz pela influência de diversas experiências pelo mundo. Nesse tempo, congressos, festivais e outros tipos de encontros eram muito frequentes, desencadeando essas transformações culturais, tanto no estilo de cada ator, roteirista e diretor, quanto em seus critérios de vida. Exemplo disso é o que conta Berthold (2003, p. 521):

O teatro de hoje é tão secularizado em suas possibilidades formais e tão uniforme em suas tendências, que a agulha do barômetro assinala em Nova York ou Londres, Paris ou Berlim iguais níveis de alta ou baixa. Hoje o Teatro do mundo é verdadeiramente um teatro mundial. Graças aos meios de comunicação de massa, ao rádio, ao cinema e à televisão, ele tem uma platéia quase ilimitada... É um sismógrafo do estado político e intelectual da humanidade num momento da história que, à custa de desastres devastadores, nos oferece nada mais do que uma paz parcial ilusória entre novos focos de crise.

Essa socialização fez alguns novos autores se destacarem. Um nome influente dos tempos modernos foi Augusto Boal, grande ator e diretor brasileiro, que teve êxito ao criar uma teoria e reformular a forma e o lugar de se fazer teatro.

Desde então, cada dia temos acesso ao novo ou a uma *criação* de algum meio artístico. Pela facilidade de acesso às informações, algo criado aqui no Brasil agora, em pouco tempo já é notícia no mundo.

## 2.1. REGISTROS DO TEATRO NO BRASIL

O Teatro começou a ser documentado no Brasil com a chegada dos portugueses. Nas cartas enviadas por Pero Vaz de Caminha se fazia referência aos tesouros do novo mundo, mas também de seus nativos selvagens, conforme Cacciaglia (1986, p. 5) cita “[...] depois de fazer referência às maravilhas e às imensas possibilidades oferecidas pela terra recém-descoberta, ressaltava a necessidade da conversão dos indígenas.” Na primeira embarcação que chegou ao Brasil com um grupo de jesuítas, veio a primeira grande figura do Teatro Jesuítico Brasileiro, Manoel da Nóbrega.

Antes da chegada de José de Anchieta (nascido em 1534, nas Ilhas Canárias), em 13 de julho de 1553, vieram outros dois grupos de sacerdotes, que já iniciavam seus trabalhos de catequistas. Assim, quando Anchieta desembarcou em Santa Cruz (primeiro nome do Brasil) já existia uma pré-organização da sociedade, mas não dos nativos.

Enquanto as autoridades portuguesas providenciavam a construção de fortes e a formação de fazendas ao longo da costa interminável (ainda não se havia iniciado a penetração do interior), os jesuítas procuravam estabelecer contatos humanos com os indígenas, exercitando a catequese e impondo-lhes a disciplina de uma vida regular e não mais nômade. (CACCIAGLIA, 1986, p. 5)

A implantação das artes cênicas no cenário indígena não deve ter sido tão complicada, uma vez que eles já tinham o hábito de fazer rituais, danças ou cultos utilizando máscaras e adornos para adoração aos seus deuses. Assim, como se tem registro dos homens primitivos, também existem peças antigas de nossos ancestrais nativos guardadas até hoje em museus. Então, se pode afirmar que o teatro já acontecia aqui, antes mesmo da chegada de qualquer outro viajante da

época. A única diferença é só existem registros após a chegada dos portugueses.

A missão dos jesuítas era catequizar os índios, mas também defendê-los, pois, com os colonizadores vieram fazendeiros e criminosos, que não tinham limites, um dos motivos pelo qual mantinham os nativos em aldeias, ou seja, “nessas comunidades a vida era rigidamente repartida entre trabalho, oração e tempo livre, utilizando, sobretudo para o divertimento aliado à catequese” (CACCIAGLIA, 1986, p. 6).

Era de costume aprender também sobre teatro nos ensinamentos dos jesuítas, fazendo desta uma maneira de comunicação entre catequistas e catequizandos. José de Anchieta se destacou entre os outros pela pró-atividade para com os *alunos* e por ter desenvolvido a gramática da língua Tupi – língua dos Índios.

A contextualização teatral, em seu primórdio, foi exclusivamente a nível educacional, um “sermão dramatizado”, de acordo com Prado (1999, p.19), e não para se obter alguma manifestação artística, como argumenta Cacciaglia (1986, p. 6):

[...] favoreciam amplamente o gosto dos índios pelo canto, pela dança, mímica e oratória, valendo-se também de seus costumes, das máscaras e das vistosas plumagens para criar e enriquecer uma produção teatral com finalidade de catequese.

São poucos os documentos que comprovam as criações dos padres, pois não havia âmbito de glória para com as escritas, logo, escreviam seus sermões em qualquer lugar, sem um armazenamento adequado. Existem apenas breves documentos, que fazem referência a alguns roteiros. Um que se destaca contém uma apresentação em que todo o povo participou em homenagem à chegada de dois Padres Jesuítas, Cardim e Gouveia. É a peça *Auto das onze mil virgens*, realizada em maio de 1583. As obras de Anchieta eram sempre contos religiosos, fracos de dramaturgia, “tudo transferido para o plano material, sem fugas da fantasia ou vãos poéticos”, conforme Prado (1999, p. 20). Como todo texto que se tem acesso hoje é de autoria de José de Anchieta, ele ganha o crédito de ter iniciado o Teatro no Brasil.

Apesar da sua campanha, alguns autores contam da dificuldade de

sucessores na utilização do teatro como educação, ou mesmo como arte, pois, após essa história com os jesuítas, os próximos registros que marcam datas importantes na evolução teatral já estão no século XVIII. Esta espera é chamada de “silêncio teatral” por Heliodora (2008, p. 149), como conta Prado (1999 p, 20-21):

Passando ao séc. XVII, a expectativa seria de crescimento dramático. Não foi o que sucedeu. As festividades escolares organizadas em formato teatral, como se faziam nos colégios europeus da Companhia de Jesus, ou desapareceram no Brasil com a passagem do tempo ou então caíram no rol dos fatos rotineiros, de que não se dá notícia nem se guarda na memória.

No início do século XVIII os espetáculos teatrais ainda ocorriam tendo a igreja como organizadora. Isso muda quando na segunda metade do mesmo século as autoridades monárquicas – não a igreja – percebem o valor educativo das peças e decidem buscar novidades. Surge então o gênero da *Ópera Italiana*, oriunda de Portugal com interesse dos políticos, resolvendo também investir em artes e inflando as atividades culturais, havendo documentos que recomendariam “[...] a construção de teatros públicos confortáveis e permanentes [...]”, (CACCIAGLIA, 1986, p. 18), sem saber que essa percepção sobre a arte faria a igreja católica repudiar o teatro. “Assim, a atividade teatral, expulsa das igrejas, encontrava seus novos e mais adequados templos nas várias Casas de Ópera e Casas de Comédia que começavam a florescer por toda a parte, na segunda metade do século XVIII”, (CACCIAGLIA, 1986, p. 6).

No fim do século XVIII as atividades cênicas estavam em alta e, junto com o investimento nas artes pelos nobres, se fazia a importação de vários roteiros traduzidos de diversos gêneros de teatro, dentre eles a ópera, a comédia, a tragédia e alguma coisa de pantomima. Também se tem registro de um festival “rústico” feito no Mato Grosso em que “existem informações seguras” (PRADO, 1999, p. 25), que era feito por todos na sociedade, desde professores e estudantes, a alforriados, militares e amadores, mas sem medo de subir no palco, o que comprova a vinda de textos e a disseminação pelo território brasileiro. O governo e a igreja católica foram os motivos pelo qual o teatro foi difundido até então.

Documentos tentando profissionalizar o teatro marcam o início do século XIX. Contratos em cartório feitos em São Paulo e Porto Alegre “Assemelham-se formalmente a qualquer instrumento jurídico destinado a ordenar as relações entre

empresários e artistas”, (PRADO, 2003, p. 26). Também na primeira década do século XIX, Napoleão invadiu Portugal, fazendo a corte portuguesa se refugiar no Brasil.

Aqui refugiada, a monarquia entediada e acostumada a grandes espetáculos, decreta a construção de um “Teatro decente, capaz de acolher dignamente a corte e os visitantes estrangeiros” (CACCIAGLIA, 1986, p.35) em maio de 1810, no Rio de Janeiro, levando três anos para ser levantado. Este foi reconstruído quatro vezes em função de desastres e em cada renovação era denominado com um novo nome, sendo o último, Teatro João Caetano.

Com interesses políticos veio mais uma leva de importações européias de roteiros e também de atores até a metade do século, entre eles João Caetano dos Santos (1808-1863) que, como argumenta Prado (1999, p.38): “[...] talvez o maior ator que o Brasil possuiu.” Um de seus feitos como ator foi ter levado ao palco no mesmo ano, 1838, as duas peças que têm sido consideradas a primeira tragédia e a primeira comédia nacional. Martins Pena foi um dos primeiros escritores que baseava sua escrita em assuntos nacionais e o drama com assuntos regionais, mas com uma pegada crítica e lúcida, diferente da comédia, em que a visão cômica era ressaltada.

No final da década de 30, época em que o romantismo estava em alta, o teatro brasileiro teve destaque, como cita Cacciaglia (1986, p. 45)

Em meados do século XIX o teatro brasileiro começou a assumir seu definitivo caráter individual. Para isso, foi fundamental a representação, em 13 de março de 1838, no Rio de Janeiro, no Teatro Constitucional Fluminense, da tragédia Antonio José ou O Poeta e a Inquisição, de Gonçalves Magalhães. O drama foi levado pela companhia de João Caetano, composta exclusivamente de atores brasileiros.

Então, com este novo despertar, políticos, cidadãos e alforriados, começaram novamente a inflar as manifestações artísticas com as artes cênicas em evidência. As óperas sempre foram destaque, mas na segunda metade do século XIX, com muitos teatros construídos – 13 só no Rio de Janeiro – e companhias de teatros amadores, outros segmentos também são contemplados, incluindo os interiores. Tamanho era o sucesso que João Caetano foi empresário de um novo estilo, a *Opereta*, que se diferenciava dos tipos de espetáculos feitos até então. Este

era mais alegre e com belas mulheres, fugia do que todos estavam acostumados a ver, um dos grandes motivos do sucesso. Então, se inicia no século XX com o *drama* voltando à cena, impulsionado por grandes nomes europeus, como Stanislavski.

Até a primeira Guerra Mundial tudo se mantinha. A notícia que corria era o descaso com o teatro na Semana da Arte Moderna, em 1922, em que todos os meios artísticos foram contemplados, com exceção do teatro, de acordo com Cacciaglia (1986, p. 107): “O movimento de renovação surgido com a Semana de Arte Moderna, de 1922, chegou ao teatro com 20 anos de atraso, às vésperas da década de quarenta.”.

Ano marcante foi 1938, quando Paschoal Carlos Magno fundou o Teatro do Estudante do Brasil e instigou novas companhias a se formarem. Outro período foi 1941, com o impulso para novas tendências e a chegada do diretor polonês *Zbigniew Ziembinski*, que trouxe “[...] as últimas inovações do teatro alemão e russo [...]”, (CACCIAGLIA, 1986, p. 107).

Quem teve destaque na época e lançou seu nome como roteirista foi Nelson Rodrigues, chocando o Rio de Janeiro com a peça *Vestido de Noiva* em 1943, o qual “consegue criar um texto desagradável, portador de uma carga insuportável de angústia, dilacerante para o autor, os intérpretes e o espectador.” (CACCIAGLIA, 1986, p. 108).

No ano de 1953, fundado por José Renato, surgiu o Teatro de Arena, responsável pela reforma no teatro brasileiro. Grupo influente das décadas de 1950 e 1960 iniciou uma forma alternativa de fazer teatro para baratear seu custo, uma vez que era gasto muito para cada espetáculo. José Renato teve êxito em sua campanha, onde mais tarde três grandes nomes se juntaram a luta: Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Odulvaldo Vianna Filho. Neste período outros nomes também foram lançados, de amadores a profissionais.

Augusto Boal tinha um jeito peculiar e satírico sobre a sociedade e a política, com enredos simples e fortes tendências norte-americanas, fruto de um período em que estudou Teatro nos Estados Unidos.

Tudo muda em 1964 com a Ditadura Militar, quando o presidente em exercício é substituído por outro, o Marechal Castelo Branco. Temendo uma revolução comunista, o governante decreta uma censura, o *Ato Institucional nº 5*, em que qualquer suspeito era recriminado e/ou torturado e/ou expulso do país. Para

Oliveira (1999, p.172) “Era o auge do regime militar. As liberdades de expressão estavam suprimidas. A ausência de motivação e originalidade constituía-se numa constante em todas as formas de arte.” Vários artistas da época se refugiaram em outros países para não sofrerem as consequências.

A ditadura teve seu fim pelo crescente aumento de oposição e falhas na imposição de “leis” baseadas na força. Na década de 1980 os artistas poderiam se expressar novamente, mas ainda com medo, ninguém se manifestaria, foram quase duas décadas com a *arte em crise*.

A partir de então, timidamente, começaram a surgir novos nomes em todas as áreas da arte brasileira e também em todos os setores do teatro. Um grande acontecimento para o teatro brasileiro, depois da ditadura, foi quando Boal retornou ao Brasil com uma novidade, o teatro do oprimido, tese na qual uma nova era para o teatro é criada com a junção entre ação teatral e ação social e, dentro destas, novas vertentes são criadas. Desde então o teatro assumiu constantes mudanças e evoluções, as quais podem ser feitas através da junção de dois ou mais diferentes meios para uma finalidade, na qual a essência de uma se sobressai. Como exemplo, cita-se o teatro do Cirquinho do Revirado, que tem seu roteiro influenciado por Becket e a essência do teatro do oprimido, buscando, assim, meios alternativos de se apresentar, com um texto mais contemporâneo e uma finalidade sublime, como veremos nos capítulos seguintes.

## 2.2 A ORIGEM DO TEATRO EM CRICIÚMA E SEUS GRUPOS

Texto baseado na pesquisa de Antonio Roseng<sup>1</sup> de 2005, que parte da entrevista com atores e roteiristas da época e constrói em ordem cronológica os fatos que marcaram época na evolução do teatro em Criciúma.

Em 10 de março de 1962, no auge da exploração do Carvão em Criciúma, surgiu o primeiro grupo de Teatro, a Associação de Teatro Amador Ouro Negro, que logo mudou seu nome para Teatro Amador Próspera.

---

<sup>1</sup> A pesquisa de Antonio Roseng foi desenvolvida a partir da Monografia: Projeto Experimental de TV – A história do teatro em Criciúma, Curso de Comunicação Visual, UNISUL, 2005.

As reuniões do grupo eram feitas a noite e nos fins de semana, em função de que os atores trabalhavam durante o dia. No início as apresentações eram feitas apenas no Bairro Próspera, sendo que após um tempo, com uma peça na manga, começaram a visitar algumas cidades, como Orleans e Siderópolis, sempre com casa cheia.

Como qualquer manifestação artística daquele tempo todo roteiro e ações do grupo eram censurados, sendo obrigados a ter um rígido controle sobre seus atos. Havia um fiscal designado pelo governo, que passava de tempos em tempos e vinha ver a peça, dizendo o que podia ou não ser apresentado.

Houve um destaque especial pela atuação e desempenho do ator Nereu Ramos, que ganhou diversos prêmios na época e chegou a ser convidado a participar de teatro profissional e televisão. Este último convite veio após seu prêmio de melhor ator, conquistado através de uma improvisação no desfecho de uma história. Logo, no início dos anos de 1970, foi fundado outro grupo de teatro, o Pascoal Carlos Magno.

A partir de então novos grupos foram se formando, alguns para evangelizar através de apresentações religiosas e outros com uma missão mais radicalizadora, como grupos de jovens e corais com teatro, entre outros. Ganhou destaque os grupos vindos após os anos de 1990, como o Cirquinho do Revirado. Este foi o grupo de teatro de rua pioneiro que conseguiu e ainda consegue viver de teatro em Criciúma, SC. A partir do ano 2000, outras pessoas contribuíram com novas equipes para estudar o teatro, surgindo mais grupos. O grupo da Fundação Cultural, com Teatro lá nos Fundos, Doriana Búrigo e Priscila Eleonor. Para melhor atender ao presente desafio, faço opção por trazer um pouco da história do Cirquinho do Revirado nos capítulos posteriores, e agora, trago a referência internacional sobre a nova modalidade de teatro contemporâneo, o criador do Teatro do Oprimido.

### 2.3. O DIRETOR TEATRAL BRASILEIRO AUGUSTO BOAL



Figura 1 (Augusto Boal, fonte: Google images)

Na busca das possíveis relações entre o trabalho de Boal e o do Cirquinho do Revirado, pesquiso na vida do criador do Teatro do Oprimido (TO) suas ideias e crenças que o fazem ser quem é hoje. Nascido em família simples, em 16 de março de 1931, no Rio de Janeiro, filho de José Augusto Boal e Albertina Pinto, aos nove anos já brincava de dirigir peças para sua família, utilizando seus familiares como atores. Aos 18 anos foi estudar Engenharia Química na Universidade do Brasil, hoje UFRJ, e escrevia textos teatrais nas horas livres. Começou sua carreira artística após se formar em 1950 na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, quando foi estudar Engenharia Química a nível PhD na *Columbia University*, em Nova York. Estudava também direção e dramaturgia na *School of Dramatic Arts* tendo John Gassner como um de seus professores.

Assim que voltou ao Brasil, foi convidado por José Renato para dirigir uma peça e desde então passou a fazer parte do Teatro de Arena de São Paulo, como confirma Oliveira (1999, p.100): “Algum tempo após, recém-chegado dos Estados Unidos, Augusto Boal (1931) que viria a se constituir num dos expoentes do teatro brasileiro, incorporou-se ao grupo proporcionando um impulso maior em nossas atividades cênicas.” Pela sua formação, e como ícone nesta área, teve uma ascensão natural sobre seus demais colegas, partindo para a direção do grupo. Desenvolveu uma dinâmica diferente através da adaptação dos métodos de Stanislavski ao jeito brasileiro e ao Teatro de Arena, criando assim uma forma nova

de atuar.

[...] Boal dirigiu em São Paulo o Seminário de Dramaturgia, desenvolvendo um programa de cinco semanas, com palestras que apresentavam teorias da dramaturgia, estrutura teatral e dinâmica dramática, caracterização psicológica e diálogo, bem como estudo analítico das peças. (OLIVEIRA, 1999, p. 101)

Querida inovação, como dizia: “*nacionalização dos clássicos*”, em que mesmo baseado nos roteiros europeus, tinham necessidade de obter um caráter totalmente brasileiro, mesmo que para isso tivesse que mudar trechos consideráveis. Segundo Boal (apud Oliveira, 1999, p, 101-102):

Sentimos que o teatro brasileiro cresceu em bases alienadas. [..trecho cortado..] Não havia tempo para a lenta criação de um teatro verdadeiramente brasileiro, não havia tempo para pesquisa. [...] Seguimos o caminho mais rápido: importamos diretores. [...] Renovam o teatro brasileiro. Mas, eles próprios, não eram brasileiros. Seus talentos tinham sido educados na Europa. Os espetáculos que fizeram eram espetáculos traduzidos. A platéia foi crescendo, absorvendo gente vivida aqui, sem nenhum contato com Paris ou Londres. O encanto inicial de uma peça montada com todos os requintes do bom gosto europeu foi-se desgastando. A platéia começou a exigir uma integração cada vez maior com o texto, com seu conteúdo de idéia e emoção. [...] O dilema do homem de teatro no Brasil é simples e definido: ser autêntico, ou terminar.

Sua primeira direção já lhe garante um prêmio da Associação Paulista de Críticos de Artes - APCA, como revelação de diretor de 1956, com a peça *Ratos e Homens*, de John Steinbeck. Em 1960 montou sua primeira peça, *Revolução na América do Sul*.

Sua jornada continua, também como autor e ator, mixando sua experiência às diversas técnicas aprendidas até então. Em 1962, com a saída de José Renato, assumiu o controle do Teatro de Arena, atuando em duas grandes peças que marcariam a data: *A Mandrágora*, de Maquiavel, e *O Noviço*, de Martins Pena.

Por volta de 1965 Boal e seu grupo, já mais maduros, iniciam musicais e começa a fazer parte da luta política da época (golpes militares e afins). Após esta experiência, e com uma equipe recém formada do grupo Arena, Boal se inspira junto

com outros artistas da época e cria um grupo de resistência política, o *Show Opinião*, que foi muito influente e depois seria o impulso para a criação do *Grupo Opinião*. Seus roteiros são baseados em histórias referentes ao cidadão comum, que eram explorados pelas classes dominantes, sendo seus protagonistas, comumente chamados de *José da Silva*.

No fim da década de 60 Boal desenvolveu sua primeira dinâmica alternativa de teatro, o **Teatro Jornal**, sendo uma resposta a censura na década de 60, quando os militares vetavam e manipulavam toda forma de expressão. À sua maneira Boal desenvolveu uma dinâmica em que tentava expressar através do teatro o que foi censurado nas notícias. Nas *entrelinhas* continham o que não podia ser dito, expondo as manipulações utilizadas pelos meios de comunicação da época.

Mesmo no ápice da censura sofrida na época do regime militar, por volta de 1967, Boal não se intimidou e com mais de 70 cortes na Primeira Feira Paulista de Opinião, pôs em cena na íntegra todos os recortes escritos por autores da época, incitando a desobediência civil. Em 1969 o grupo arena viajou para fora do país.

Em 1971 lançou seu livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, chamando a atenção dos militares. Em seguida Boal foi preso, torturado e expulso, sendo obrigado a se refugiar em outro país. Escolheu a terra de sua companheira e psicanalista Cecília Boal, a Argentina. Permaneceu ali por um tempo e começou a desenvolver o **Teatro do Invisível** (um meio criado para levar teatro para fora dos auditórios, assim ninguém saberia que se tratava de uma peça, fazendo desta uma forma de protesto mediante as punições do regime e censura da época) e iniciou sua teoria do **Teatro do Oprimido**, método no qual se utiliza de jogos e técnicas que visam desmecanizar<sup>2</sup> os seres humanos, mostrando-lhes a melhor ferramenta que possuem, seus corpos e também transformar o espectador em espectador, que influencia diretamente na cena. Logo após, foi para o Peru, em 1973, onde participando de campanhas de alfabetização e ações sociais, criou mais uma dinâmica, o **Teatro Fórum** (um teatro em um local apropriado, que conta com a participação direta dos espectadores através de um curinga que facilita esta comunicação, interagindo na peça, que se baseia em fatos reais em um conflito entre oprimido e opressor). Com sua experiência neste tempo de alfabetização e

---

<sup>2</sup> Palavras de Boal sobre o conceito de TO, metáfora utilizada para dizer que somos robôs e estas técnicas nos permitem ter livre arbítrio de nossas ações.

vontade de levar as artes aos *sem acesso* foi para o Equador e, junto com os índios, criou o **Teatro Imagem**, para poder alfabetizá-los através de linguagens não verbais e possibilitar a comunicação entre os mesmos, buscando na imagem/expressão corporal o significado representado.

O regime militar continuava mais ativo do que nunca e Boal continuou exilado, viajando e morando em mais alguns lugares, quando passa pela França, em 1978, iniciou com sua esposa um centro de pesquisa sobre sua teoria do Teatro do Oprimido, criando uma junção entre terapia e teatro, chamada pelo casal de **Arco Íris do Desejo** (método Boal de teatro-terapia). Criado em conjunto com sua esposa, utiliza da essência do Teatro do Oprimido de uma forma mais subjetiva, em que atua junto com a terapia, buscando analisar o *opressor internalizado* do paciente, e ajudando-o a superá-lo.

Em 1979 Boal vem ministrar um curso no Rio de Janeiro, retornando no ano seguinte com seu grupo da França para mostrar o Teatro do Oprimido, que já era conhecido em outros países.

Em 1981 promoveu o primeiro festival internacional de Teatro do Oprimido e em 1984, com o fim definitivo da ditadura, resolveu *de vez* morar no Brasil. Criou raízes montando um grupo de Teatro Popular, no Rio de Janeiro, em que a meta era popularizar o teatro, levando o mesmo aos lugares mais difíceis, criando então, o Centro do Teatro do Oprimido.

Viajando a todos os lugares do mundo, difundiu sua ideia do *Oprimido* e suas vertentes, realizando cursos e encenando peças históricas. Nessa época, (remeto-me aqui ao que encontro no site do Itaú Cultural):

Lança vários livros teóricos sobre o seu fazer teatral, tais como: O Teatro do Oprimido e Outras Políticas Poéticas, 1975; 200 Exercícios para Ator e o Não-Ator com Vontade de Dizer Algo através do Teatro, 1977; Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular, 1979; Stop: C'est Magique, 1980; Teatro de Augusto Boal, vol. 1 e 2, 1986 e 1990; Jogos para Atores e Não Atores, 1988; Teatro Legislativo, 1996. Escreve dois textos autobiográficos, Milagre no Brasil, em 1977, e Hamlet e o Filho do Padeiro, em 2000. Sua atuação nessa década encontra-se voltada para o teatro do oprimido, ampliando as conexões entre teatro e cidadania.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup>[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=703](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=703) 6/5/2012 as 16h05.

Ainda descontente, Boal é convencido por seu grupo a se candidatar a vereador, já que lutavam por seus direitos e os direitos do povo. Boal aceitou, mas com uma condição, de que essa campanha, seja feita com sua equipe de teatro, utilizando o teatro, para caso ganhasse, levar as artes cênicas para a câmara. Dito e feito, pois foi eleito e a partir dali se originou o **Teatro Legislativo**:

O Teatro Legislativo foi a necessidade que nós sentíamos, antes de eu ser vereador, de transformar em lei aquilo que era um desejo manifestado pela população do Teatro Fórum. Neste, você apresenta o problema, e não as soluções possíveis. Por exemplo, o Shakespeare tem uma peça, Hamlet, em que ele fala que o texto deve ser um espelho, e esse espelho deve refletir a realidade como ela é: com nossos vícios e nossas virtudes. Isso é a opinião dele, o teatro é um espelho. Eu acho isso bonito e tudo. Mas ao mesmo tempo acho que a gente não tem que pensar só em compreender a realidade. Tem que procurar transformar a realidade. Esta sempre deve ser passível de uma transformação e vai necessitar sempre da transformação. Então, eu gostaria que o teatro fosse um espelho mágico, no qual você penetra e, não gostando da imagem que ele reflete, você vai lá dentro e lá modifica essa imagem. A gente sentiu que estava tendo idéias muito boas e tudo isso, mas na realidade a gente precisava de alguma lei. Mesmo que a gente saiba que as leis não são respeitadas no Brasil, é melhor tê-las ao nosso lado do que contra, contra nós. Então a gente começou a pensar na idéia de transformar em lei, entrando para a Câmara dos Vereadores.<sup>4</sup>

Daí em diante Boal viveu para disseminar seu legado, ganhando diversos prêmios e levando centros do Teatro do Oprimido para outras cidades e países. Boal foi indicado ao prêmio Nobel da Paz em 2008 pelo desenvolvimento do seu trabalho. Em março de 2009 foi nomeado Embaixador do Teatro pela Unesco, o qual desfrutou por apenas dois meses, morrendo em 2 de maio de 2009, aos 78 anos, vítima de insuficiência respiratória. Boal sofria de leucemia.

O Teatro do Invisível (uma ramificação do Teatro do Oprimido (TO) de Augusto Boal), foi criado quando o mesmo estava exilado na Argentina. Lá ele estudava meios de *escalar* a censura, uma vez que o autoritarismo vetava quase toda manifestação artística, mais especificamente o teatro para os menos favorecidos com dificuldade de acesso às artes. Os oprimidos são carinhosamente chamados de *espect-atores* por Boal, onde quer que este grupo estivesse, como cita ele mesmo, Boal (2004 apud Nunes (2010, p. 83): “somos todos atores, porque

---

<sup>4</sup> (<http://brasileducom.blogspot.com.br/2012/03/augusto-boal-e-o-teatro-do-oprimido-no.html> 06/05/2012 às 16:32)

atuamos e também espectadores porque observamos, logo somos espect-atores”. Cacciaglia (1986, p. 120-121), quando trata do trabalho de Boal, afirma que ele:

Nos últimos anos dedicou-se à pesquisa de novas formas teatrais, originais, como o chamado Teatro do Momento, que consiste em criar, por meio de atores espalhados na multidão (num restaurante, num supermercado, etc.), situações embaraçosas e paradoxais, que acabam envolvendo numa ação geral todos os presentes, que desconhecem o jogo para o qual foram atraídos.

Esta foi a base da ideia inicial da nova dinâmica, escrita em 1986, quando era recente. Posteriormente, mais estudada e com um conceito mais firme como diz Boal (1999, p. 11):

Deve ficar claro: Teatro invisível é Teatro! Cada peça deve ter um texto escrito, que servirá de base para a parte chamada fórum. Esse texto será inevitavelmente modificado segundo as circunstâncias, para se adaptar às intervenções dos espect-atores.

A preparação deste segmento consiste em uma peça quase como qualquer outra, com roteiro, um assunto do interesse do público e ensaios. A diferença é que o ato se faz em um lugar comum, a qualquer hora e momento. As pessoas que passam por ali é que serão seus espectadores, mas estas não têm a intenção e nem sabem de que se trata de algo previamente pensado, pois os únicos, a saber são os atores. A peça é como se aquilo realmente estivesse acontecendo naquela hora, contando com a interação dos espectadores, sua espontaneidade, suas ações e emoções, conforme sugeria Boal (2008, p. 11-12):

[...] Os atores devem interpretar seus personagens como se estivessem em um teatro tradicional, representando para espect-atores tradicionais. No entanto, quando o espetáculo estiver pronto, será representado em um lugar que não é um teatro e para espectadores que não têm conhecimento de que são espectadores. [...]

Por essa veracidade da *peça, que não é peça*, pois “O teatro Invisível não é realismo: é realidade” (BOAL, 1999, p. 23), se esbarra em um problema de uma cena que chama a atenção no dia-a-dia, a intervenção da polícia, pois dependendo

do tema escolhido as cenas acontecem de uma forma um pouco exagerada. Boal (1999, 22-24) cita uma dessas histórias que aconteceu com ele e seu grupo, quando a polícia apareceu teve de contar a natureza da ação, que de certa forma piorou as coisas, pois foi algo premeditado. O autor diz para, preferencialmente, não contar aos espectadores de que se trata de uma peça de forma alguma, pois, como ele mesmo diz: “Jamais se deve explicar ao público que o Teatro Invisível é teatro, sob pena de se perder o impacto” (BOAL, 1999, p. 24).

Em 1988 o Teatro Invisível chegou a ser levado à TV, na TV Manchete, em que faziam as cenas gravadas com câmeras escondidas, mas sem ligação alguma com um programa da época, o *Câmera Indiscreta*, pois mesmo que o público não interaja na peça em questão ela deve continuar.

Nessa época chamou a atenção de muita gente pela dinâmica desenvolvida, pela espontaneidade e pela interação direta dos espectadores, demandando muita seriedade e disciplina dos atores para chamar a atenção do público e ao mesmo tempo parecer algo natural. Isso tem ligação direta ao teatro de rua, pois há a necessidade de manter os espectadores atentos a peça, uma vez que estes não pagaram e estão na correria do dia-a-dia e a peça seria algo facilmente descartado. Além da atenção o roteiro deve fazer as pessoas pensarem um pouco e não apenas contar uma história, como em um dos exemplos de Boal, que se utiliza do pré-conceito entre diferentes etnias para puxar um assunto polêmico. Nessa mesma busca baseio minha pesquisa como possível relação ao trabalho do Cirquinho do Revirado. Uma vez que se trata de teatro de rua necessita prender a atenção do público e buscar roteiros fortes com cenas do cotidiano, trazendo estes espetáculos a Criciúma, onde conto a história do teatro na cidade e nos próximos capítulos sobre o Cirquinho do Revirado e a peça Júlia, buscando reflexões sobre possíveis relações que falam do teatro e sua história.

### 3. O CIRQUINHO DO REVIRADO



Figura 2 (Reveraldo, esposa e filhos, fonte: página do facebook de Reveraldo)

Escrevo a história deste grupo a partir de pesquisas de matérias em jornais e internet, através do blog do grupo, documentários e entrevista com Reveraldo Joaquim, além de um “livro de recordações”<sup>5</sup> onde ele guarda a maioria dos materiais publicados desde o início do grupo.

#### 3.1 UMA HISTÓRIA DE VIDA E DE CONQUISTA

Reveraldo Joaquim Ramos começou sua caminhada aos sete anos de idade entrando em um coral infantil no qual participavam de várias atividades, missas e shows de valores, além de fazer teatro. Permaneceu no coral até seus 14 anos, quando migrou para um grupo de jovens, “com uma proposta mais revolucionária, chocando a comunidade, propondo a discussão”, conta o ator. Eram

---

<sup>5</sup> Termo utilizado referindo-se a um arquivo de memória do grupo, tipo um portfólio no qual deixa registrada informações importantes sobre seu trabalho.

responsáveis por uma missa por mês na igreja católica, quando interpretavam o evangelho “da nossa forma, geralmente a gente contextualizava isso pros dias de hoje”, diz ele, improvisando e jogando com as pessoas que frequentavam a igreja. Mas nem sempre eram entendidos, pois atuavam de uma forma mais provocativa para sua época.

Faziam também teatro de rua, um tipo de teatro político, uma vez que sua disseminação no Brasil foi *apoiada* pela política. Enquanto grupo vivenciou questões políticas até o fim dos anos 1980, lutando contra a alienação da falsa liberdade do término da repressão militar, como diz Reveraldo através da entrevista: <sup>1</sup>

Nós, a minha geração nascida em 70, a gente já nasceu praticamente numa pós-ditadura, o nosso inimigo, não era o inimigo que se mostrava, era uma falsa liberdade que a gente estava vivendo e todo mundo comemorava essa falsa liberdade, agora existe a democracia, os militares não estão no poder e a gente pode fazer o que a gente quiser, a liberdade de imprensa, a gente pode falar o que quiser, porém, os nossos inimigos, eles não se mostravam, sabe, então as pessoas acabavam sendo alienadas, influenciadas pelo próprio capitalismo, que vinham influenciando através da mídia, através das músicas, através do tudão, o que que é fácil e o que não é fácil, e o teatro.<sup>6</sup> ele vinha propor reflexões através desses movimentos sociais e políticos.

Era através do teatro, segundo Reveraldo, que eles vinham se expressar e tentar conscientizar as pessoas do que acontecia e, como conta o ator, “alguns encontros, o ENJOCRIS (Encontros de Jovens Cristãos), por exemplo, e faziam teatro para 30 mil pessoas, multidões, mais com informação textual e visual do que artística”.

Em 1990 se alistou no serviço militar e foi convocado pelas autoridades a servir em Brasília, segundo ele, na tentativa de tê-lo próximo, pois como sempre estava à frente de manifestações e discussões políticas, achavam ser uma liderança dos grupos protestantes de Criciúma, também porque, nos anos 1980 - principalmente no ano de 1989 - fizeram uma grande campanha política, sendo Reveraldo uns dos organizadores. Serviu um ano e voltou a Criciúma.

Quando voltou a Criciúma, em 1991, iniciou seu trabalho nas Lojas Zomer como vendedor, mas sempre fazendo parte ainda de grupos de jovens e pastorais.

---

<sup>6</sup> Entrevista cedida para esta pesquisa, dia 04/05/2012, das 20:00 às 22:00h na casa do Reveraldo Joaquim

Também fez um curso de teatro na Fundação Cultural de Criciúma, e apresentava a peça *Que mãe que arranjei*, de Benedito Silvério de Camargo. Sua experiência de vida dentro dos grupos e sua forma diferente de trabalhar destacaram Reveraldo a subir de cargo rapidamente, chegando a ser gerente.

Nesse processo, conheceu sua atual esposa, Yonara, em uma apresentação sobre discussões políticas. Mantiveram contato e Reveraldo escreveu uma peça, em que dirigia Yonara e seu sobrinho. A peça se tratava de mãe e filho, no qual o filho indagava a mãe sobre a situação ruim em que eles estavam. Apresentaram-se em vários locais. E em 1994 se casaram.

O casal continuava a frequentar os movimentos sociais e Reveraldo continuava gerenciando a loja, agora em Florianópolis. Em um fim de ano eles passaram em Garopaba e visitaram o Cirquinho da Josefina, que se apresentava com bonecos. Nessa época já tinham um filho, Luan, com um ano de idade. No fim do teatro de bonecos ficaram para conversar com o responsável, que era Silvério de Camargo, o mesmo que escreveu a peça que Reveraldo apresentou após seu curso de teatro. Um tempo depois, em 1997, refletindo sobre a vida em uma manhã, Reveraldo pensou “Isso não é vida, é sobrevivência”, achando que faltava alguma coisa. Então ele foi atrás de Yonara, sua esposa, e disse: “Yonara, o que tu acha de eu pedir as contas da empresa, a gente comprar um circo e a gente fazer teatro?” e ela diz rapidamente “Vamos”, já pensando em como seria. No mesmo instante Reveraldo procurou Silvério de Camargo, que também confeccionava circo.

Como não tinha o telefone de Camargo Reveraldo ligou para um taxista aleatório através da lista telefônica de Garopaba, o que deu sorte, pois o mesmo o conhecia. Pouco tempo depois, Reveraldo recebeu a ligação que esperava, quando combinaram o que seria feito. Camargo viria a Criciúma fazer os desenhos e ver como seria o circo desejado, que foi idealizado ainda no mesmo dia da decisão do casal. Aproveitando a empolgação Reveraldo ligou para a matriz das lojas Zomer em Orleans, procurando o dono do empreendimento para marcar uma reunião urgente. Marcou o encontro ainda no mesmo dia e se dirigiu ao local com sua carta de demissão. Chegando ao local e explicando os fatos ao dono, este se surpreendeu com a decisão e chegou a oferecer o dobro do salário a Reveraldo por seu excelente trabalho até então, mas, decidido, acabou convencendo o proprietário e fazendo o acordo final. Tudo isso em um único dia, de acordo com o ator.

Cheios de planos, na correria para conseguir fazer tudo o quanto antes e na esperança de ter dinheiro o suficiente para subsidiar seus sonhos, veio o primeiro tombo, pois a rescisão esperada era menor do que a metade. Ajeitaram-se como puderam, compraram um carro (Monza) na época, deixaram seus pertences na casa da mãe de Reveraldo e foram para o sítio do tio de Yonara em Maracajá - SC, onde poderiam montar seu circo e ensaiar para as apresentações. No início participaram do grupo: Reveraldo, Yonara, Cristieno (sobrinho de Reveraldo) e Ana banana (amiga do casal). Fizeram desse, como os outros circos, vendendo pipocas, maçãs do amor e outros quitutes, antes, durante e depois das apresentações. Então veio o segundo tombo, pois o circo não ficou pronto no prazo determinado, demorando mais ou menos 20 dias a mais do que o combinado, atrasando ensaios, e, além disso, quando finalmente chegou o tal circo, não se armava como tal, pois sobrava um gomo, desanimando-os, mas não o bastante para desistirem.

A idéia inicial era teatro de fantoches, com o fantoche principal chamado Revirado contando histórias.



Figura 3 (Revirado – primeiro boneco do grupo)<sup>7</sup>

Pouco tempo depois de armado o circo, o grupo resolveu se apresentar em Maracajá - SC. Divulgaram através de carro de som, megafones e afins, uma apresentação aberta para ver como estavam se saindo. Após muito ensaio e esforço “deu oito pessoas”, conta Reveraldo. Mesmo com dificuldade no início, pois ainda não tinham experiência e estavam começando tudo sozinhos, resolveram ir a Florianópolis por um chamado de trabalho, onde encontraram Ricardo Fernandes Braz, que fazia na época pós-graduação em Teatro. Ricardo foi convidado pelo

---

<sup>7</sup> Retirada do blog <http://teatrorevirado.blogspot.com.br/>

grupo a dar uma olhada e indicar direções como conta Reveraldo, “Não foi bem uma direção, mas deu uma luz para nós”.

Este chamado para trabalhar na ilha foi obtido através de Silvério de Camargo. Foram 13 dias de apresentações em Florianópolis, próximo ao Shopping Itaguaçu e “com um cachê garantido”, diz Reveraldo, que teria no fim da pequena temporada R\$ 1.300,00. Chegando ao fim deste episódio, veio o terceiro tombo, pois receberam dois cheques de R\$ 650,00, mas sem fundos. Nesse ponto começaram a pensar em tudo, pois investiram todo seu capital para ingressarem na vida das artes e, sem sucesso, pensaram inclusive em voltar a trabalhar nas lojas.

Depois de mais algum tempo sem sorte e dormindo na casa do irmão de Reveraldo, no Kobrasol, ainda em Florianópolis, observaram um parque em meio a vários prédios, que cabia perfeitamente o circo. Nesse momento decidiram montá-lo e retiram, assim, seu primeiro alvará, de acordo com as leis vigentes da época.

Como estavam sem dinheiro e necessitavam divulgar seu trabalho, eles se caracterizaram como no espetáculo e andavam nas ruas convidando as pessoas que passavam. Cada apresentação dava entre 15 a 30 pessoas e nos finais de semana um pouco mais. Por várias vezes pensaram em desistir, mas a esperança e motivação do grupo não os deixavam abandonar este sonho e Yonara sempre o acompanhava. Em uma destas apresentações uma coisa marcou o grupo: uma repórter do Diário Catarinense querendo uma reportagem, na foto que segue, e uma professora interessada em levar os alunos para apreciar o espetáculo, em que, por fim, fecharam em se apresentar para a escola inteira.



Figura 4 (Primeira reportagem em nível estadual do grupo)<sup>8</sup>

A partir deste segundo episódio tiveram a ideia de ir de escola em escola oferecer seu *trabalho*. Fecharam alguns contratos e permaneceram um ano na capital, felizes por estarem conseguindo viver. Já tinham destaque não só pelos bonecos, mas também pelas atuações de abertura das peças, contando apenas com os atores. Quando as férias chegaram e não tinha mais escolas para apresentações, pensaram em um projeto “Circo Teatro de Verão”, na barra da lagoa, contando com outros grupos. Durante o dia e a noite tinham um concorrente forte: a praia e os bares, entre outros, fora o fato de nas noites, enquanto o circo “dormia sozinho”, como diz Reveraldo, alguns moradores de rua e alguns vândalos estragavam o circo e/ou faziam suas necessidades ali mesmo, sujando todo o ambiente. Como a situação estava ficando novamente muito difícil, decidiram voltar para Criciúma em 1998.

No ano de 2001, Reveraldo foi convidado a fazer parte da administração do Teatro Municipal Elias Angeloni, durante o primeiro ano de mandato do governo de Décio Goes<sup>9</sup>, quando foi realizado o 1º Fórum Cultural de Criciúma, em que a metodologia do encontro era baseada na teoria do Teatro do Invisível, de Augusto Boal, conta Reveraldo. Tentaram trazer todo o grupo do Teatro de Arena para fazer demonstrações na cidade, mas conseguiram apenas trazer Boal, que ministrou palestras, contando sobre seu novo método de fazer teatro, um “teatro não fechado”,

<sup>8</sup> Retirada do blog <http://teatrorevirado.blogspot.com.br/>

<sup>9</sup> Prefeito de Criciúma – SC na época – 2001.

como diz Reveraldo, e que age em comunidades, trazendo discussões e chamando a atenção para os assuntos de interesse.

Desde o início do grupo os participantes sempre buscavam se aperfeiçoar de toda maneira possível, com cursos, oficinas, festivais e buscavam conselhos de pessoas mais experientes. Através desta bagagem começaram a investir em outros meios até então pouco explorados, saindo de dentro do circo, fazendo apresentações em vários locais da cidade e se apresentando também, sem os bonecos. Reportagens apontavam a possibilidade de sucesso da manifestação artística proposta pelo grupo, e também sobre a falta de apoio de entidades que pudessem ajudar de alguma forma.

Já em Criciúma, ficaram na casa da mãe de Yonara e recomeçam seus espetáculos, esperançosos pelo recomeço das aulas e dispostos a buscar uma boa oportunidade. Durante a procura de apoio foram convidados pelo Shopping Della Giustina a se apresentar. Buscando a educação de seu filho Luan, agora com três anos, fizeram uma permuta com o Colégio Pequeno Polegar de Criciúma, trocando as apresentações por bolsa de estudo e nessas apresentações conheceram muita gente influente na cidade, das quais tiveram apoio para as produções posteriores.

Em uma busca de recursos para conseguirem ir a um festival, O Festival Internacional de Bonecos em Canela, procuraram um empresário para os ajudarem e fecharam uma troca com dono do Posto Barp, que solicitou uma divulgação com pernas de pau, sendo que até então eles não faziam ideia de como usá-las. Pela necessidade, aprenderam *rapidinho*, conseguindo a troca e, finalmente, indo ao festival. Lá foram selecionados para participar do 4º Festival de Teatro Infantil de Blumenau – FENATIB. Nesta época Ana banana<sup>10</sup> não fazia mais parte do grupo, mas sim Cristieno Joaquim e Alexandre Rosa<sup>11</sup>, junto com os fundadores.

Um convite da prefeitura de Criciúma foi significativo. Era para montar um espetáculo para a recepção dos alunos, quando foi montada a peça *O Sonho de Natanael*, e já eram reservadas 135 apresentações para este espetáculo. Desse ponto em diante o grupo estava muito bem, sendo reconhecido e valorizado como deveria. Muitas apresentações e novos desafios, quando decidem de vez largar os

---

<sup>10</sup> Ex- integrante do grupo

<sup>11</sup> Ex-integrantes do grupo

bonecos e fazer o teatro em si, chamando Fabiano Peruchi<sup>12</sup> para integrar o grupo. Nesse mesmo momento receberam seu primeiro prêmio em dinheiro do Ministério da Cultura para a montagem da peça *Amor por Anexins*, em que posteriormente viria a ter repercussão nacional. Outras peças também foram feitas, como *Sassarico Cessa Coça*, *Revirando a Padaria*, *Suja ou Esculacha*, sendo que estas fariam parte do repertório posterior da equipe, que aumentou com a chegada da filha Marcella.

Nesse ponto, em nível nacional, com alguns prêmios em suas estantes e mais responsabilidades pela qualidade do espetáculo, desenvolveram mais credibilidade de seu trabalho e confiança na arte de se fazer teatro. Sua bagagem e espetáculo já eram muito maiores do que apenas pequenas apresentações e contações de histórias, agregando vários anos de pesquisa e trabalho árduo e se especializando cada vez mais na arte cênica. A partir de então começaram os chamados para se apresentarem em todo o Brasil, ministrarem oficinas de teatro, entre outros. Sua lista de prêmios foi aumentando, com festivais, como o *X Festival Nacional de Teatro de Florianópolis Isnard Azevedo 2002* e o *27º FESTE Festival Nacional de Teatro de Pindamonhangaba-SP 2003*, nos quais ganharam vários prêmios com a peça *Amor por Anexins*.

Hoje estão estabilizados, conscientes do que desejam para si, com um ótimo repertório artístico, estruturados e desfrutando de todos esses anos de luta, que não foram fáceis. Reveraldo lembra de sua época de jovem revolucionário, mas a única coisa que mudou, foi o *jovem*. Ele vive o teatro e não conseguiria ficar longe dos palcos.

### 3.2 AS PEÇAS DO GRUPO

Suas peças têm um toque especial, seja pela forma peculiar de atuação dos atores ou as variedades culturais e técnicas que possuem. Ao todo, tem em seu repertório seis grandes espetáculos, além de outras peças, nas quais, pude obter maiores informações através de seu blog<sup>13</sup>, suas sinopses, um histórico mais

---

<sup>12</sup> Permaneceu no grupo por 10 anos

<sup>13</sup> <http://teatrorevirado.blogspot.com.br/>:

detalhado de seus prêmios e as formas de entrar em contato com o grupo. Dentre as apresentações que se destacam, cito suas sinopses:<sup>14</sup>

**Revirando a Padaria:** Esquete Teatral voltado para empresas, escolas, eventos em geral que querem trabalhar os temas: Motivação, Trabalho em Grupo, Cooperação, Amizade, Autoestima, Qualidade Total, Qualidade de vida; uso de E.P.Is. (Equipamento de proteção individual), dependendo de quem está contratando e o tema que quer abordar. Tudo acontece numa padaria onde três padeiros parodeando ao som de uma tarantela tentam confeccionar um pão, porém essa padaria é uma desorganização total. O pão até ficar bom, passa por uma série de problemas, onde a consciência representada pela figura de um boneco entra em cena todas as vezes que o pão não dá certo, sugere então algumas mudanças na padaria. O espetáculo é todo cantado, e a parte musical é feita ao vivo.

**O Sonho de Natanael:** O sonho de Natanael é um teatro intimista, poético. Conta a história de um menino pobre engraxate, que sonha em frequentar uma escola. Todos esses sonhos saem de dentro de um baú. O espetáculo é conduzido por dois contadores, que usam objetos para ilustrar a história. A sonoplastia e as músicas são feitas ao vivo, trazendo cantigas de roda, cirandas, toadas e muitas Brincadeiras. O imaginário coletivo, o saudosismo, as lembranças da infância são intrínsecas a vida humana. É justamente nesse ponto que o espetáculo mais se aproxima da platéia.

**Amor por Anexins:** Três atores, com figurinos de época e pernas-de-pau contam a história do velho asqueroso solteirão Isaías, que tenta conquistar a viúva costureira Inês através de anexins (ditados populares e provérbios). Desiludida com o ex-noivo, que rompe o compromisso por carta depois de encontrar um casamento mais vantajoso, resolve enfrentar o velho rabugento também por conta do dinheiro. Para que Isaías ganhe a mão de Inês, ele é desafiado a não falar Anexins durante meia hora. A história é costurada pelo mestre de pista, papel criado para abrir e fechar a peça, fazer a sonoplastia e a contra regagem cênica.

**O Contra Regras:** A História se passa nos bastidores do circo, durante a apresentação de um espetáculo circense. Um contra-regra realiza seu trabalho cotidiano atrás do pano, fora do picadeiro e anônimo ao público que não o vê. Neste espaço restrito desenvolve suas tarefas domésticas, como lavar, cozinhar, passar, costurar, além de sua função de contra-regra, dando suporte aos artistas que se apresentam. O minucioso contra-regra é um pouco a extensão do mágico, da equilibrista, do anão, do domador, dos palhaços, do hipnotizador. O único problema é que conciliar tanta tarefa ao mesmo tempo acaba trazendo algumas situações insólitas para o nosso personagem.

**Suja ou Esculacha:** De uma forma cômica e “ingênua”, a peça narra a evolução do homem no Planeta Terra, e sua influência

<sup>14</sup> [http://teatrevirado.blogspot.com.br/p/espetaculos\\_29.html](http://teatrevirado.blogspot.com.br/p/espetaculos_29.html) 23/05/2012 as 21:55 hrs

na vida, alterando tudo em sua volta, não se importando com as conseqüências e onde isso tudo vai parar.

A última criação do grupo foi a peça Júlia, que resgata o teatro de rua iniciado pelo grupo pioneiro da cidade na região. Esta é uma peça que incomoda muito as pessoas, pois Júlia não tem as duas pernas, é muito má e usa seu fiel *escudeiro*, Palheta, como capacho para fazer tudo para si. Palheta tem uma leve deficiência mental e um amor incondicional por Júlia, mas esta usa esse amor para seu benefício, usando e abusando do pobre amante. A peça se baseia no fato de que Júlia irá dançar para o público – mesmo sem pernas – e nisso acontece o desenrolar da história, com muitas cenas sérias e outras engraçadas.

Seu histórico de peças tem a intenção direta de interagir com o público, não sendo diferente nesta última criação. O diferencial deste, entre os outros espetáculos do repertório do grupo Cirquinho do Revirado, é que Júlia já nasceu grande, esta peça já vem sendo ensaiada há tempos, como diz Reveraldo na entrevista: “Desde 97 a gente foi aprendendo, sabe... ensaio de salas, a gente ficou 9 meses ensaiando, todos os dias, ensaiando para montar Júlia, e a Júlia já nasceu com uma energia, uma proposta de teatro de rua, bem diferente.” Maior prova disso, é que nas primeiras apresentações, já rodando pelo Brasil, ganhou nove prêmios no 34º FESTE- Festival Nacional de Teatro de Pindamonhangaba – SP, que ocorreu em outubro de 2011 e contou com vários grupos do Brasil. A peça JÚLIA foi contemplada com os Prêmios<sup>15</sup>:

**MELHOR ESPETÁCULO:** JULIA  
**MELHOR DIREÇÃO:** Pepe Sedrez  
**MELHOR ATRIZ:** Yonara Marques  
**MELHOR ATOR:** Reveraldo Joaquim  
**MELHOR PESQUISA:** O GRUPO  
**MELHOR FIGURINO:** Maíra Coelho  
**MELHOR MAQUIAGEM:** Carlos Eduardo Silva  
**MELHOR SONOPLASTIA E MUSICA:**  
**MELHOR CENÁRIO:** Maíra Coelho, Alexandre Antunes, Yonara Marques, Luciano Wiezer e Reveraldo Joaquim  
**Assistente direção:** Fabiano Peruchi, **Consultoria dramaturgica:** Gregory Haertel, **Prótese Dentarias:** Júlio Cesar Orviedo

---

<sup>15</sup> ([http://teatrorevirado.blogspot.com.br/p/espetaculos\\_29.html](http://teatrorevirado.blogspot.com.br/p/espetaculos_29.html), 06/05/2012 às 16:20):

No mesmo blog, transcrevo a sinopse e o comentário do grupo sobre a peça<sup>16</sup>:

**Sinopse:** Júlia, uma mulher das ruas, vem chegando. Palheta, seu fiel escudeiro, é quem a conduz. Na bagagem, coisas do mundo, coisas da vida, tantas coisas. Entre realidade e ilusão há uma linha muito tênue, onde uma mulher sem pernas seria capaz de rodopiar. Esta dupla errante gira o mundo ou é o mundo quem os gira? Excluídos pelos excluídos, dizendo-se donos dos restos de um circo incendiado, Júlia e Palheta “se viram”. Não é fácil ter pernas!

O elenco é formado pelo casal Yonara Marques e Reveraldo Joaquim. Segundo Yonara, representar a personagem-título “é muito intrigante, já que é ela uma mulher que não tem medo de nada, pois não tem mais nada a perder. Sem crenças e sem limites, Júlia é o excremento do mundo. Causa repulsa nas pessoas, pois reflete a própria podridão da sociedade.”

Já Reveraldo representa o ingênuo Palheta e diz: “estar a serviço de um processo de montagem de uma peça é entregar-se ao diálogo constante e as milhares de possibilidades de cada passo e de cada ação da personagem. É desistir de algumas convicções e aceitar o que se propõe no conjunto da obra. Deixar de fazer é fazer com mais força. E mostrar-se “ingênuo” é entregar-se de forma a sumir com a lógica das coisas e das ações.”

Para o Grupo, este prêmio vem coroar um trabalho de muita pesquisa e uma idéia de três anos sendo lapidada e agora já tão real, mostrada pelas ruas de muitas cidades do Brasil. Este prêmio significa que podemos acreditar cada vez mais na produção teatral de grupo e que somente com muita dedicação ao ofício da arte é que podemos alcançar este tipo de reconhecimento.

Sendo assim, partindo do princípio da repercussão nacional que este trabalho vem trazendo com sua proposta e críticas, e enquanto pesquisador, buscando as possíveis relações entre o trabalho de Boal e o do Cirquinho do Revirado, trago no próximo capítulo esta possível relação enquanto desafio dessa proposta.

---

<sup>16</sup> ([http://teatrorevirado.blogspot.com.br/p/espeticulos\\_29.html](http://teatrorevirado.blogspot.com.br/p/espeticulos_29.html), 06/05/2012 às 16:25):



Figura 5 (Cartaz da peça Júlia, fonte: blog do CdR - Cirquinho do Revirado)



Figura 6 (Foto 1 de uma cena da peça Júlia, fonte: blog do CdR)



Figura 7 (Foto 2 de uma cena da peça Júlia, fonte: blog do CdR)



Figura 8 (Foto 3 de uma cena da peça Júlia, fonte: blog do CdR)

#### 4. ANÁLISE DAS POSSÍVEIS RELAÇÕES DO TEATRO DE AUGUSTO BOAL COM O TRABALHO DO GRUPO DE TEATRO CIRQUINHO DO REVIRADO

A ideia de ajudar o próximo, fazer algo novo e fazer teatro norteiam o início de um pensar: a relação entre o teatro de Boal com o trabalho do grupo Cirquinho do Revirado. Ideia que foi criada a princípio por quem queria – além das questões políticas – levar o teatro a quem não tinha acesso, aos grandes espetáculos, aos oprimidos, como dizia Boal. Teatro de rua, que foge do tradicional, barateia custos, busca os locais desejados e amplia a capacidade do teatro de *fazer um mundo onde tudo acontece*. Intervenção, pois além de contar história, faz os espectadores refletirem sobre certo tema e também interagir na peça, fazendo deste pequeno ato, algo que poderá influenciar uma vida.

Augusto Boal tem um teatro que interage com a platéia, que faz a platéia falar e dar opiniões, como o Teatro Fórum. Na peça Júlia, os atores chamam o público para a cena, conversam com o espectador e finalizam pedindo ajuda.

Algumas coisas me marcaram enquanto espectador é a lembrança de que mais ou menos seis anos atrás estava voltando do mar ao anoitecer, na praia da Esplanada, quando vi um tumulto. Chegando mais perto, notei um casal com pernas de pau que brincava com o público, interagiu e envolvia as pessoas como complemento de uma narrativa. Era Amor por Anexins, uma peça de teatro de rua, em um lugar qualquer, em uma hora qualquer e para um público qualquer – interessado. Lembro que ria muito e pensava que era uma pena existir tão pouco desses grupos. Terminou e fui embora, o tempo passou e vi em Criciúma, anos mais tarde, algo parecido. Era o mesmo grupo, na mesma perna de pau, em um tumulto parecido, fazendo os sorrisos brotarem nas faces do público e lembrei da primeira vez em que vi o grupo Cirquinho do Revirado. Pareceu pouco, mas creio que esta cena tem influência direta nas minhas escolhas atuais enquanto aprendiz de artista, buscando minha arte e o exercício desta pesquisa.

Reveraldo diz: “Circo é arena, a rua para nós, é como se a gente estivesse dentro do circo, nós tínhamos uma habilidade muito grande de brincar com as pessoas, porque os nossos espetáculos eram interativos.”, ou seja, a naturalidade do trabalho do grupo repercutia no seu produto final, que não era apenas viver de

teatro, era o de levar as artes e suas possibilidades a quem estivesse disposto a ver, uma espécie de cumplicidade com o trabalho de Boal, que buscava os oprimidos para interagir. A base desses trabalhos é a mesma. Na perspectiva de sair dos palcos e viver o teatro, buscar o público para apreciação. Porque buscar o público?

Teatro é feito a todo instante, como confirma Boal (1977 apud NUNES, 2010, p. 86):

[...] todo mundo atua, age, interpreta. Somos todos atores. Até mesmo os Atores. Teatro é algo que existe dentro de cada ser humano e pode ser praticado na solidão de um elevador, em frente a um espelho, ou numa praça pública para milhares de espectadores, em qualquer lugar, inclusive nos teatros.

Viver a possibilidade do *fazer de conta* atrai quase todos. Imaginem então, se dentro dessa possibilidade, fosse somado “um espetáculo que traz reflexões sociais e o público participa diretamente do evento, interferindo e podendo modificar o final do mesmo” (NUNES, 2010, p. 84).

Podemos afirmar que a maioria das pessoas gosta do fazer de conta, pois é algo de nossa rotina. Somando isso a um referencial teórico e a uma produção artística, apresento uma visão mais concreta diante do que vemos em nós, do que queremos ver em nós e do que os outros vêem em nós. Há um delírio poético e estético aqui. Há um exercício estético que mexe com o olhar do outro. Proponho um brincar de ver, de se ver e de ver o outro enquanto falamos de teatro, do ver e do não ver.

Resumindo, o Cirquinho do Revirado tem relação com o trabalho de Boal, não proposital, nos textos e propostas, mas sim, de forma que dialoga com a essência do Teatro do Oprimido, que busca o fazer, o refletir, utilizando as propostas das artes cênicas para realizar tal desejo. Vale lembrar a peça Julia, todo o trabalho e preparo para o produto final, pois baseado no que Reveraldo diz, de que toda bagagem do grupo e de sua vida pessoal e artística foi utilizada para a criação e o desenvolvimento deste espetáculo, levando em consideração aspectos do teatro de rua, levando em consideração um tema forte, levando em consideração um trabalho de qualidade e que faça os espectadores pensarem a respeito e, não apenas rirem com as cenas, em que todos interagem e se sintam tocados de alguma forma, e é

claro, que gostem das cenas, pois como ele mesmo disse em uma entrevista ao jornal Diário Catarinense: “[...] é muito importante para nós que vivemos do teatro de rua, onde a nossa função é conquistar o público passante. A gente intervém na rotina das pessoas”<sup>17</sup>.

Ou seja, o grupo Cirquinho do Revirado se motiva através dos sentimentos e possibilidades de reflexão dos espectadores, pois, no teatro de rua, em que ninguém é obrigado a assistir, quem pára para apreciar a narrativa já foi tocado de alguma forma.

---

<sup>17</sup><http://diariocatarinense.clicrbs.com.br/sc/noticia/2010/08/festival-palco-giratorio-inicia-maratona-cultural-em-santa-catarina-nesta-quarta-feira-3023688.html> (acesso em 08/06/2012)

## 5. PRODUÇÃO ARTÍSTICA

O desafio desse Trabalho de Conclusão de Curso é elaborar uma produção artística. As discussões até aqui apresentadas foram dando suporte para essa elaboração. Segue assim, algumas etapas percorridas no exercício de me fazer artista. As etapas que passei até chegar à produção final: o desenvolvimento da ideia, o processo de evolução da produção, minha intenção e os possíveis testes para que o objetivo fosse alcançado.

### 5.1. PROCESSO DE CRIAÇÃO

Este item segue de modo irônico, pois o que seria de certo modo fácil foi o que me preocupou nesses meses de desenvolvimento da fundamentação e me tirou algumas noites de sono. Porém foi um ótimo combustível para inflar a vontade de explorar minha criatividade, pois, como eu já vinha com uma ideia pré-estabelecida, não foi tão fácil me apropriar de uma outra. Mesmo tentando todos os meios *possíveis*, vi que o caminho seria outro. Foi em uma orientação, conversando sobre as possibilidades que a *luz ascendeu* e a obra começou a fluir. A essência inicial era baseada na relação de pensamentos de Boal e Reveraldo: teatro, intervenção social e transformação, assim como na fundamentação desta pesquisa, mas aplicada enquanto intervenção. Dadas as dificuldades, tempo limitado e material necessário para o desenvolvimento do projeto inicial, tornou-se inviável, o que me consumia, pois era meu desejo enquanto artista, fazer teatro. Pensando em específico em apresentar um trabalho na perspectiva do teatro do invisível, não que isso fosse totalmente impossível. Encontrei eco em outra possibilidade, a qual me entrego inteiramente e a defendo como um processo que foi me conquistando enquanto aprendiz de artista.

Na conversa a qual minha produção se desenhou, o desespero estava tomando conta de meu pensamento, pois o tempo era curto e minha cabeça parecia não funcionar. Foi nessa troca de ideias e possibilidades, que se desenvolveu esse

plano, aparentemente discreto, porém cheio de significados. Segue alguns dos desenhos desse processo de desenvolvimento.

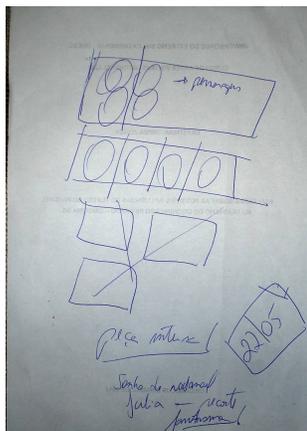


Figura 9 (Foto 1 do processo de criação da obra)

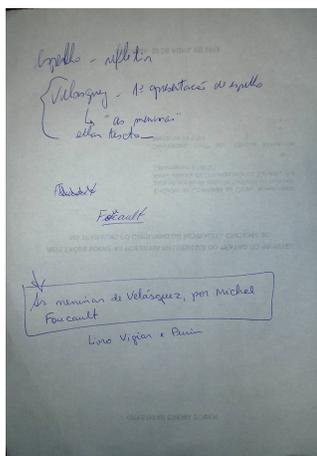


Figura 10 (Foto 2 do processo de criação da obra)

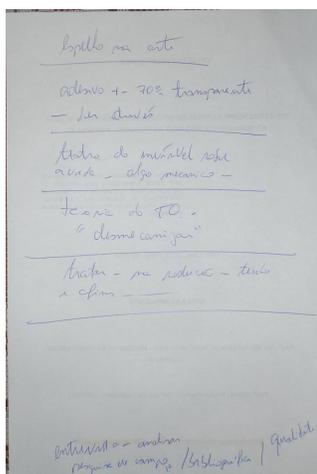


Figura 11 (Foto 3 do processo de criação da obra)

Foi como pólvora, acendeu e fluiu como não esperava, essas três páginas foram apenas um exemplo do que veio em mente, a base da produção, algumas ideias ou significados e a fundamentação da minha criação.

## 5.2. A PRODUÇÃO ARTÍSTICA

A produção artística consiste em um espelho de 150 cm de largura, por 50 cm de altura, fixado a parede sem bordas ou molduras, apenas utilizando dois parafusos mais ou menos no centro para sua fixação. Algumas faces de personagens do grupo de teatro Cirquinho do Revirado estarão impressas em um adesivo transparente, com certo grau de transparência, possibilitando ver através do mesmo, como se este fosse uma sombra a qual se molda a face de quem se vê refletido. Este seria o resumo objetivo da obra. Cada item utilizado tem um porque, nada foi ao acaso, como por exemplo, o espelho, como material que reflete nossa imagem utilizo o espelho, pois é um dos poucos que refletem tão fielmente o que se expõe na frente dos mesmos, ou seja, ligado a sinceridade, mostrar quem somos, ou podemos ser.

Porque não utilizar molduras ou bordas? Pois estas delimitariam as possibilidades. A partir do momento que você utiliza molduras, creio que sejam fechadas as possibilidades de acréscimo – metaforicamente falando – e de continuidade, então busco dar liberdade ao pensamento e criatividade, aumentando as possibilidades de interpretação de minha produção.

O adesivo transparente é utilizado - além da necessidade de transparência - pela possibilidade de se ver através dele, dando ênfase ao reflexo fidedigno que se expõe.

As impressões neste adesivo utilizam as faces dos personagens do grupo Cirquinho do Revirado, em função da minha pesquisa, que dialoga diretamente com a ideia do fazer refletir. É dada preferência aos personagens das peças O sonho de Natanael e Júlia, pois são as que mais se aproximam da relação ao trabalho de Boal e suas teorias, pelo que pude perceber.

Os materiais para fixação e tamanho da peça, são para a adaptação da mesma.



FIGURA 12: (Simulação da produção artística)

### 5.3. INTENÇÃO

Nesse ponto, faço uso apenas da poética da transparência e da transformação, resultante da essência do Teatro do Oprimido e a busca do grupo enquanto intervenção. Essa é a chave do espectador, pois como dizia Boal “Atores somos todos nós, e cidadão não é aquele que vive em sociedade: é aquele que a transforma.” Partindo dessa afirmativa penso que antes de mudar o mundo, devemos mudar a nós mesmos, reconstruindo nosso acreditar.

A partir daí se desenha minha obra, mas o que tem a ver meu reflexo com transformação? A base do TO é utilizar técnicas e jogos teatrais, para desmecanizar os homens e fazê-los conhecerem melhor seus corpos e suas possibilidades enquanto diretor de suas vidas. Assim como a intervenção artística, proposta na peça Júlia, evidencia criticamente algo comum no nosso dia-a-dia, a moça aleijada se aproveitando para faturar. Ambos têm uma proposta de reflexão.

Nosso “eu” é instável. Usamos diferentes máscaras para cada pessoa que conversamos, como por exemplo, não somos o mesmo com nossa mãe, e com nossos amigos. Temos traços predominantes, baseados na personalidade, mas todo resto é mudado de acordo com a *necessidade*<sup>18</sup>. Temos diferentes formas de fazer a mesma coisa em tempos diferentes, diferentes olhares a cada manhã que

<sup>18</sup> Neste caso, utilizo ironia, pois não seria bem necessidade a palavra e sim, interesse.

acordamos e, porque não, diferentes formas como nos vemos no espelho a cada segundo.

Nesta obra, na mesma peça que faz refletir nosso eu, existem diversas faces, que se encaixam e nos permitem usá-las por certo momento. Em outros momentos vemos o espelho limpo, o que causa certo desconforto, pois, sou eu mesmo? Fico melhor nesta máscara? Ou nessa?

#### 5.4. PRODUTO FINAL

Trata-se do ver a si mesmo de uma forma diferente, dadas as duas possibilidades: se ver o reflexo utilizando a imagem colada é o que fazemos todos os dias, em diferentes ocasiões vestimos outra máscara. É opção do espectador se ver de cara limpa ou se proteger através de uma imagem já projetada.

Retornando ao dizer que antes de transformar o mundo, você deve transformar a si mesmo, logo, obrigando-se a refletir e ver a si mesmo com novas perspectivas. Também pode-se ler como uma crítica direta às imposições da sociedade, em que se padronizam as possibilidades, e quem está de cara limpa consegue enxergar quem realmente é!

São estas as possibilidades básicas desta produção que se perde no olhar do outro, uma vez que, a cada novo olhar, pode surgir uma nova leitura.

Dentre todas as técnicas descritas por Boal, evidencio aqui a base do Teatro do Oprimido, que busca desmecanizar o homem e fazê-lo utilizar seu poder de espectador, pois, além de atuar neste imenso teatro que é a vida, é possível também ser diretor, possibilitando assim, reconstruir o que está posto, pois a vida não é assim, ela está sendo.

## 6. CONCLUSÃO

Dialogando com os autores na busca de minha fundamentação, pude me aprofundar na história do teatro em todos os aspectos, seja com Berthold ou Cacciaglia, com conhecimento sobre o mundo; Prado ou Oliveira, com os registros no Brasil e a chegada dos portugueses, assim como quando o teatro criou raiz em Criciúma. Neste processo evidencio Augusto Boal como ícone brasileiro e o grupo Cirquinho do Revirado como pioneiro do teatro de rua no Sul de SC.

Todo autor pesquisado influenciou meu desenvolvimento até aqui, o qual partilho o que concluí nesses meses de estudo e reflexão, pois através da pesquisa das relações entre o teatro de Boal e o trabalho do Cirquinho do Revirado, pude notar detalhes semelhantes em ambos os trabalhos, primeiro e principal, a paixão em representar e o meio utilizado para esse fim, o teatro fora dos palcos, que neste caso se evidencia a teoria do Teatro do Oprimido de Boal. Outros pontos fortes estão relacionados, como por exemplo seus roteiros, com temas fortes e sugestivos, e a improvisação. Vale ressaltar que Reveraldo Joaquim diz não ter influência direta de Augusto Boal e suas técnicas, apenas de forma indireta, através de suas propostas e ideologia. No caso do trabalho do grupo, o fim não pode ser alterado, diferentemente das peças de Boal, esta seria uma das diferenças, mas nem por isso deixamos de pensar: “Como seria se acontecesse isso?... Ou isso? A proposta é lançada e leva a refletir como na peça O sonho de Natanael, em que os atores simulam uma alteração no fim da história, que é dado ênfase no aspecto de possibilidade de mudança, e o espectador argumenta em pensamento ou às vezes até se manifesta, emitindo sua opinião.

Logo, pode-se dizer que as diferenças entre os trabalhos de Boal e o grupo do Revirado são meros detalhes diante da possibilidade da proposta de reflexão e interação do público dentro da narrativa, seja qual for a técnica em si. Buscando ampliar as possibilidades para melhor compreender a arte na perspectiva entre linguagem visual e cênica, vivencio estas possíveis reflexões, sendo um espectador, participando diretamente da ação e procurando interagir no espetáculo, contribuindo tanto para as possibilidades que se pode imaginar, quanto pela própria proposta de uma das vertentes do Teatro do Oprimido, que de certa forma necessita

desse acréscimo dos espectadores.

Chamam a atenção às possibilidades que se podem realizar utilizando esta ferramenta, o teatro. Aqui buscamos o público e tentamos fazê-los refletirem, desenvolvendo tal tarefa com comprometimento, conhecimento e dedicação. Este ponto é fundamental, pois vemos todos os dias reclamações disso e críticas daquilo, mas dificilmente uma possibilidade de solução.

Vivencio também os resultados da simulação da minha produção, em que deixei propositalmente uma maquete sobre minha mesa e meus colegas de trabalho, um a um, pegaram e viram uma pecinha de espelho adesivada com uma face em transparência, um buscava o canto sem adesivo para se apreciar, outro fazia piada do rosto no espelho, já outro se interessou em quem era aquela pessoa no espelho. Era a personagem Júlia, da peça Júlia, ou seja, três diferentes reações, em um curto espaço de tempo, de forma espontânea, imagino as diferentes reações quando o trabalho se fizer exposto na Fundação Cultural de Criciúma.

Evidencio a peça Júlia do grupo O Cirquinho do Revirado, pois une alguns fatores básicos da essência do teatro de Boal, os quais seriam: levar o espetáculo para as ruas, um tema sugestivo do cotidiano que permite refletir além de se fazer um belo roteiro e a interação com o público, que completa a narrativa. Nesse caso, o final da peça não pode ser alterado, mas com certeza são abertas possibilidades para os espectadores refletirem.

O processo de pesquisa inicialmente foi cheio de devaneios e tentativas de mudar o mundo. Na medida em que entendi mais do assunto, os devaneios tornaram-se possibilidades e o mudar o mundo ficou mais perto do que antes, pois como minha proposta, baseada na essência desta pesquisa, o primeiro passo para uma grande mudança é o mudar a si mesmo e tenho certeza do quanto cresci enquanto pessoa, enquanto homem e enquanto artista. Conhecer melhor Boal e Reveraldo me faz acreditar que mudar é possível e transformar é fundamental.

Concluo então que o grupo O Cirquinho do Revirado, apesar de não ter uma influência direta de Boal, seja na forma a qual escreve suas peças, ou pela técnica em si, partilha da mesma essência que creio que motivou Boal: levar o teatro fora dos palcos, chamar os oprimidos para serem público e ator, a paixão pelas artes dramáticas e fazer as pessoas refletirem, assim como eu e você, leitor, se olhar no espelho e refletir sobre o que você vê.

## 7. REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Zé adão, CARMONA, Daniela. 1958 – **Teatro: atuando, dirigindo, ensinando**. Porto alegre: Artes e Ofícios, 2004.
- BERTHOLD, Margot, **História mundial do teatro**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2003. 578 p.
- BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Jogos para atores e não-atores**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008
- BONFIGLIOLI, Neyde Rosa. **Defesa da cultura nacional**. 2 ed. São Paulo: S.C.P., 1984. 143 p.
- CACCIAGLIA, Maria. **Pequena história do teatro no Brasil: (quatro séculos de teatro no Brasil)**. São Paulo: ADM, 1986. 264 p.
- COLI, Jorge. **O que é Arte?** São Paulo: Brasiliense, 2006. 134 p.
- DESLANDES, Suely Ferreira, abid. **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. 16. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. 80 p.
- HELIODORA, Bárbara. **O teatro explicado aos meus filhos**. Rio de Janeiro: Agir, 2008
- HONORATO, Aurélia Regina de Souza. . **Abram alas... o teatro está entrando nas escolas**. Criciúma, SC: FUCRI, 1988. 18 p.
- LARAIA, Roque de Barros. **CULTURA – um conceito antropológico**. Jorge Zahar. 2005, 18 ed. Rio de Janeiro.
- MINAYO, Maria Cecilia de Souza. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 26. ed. Petrópolis: Vozes, 2004. p. 21, 26 (Coleção temas sociais)
- NUNES, Francisco Pereira. **Platéia ou Plateia? A Progressiva perda do assento nos teatros de Brecht, Moreno e Boal**. 2010. 169 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Brasília, Distrito Federal.
- OLIVEIRA, Paulo Roberto Correia de. **Aspectos do teatro brasileiro**. Curitiba, PR: Juruá, 1999. 211 p.
- PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908**. São Paulo: EDUSP, 1999. 172 p.
- ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. 3. ed. rev. Campinas: Autores Associados, 2006. 123 p.

**SITES**

<<http://ctorio.org.br/novosite/>> acesso em: 06/05/2012.

<[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=703](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=703)> acesso em: 06/05/2012.

<<http://www.sinpro-rs.org.br/extra/ago99/entrevista.htm>> acesso em: 06/05/2012.

<<http://brasileducom.blogspot.com.br/2012/03/augusto-boal-e-o-teatro-do-oprimido-no.html>> acesso em: 06/05/2012.

<<http://vidarteweb.blogspot.com.br/2011/05/augusto-boal.html>> acesso em: 06/05/2012.

<<http://teatrorevirado.blogspot.com.br/>> acesso em: 24/05/2012.

< <http://cirquinhodorevirado.blog.terra.com.br/>> acesso em: 24/05/2012.

<<http://diariocatarinense.clicrbs.com.br/sc/noticia/2010/08/festival-palco-giratorio-inicia-maratona-cultural-em-santa-catarina-nesta-quarta-feira-3023688.html>> acesso em 05/06/2012.

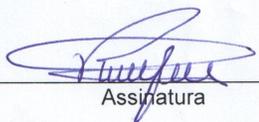
**ANEXO**

**Autorização do Uso de Fala / Imagem**

Eu, Reveraldo Joaquim,  
inscrito no CPF: 735397919-49 e no RG nº: 2806230,  
autorizo o acadêmico Crysthian Crema Zomer (Curso de Artes Visuais/UNESC), a  
utilizar o material produzido e disposto em vias públicas, como na entrevista dia 28  
de abril de 2012 e materiais expostos em blogs ou perfis virtuais – imagens e falas –,  
no seu Trabalho de Conclusão de Curso, desde que por mim revisadas.  
Título do trabalho: **Reflexões sobre as possíveis relações do teatro de Augusto  
Boal com o trabalho do grupo o Cirquinho do Revirado – Criciúma SC**

Orientadora Professora Ma. Silemar Maria de Medeiros da Silva.

Criciúma, 19 de junho de 2012.



Assinatura