

## **“Só Gente Jovem Pode Fazer Teatro?”: reflexões sobre práticas teatrais na senescência**

## **“Is Theatre Only for the Young?”: reflections on theatrical practices in senescence**

Henrique Bezerra de Souza<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0003-4969-5803>

Universidade Federal de Uberlândia – UFU, Uberlândia/MG, Brasil

E-mail: [henriquebezerrads@ufu.br](mailto:henriquebezerrads@ufu.br)

Marcella Nahas<sup>2</sup>

<https://orcid.org/0009-0006-4399-4588>

Universidade Federal de Uberlândia – UFU, Uberlândia/MG, Brasil

E-mail: [marcellanahas41@gmail.com](mailto:marcellanahas41@gmail.com)

---

1 Professor adjunto do Curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro, do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e do Mestrado Profissional em Artes (PROFArtes). Ator e encenador, pesquisa as relações entre jogo, pedagogia do teatro e as investigações de Paulo Freire em processos criativo-formativos em contextos de ensino formais e não formais.

2 Graduada em Teatro, licenciatura e bacharelado pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), é atriz e pesquisadora das influências da prática teatral na terceira idade.

**Resumo:** O presente artigo discute práticas artístico-pedagógicas desenvolvidas no campo do teatro voltadas para pessoas com 50 anos ou mais, questionando os limites impostos pela lógica do virtuosismo corporal que por vezes se faz presente no ensino das artes cênicas. A partir da pergunta provocadora “Só gente jovem pode fazer teatro?”, o texto apresenta dois relatos de experiência, sendo eles: uma oficina realizada como parte de um estágio curricular supervisionado e outra vinculada a um projeto de pesquisa com foco na memória. Ambas as atividades foram desenvolvidas em contextos extensionistas e tiveram como objetivo central valorizar os corpos, as histórias e as subjetividades das participantes. As ações pedagógicas foram baseadas em jogos teatrais, improvisações e narrativas autobiográficas, promovendo espaços de escuta, criação e pertencimento. Os autores discutem então como as práticas improvisacionais e os procedimentos de escuta podem configurar modos de ensinar e fazer teatro que valorizam a experiência acumulada pelos corpos envelhecidos. Defende-se, assim, a potência performativa do corpo envelhecido e a importância de metodologias sensíveis e dialógicas no ensino de teatro, capazes de reconhecer a diversidade de experiências como matéria-prima para a cena.

**Palavras-chave:** Envelhecimento. Memória. Prática artístico-pedagógica. Processos de ensino-aprendizagem. Teatro.

**Abstract:** This article discusses artistic-pedagogical practices in the field of theatre designed for people aged 50 and over, questioning the limits imposed by the logic of bodily virtuosity that is often present in performing arts education. Departing from the provocative question, “Is theatre only for young people?”, the text presents two experience reports: a workshop conducted as part of a supervised curricular internship and another linked to a research project focused on memory. Both activities were carried out in extension contexts and had as their central aim the appreciation of participants’ bodies, stories, and subjectivities. The pedagogical actions were grounded in theatre games, improvisation, and autobiographical narratives, fostering spaces of listening, creation, and belonging. The authors then discuss how improvisational practices and listening procedures may shape ways of teaching and making theatre that acknowledge the knowledge embodied in aging bodies. The article argues for the performative power of the aging body and the importance of sensitive, dialogical methodologies in theatre education, capable of recognizing the diversity of experiences as raw material for the stage.

**Keywords:** Aging. Artistic-pedagogical practice. Memory. Teaching and learning processes. Theatre.

## Introdução

Vinte discentes e um docente estão vivenciando uma aula de improvisação em um curso superior de licenciatura em teatro. A turma é ingressante no curso e sua faixa etária varia entre 17 e 59 anos. As práticas que ocorrem no encontro exigem um preparo físico intenso dos participantes, colocando o grupo em desafio. Em determinado momento, o discente com mais de 50 anos informa ao professor que não consegue realizar as atividades, ao que o docente responde: “Tudo bem. Vai no seu limite e qualquer coisa sinta um pouco”. Ao ouvir isso, ele se senta e observa os 40 minutos restantes do encontro até o seu final. Após esse momento, com a turma inteira já saindo da sala, ele se aproxima do docente e com muita gentileza pergunta: “Professor, só gente jovem pode fazer teatro?”

A situação acima foi vivida por um dos autores deste artigo no ano de 2014. Ela ilustra como no campo das artes cênicas, foco deste artigo, há uma recorrência de práticas cor-

porais que primam pelo virtuosismo. Ainda que não se deseje questionar a eficácia destas práticas, buscamos aqui outras formas de se fazer e ensinar teatro. Afinal, que epistemologias práticas a pergunta que o discente realizou pode nos provocar e ajudar a pensar a prática artístico-pedagógica?

Nessa esteira, este artigo reflete sobre práticas teatrais desenvolvidas com pessoas mais velhas, entendendo que o corpo idoso não é sinônimo de inatividade, inutilidade ou incapacidade, mas carrega possibilidades únicas de expressão. Fator que exige da pessoa que conduz o processo artístico-pedagógico uma sensibilidade à escuta e ao diálogo para o desenvolvimento de estratégias que, por vezes, não são abordadas nos currículos das licenciaturas em teatro do país.

Dito isso, o presente artigo busca trazer um relato reflexivo de algumas experiências desenvolvidas pelos autores, dividindo-as em duas situações: 1 - um estágio curricular supervisionado articulado a um projeto de extensão do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, 2 - uma oficina vinculada a uma proposição de pesquisa tendo a memória como eixo. Em todos os casos, o público-alvo eram pessoas a partir de 50 anos.

### **Apetite de Formigão e Êta Caboclo Miserável**

O Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia conta com quatro experiências de estágio curricular supervisionado. Duas delas ocorrem no contexto da educação básica e as outras duas em contextos comunitários, por meio da oferta de oficinas livres de iniciação teatral para a população da cidade.

Neste manuscrito nos deteremos no momento em que as pessoas discentes desenvolvem seus trabalhos fora da instituição escolar. Durante esse processo, os docentes responsáveis pelos componentes curriculares elaboram junto com as turmas uma oferta de oficinas que podem ocorrer tanto no campus da universidade, como em espaços parceiros, tais como: asilos, centros culturais, espaços de grupos de teatro, sedes de sindicatos, Centros de Atenção Psicossocial (CAPS), entre outros. O caráter extensionista da atividade faz com que o conjunto dos estágios seja incorporado a um projeto de extensão denominado “COMUFU – Comunidade e UFU em cena” que, de acordo com o Projeto Político Pedagógico do curso, existe desde 2006.

A primeira experiência que relatamos aqui ocorreu neste contexto, enquanto uma das autoras ainda estava em sua graduação e o outro autor a orientava neste processo. Com mais duas colegas de curso, a autora propôs a oficina denominada “Tremenda arte para a melhor idade: oficina de teatro sênior”, voltada exclusivamente para o público sênior, com encontros semanais e duração de nove semanas, acontecendo no próprio campus da universidade. Das 20 pessoas inscritas, 13 permaneceram até o fim.

Desde o início, o objetivo da proposta era romper com uma possível abordagem assistencialista e, em vez disso, construir um espaço de escuta, troca e afeto, onde os participantes se sentissem valorizados, donos de um corpo ativo e dotados de experiências que pudessem compartilhar por meio de narrativas teatrais. Com isso, nosso intento se inspirava na fala da professora e pesquisadora Beatriz Venâncio, que diz:

[...] compreendendo a cidadania não apenas como o exercício de direitos e deveres, mas também como a oportunidade de viver experiências estéticas e experimentar linguagens que foram negadas anteriormente às participantes do grupo, oferecendo-lhes a garantia de pertencer a um espaço onde prevaleceu o respeito, a confiança mútua e a delicadeza. (Venâncio, 2008, p. 14)

Logo no primeiro encontro, durante uma roda de conversa, um depoimento marcou profundamente o grupo: uma aluna revelou que sempre dedicou sua vida aos outros, que

nunca havia dedicado um tempo para si, nem para aprender a ler e escrever; e que, pela primeira vez, estava ali para olhar para si mesma e que essa oficina seria a coisa mais importante da sua vida. Essa fala emocionou a todos e reforçou o objetivo do projeto. Ademais, fortaleceu nossa ideia de que a senescência não é o fim da vida, ela merece ser vivida, valorizada e aproveitada.

Outro ponto que tal fala evoca é que, somada aos outros depoimentos que surgiram no dia, nos faz perceber que apesar de contextos diversos parece existir conexões nos motivos que levam esta faixa etária à eventuais oficinas. Isso pode ser visto no relato que Carmela Soares realiza sobre o projeto de extensão “Teatro Renascer”:

Dentre os motivos citados pelo elenco sênior para participar do grupo de teatro, foram identificados: oportunidade de participar de uma experiência artística e romper o círculo de solidão; busca por superar a depressão sofrida pelas diferentes perdas na velhice; desejo de aprender algo novo e se manter atualizado; realização de um sonho que foi deixado no passado, impedido de realizar-se por causa do controle paterno ou marital, ou ainda, pelo mundo do trabalho; o desejo de participar de uma atividade coletiva e a possibilidade de se manter em movimento. (Soares, 2017, p. 3557)

Já sob a ótica prática, se por um lado a faixa etária de trabalho nos desenhava alguns limites para a exploração física das atividades, o engajamento e desejo de participação da turma rompia estas fronteiras. Consideramos que não havia atividades proibidas, mas a questão central era deslocar seu eixo para o “como” seriam realizadas. Afinal: “Qual o objetivo da atividade? O que queremos atingir com ela?”. A partir dessas questões fomos tecendo proposições que atingissem o mesmo objetivo e dialogassem cada vez mais com o grupo. O que se buscou foi um movimento semelhante ao que defende Marcia Berselli:

Ênfase no como: Também é importante que o facilitador esteja atento para propor atividades que os participantes possam ajustar e transformar a partir de suas possibilidades. Essa atitude do facilitador é fundamental também para que ele não pressuponha o que os participantes podem ou não realizar, mas amplie o espaço para que os mesmos respondam às práticas, mostrando, de fato, o que e como pode ser feito. (Berselli, 2019, p. 62)

Nos encontros iniciais da oficina, composta por doze mulheres e um homem, foram priorizadas as dinâmicas voltadas à criação de vínculos afetivos e à construção de um ambiente de cuidado mútuo. Antes do aquecimento vocal e corporal, realizávamos alongamentos focados na lubrificação de algumas articulações, como as da região dos pés, mãos e pescoço, além de exercícios de relaxamento e escuta corporal, funcionando como um “check-up” completo semanal. Esse cuidado preparava o corpo para o jogo e fortalecia a confiança coletiva.

O aquecimento era colaborativo: a cada encontro, uma mediadora propunha atividades que ativassem a consciência corporal e a presença cênica. Nada muito complexo, tais como o simples ato de “andar pelo espaço”, com a exploração de velocidades, posicionamentos corporais, bem como a utilização de músicas que tivessem sintonia com aquele grupo. Dessa forma, o caminhar pouco a pouco se tornava também uma dança.

Durante a oficina, boa parte das abordagens foi inspirada nos jogos teatrais de Viola Spolin (2010). A escolha não se deu ao acaso, mas tomava como mote uma das falas da artista norte-americana: “Todas as pessoas são capazes de atuar no palco. Todas as pessoas são capazes de improvisar. As pessoas que desejarem são capazes de jogar e aprender a ter valor no palco.” (Spolin, 2010, p. 03).

Entre os jogos, estavam presentes principalmente os que instigavam os alunos-atores sobre a improvisação e a existência de um público buscando fazê-los refletir sobre como seria atuar na presença dele. A escolha deste caminho também se inspirou em Venâncio, pois de acordo com ela: “[...] experimentar os exercícios propostos por Spolin

incentivou o grupo a se interessar pela comunicação física direta com a plateia, criando a realidade teatral.” (2008, p. 35).

Embora o planejamento inicial da oficina fosse criar um roteiro baseado nas memórias dos participantes, o curto tempo disponível - menos de três meses - nos levou à escolha de construir uma proposição artística a partir de materiais de Rolando Boldrin, escritor, ator e apresentador brasileiro, conhecido pelos seus causos que, em grande parte trazem à tona o estilo de vida interiorano e caipira. A escolha do autor também se deu pelo fato de que o universo de suas histórias tinha forte sintonia com os interesses do grupo de trabalho, de modo que fortalecia o engajamento nas proposições que partissem deste material.

Com isso, o grupo de 13 pessoas foi dividido, e os contos de Boldrin escolhidos foram “Apetite de Formigão” e “Êta Caboclo Miserável”. Tais contos foram decupados em roteiros improvisacionais mediados pela dinâmica spoliniana do Onde? Quem? O quê?.

Assim, a partir da improvisação dessas cenas, foi erguido um roteiro cênico. Tal roteiro continha em si fases do próprio processo da oficina, pois alguns aquecimentos e jogos explorados no início dos encontros foram transportados para a cena, como uma espécie de jogo vivenciado ao vivo na frente da plateia. Citamos como exemplo a caminhada dançada supracitada, que fora utilizada como abertura e encerramento do processo embalada pela música *La Belle de jour* de Alceu Valença.

Tais escolhas se fundamentaram em alguns aspectos observados no grupo. A opção pelo modelo improvisacional na construção do trabalho trazia maior familiaridade para eles e favorecia certa liberdade e espontaneidade no processo. Assim, compreender, assimilar e fixar algumas das dinâmicas improvisacionais oferecia ao grupo segurança e abertura para a experimentação e a elaboração da cena. O que se apresentou, então, foi uma espécie de brincadeira presentificada ao vivo diante dos espectadores.

Da mesma forma, os jogos incorporados à cena foram escolhidos a partir dos retornos do grupo. A guisa de exemplo, a caminhada dançada e a própria música de Alceu Valença foram tão repetidas no início dos encontros que se tornaram uma espécie de ritual, gerando certa afeição ao procedimento e dando forma a uma identidade do grupo, fatos que tornaram imprescindível que eles estivessem presentes no processo final. O resultado deste roteiro deu forma a um espetáculo que foi apresentado no campus da Universidade Federal de Uberlândia por duas vezes seguidas e com ambas as sessões lotadas.

Figura 1 – Registro final da apresentação da turma sênior do COMUFU



Fonte: Imagem dos autores (2022)

Bezerra de Souza, Nahas // “Só Gente Jovem Pode Fazer Teatro?”:  
reflexões sobre práticas teatrais na senescência  
Revista Cena, Porto Alegre v. 44, n. 1, jan. – abr.  
Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>

## Os cheiros das memórias

A segunda experiência a ser abordada neste artigo refere-se à uma oficina proposta por uma das autoras do manuscrito. Essa atividade manteve o público-alvo com idade igual ou superior a 50 anos e, desta vez, explorou a memória das sete mulheres envolvidas como eixo central para a construção do roteiro desenvolvido ao final da oficina.

Os encontros continuaram sendo estruturados a partir da tríade alongamento–aquecimento–jogos teatrais, com ênfase, nesta etapa, nos exercícios voltados à contação de histórias, especialmente aquelas relacionadas às vivências pessoais das participantes.

Dentre as principais diferenças entre essa oficina e a anterior, destaca-se a adoção de protocolos reflexivos: as participantes eram convidadas a registrar, durante a semana, suas impressões sobre os encontros, entregando esses relatos à ministrante. O formato desses protocolos era livre, culminando em desenhos, textos escritos à mão e, até mesmo, mensagens enviadas no grupo do Whatsapp da oficina. Essa prática permitiu um retorno qualitativo sobre as atividades desenvolvidas, contribuindo significativamente para a análise posterior. Além disso, diferentemente da primeira experiência, foi estabelecido desde o início que o roteiro seria inteiramente elaborado a partir das vivências pessoais das participantes, reforçando a proposta de valorização da memória individual e coletiva como motor criativo do processo teatral.

Para tanto, algumas das atividades da oficina eram desenvolvidas a partir das materialidades pessoais das participantes. Em um dos encontros, a ministrante propôs que elas trouxessem um objeto pessoal que considerassem significativo e que estivesse carregado de uma história a ser contada. Esses objetos serviram como ponto de partida para a criação de narrativas performáticas.

A dinâmica consistia que cada participante relatasse a história do próprio objeto utilizando um idioma inventado; a chamada “blablação”, inspirada nas propostas de Viola Spolin (2008), combinando vocalizações e gestos expressivos. Em seguida, outraicineira, com base apenas na observação da performance, interpretava e compartilhava com o grupo o que havia compreendido da narrativa.

Por fim, a autora da história revelava ao grupo, em português, o relato original ligado ao objeto. Essa proposta favoreceu a expressão corporal, a escuta sensível e o improviso, promovendo momentos de leveza, riso e, por vezes, comoção, especialmente quando as histórias reais vinham à tona. A atividade evidenciou o potencial do jogo teatral como ferramenta de criação, comunicação e escuta ativa. Nas figuras abaixo, por exemplo, as alunas seguram os objetos escolhidos. Delas destacamos a discente da figura 4 que mostra um elefantinho com aproximadamente 75 anos, que ganhou de seu pai em uma fase marcante da sua infância.

Figuras 2, 3 e 4 – Registros da ação com os objetos pessoais

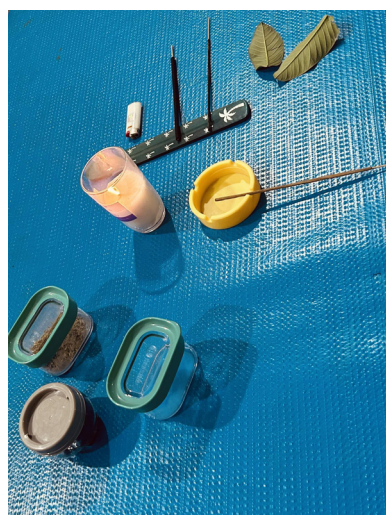


Fonte: Imagem dos autores (2023)

Outra atividade que merece destaque foi a contação de histórias na qual as memórias das participantes foram evocadas por meio de estímulos olfativos. Para essa vivência, a ministrante levou aromas específicos — como café, amaciante, incensos, canela e manjerição — com o objetivo de ativar memórias afetivas por meio do olfato.

A atividade ocorreu da seguinte forma: Asicineiras sentaram em roda e estes estímulos foram colocados no centro de onde estavam reunidas. Foi solicitado que as alunas sentissem os cheiros e percebessem as memórias que eles evocavam. Em seguida, a ministrante fez uma pergunta que seria a orientadora da conversa que iria brotar destes cheiros: **“O que são ritos de passagem para vocês?”**. A escolha da questão se dava pelo fato de que nas partilhas improvisacionais já haviam surgido relatos de casamento, festas de debutante, saída de casa... Dessa forma, a recorrência destas situações e a tentativa de dar um tom para as partilhas que viriam, fez com que esta fosse a questão escolhida.

Figura 5 – Os estímulos da roda de cheiros



Fonte: Imagem dos autores (2023)

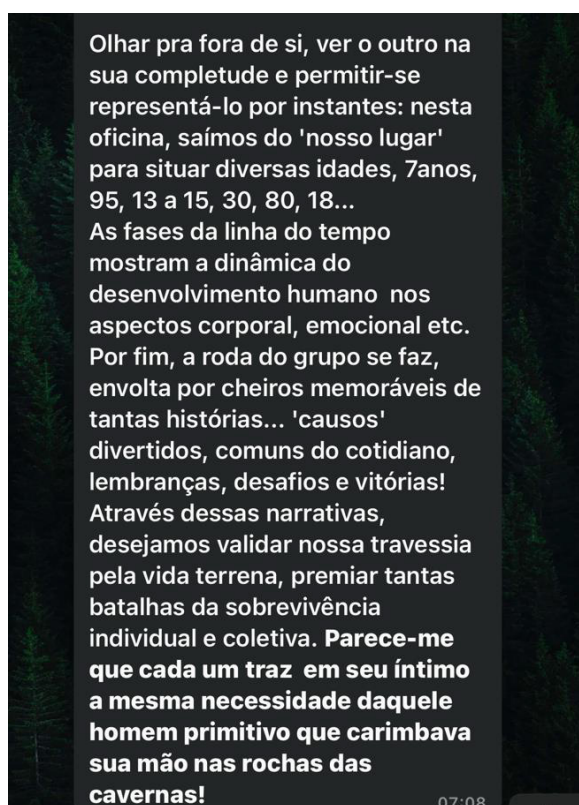
A partir da pergunta, as narrativas que surgiram foram as seguintes: Uma participante contou que seu rito foi o término conturbado do seu casamento, no qual fugiu do marido violento para São Paulo com suas duas filhas e viveu por um tempo vendendo pentes na

comunidade. Sua mãe não queria que ela se separasse. Segundo ela, foi o rito que a fez amadurecer e ser quem é hoje. Já outra relatou que seu rito foi a noite de núpcias; casou-se aos 18 anos e estava com medo da primeira noite, pois seu marido era 11 anos mais velho que ela. Uma terceira disse que seu rito foi o casamento; namorou dos seus 15 anos aos 21 e casou virgem. O casamento foi conturbado, sofreu violência doméstica, se separou e continuou morando junto com o ex-marido, que inclusive cuidou no momento em que ele descobriu ser portador da doença de Alzheimer até seu falecimento. Outra participante, professora de português, relatou que seu rito foi a aposentadoria e a superação do etarismo nas escolas.

A partir destes relatos, a ministrante solicitou que elas reunissem estas histórias e, da forma que desejassem, improvisassem uma cena inspirada nelas. Esse exercício de criação coletiva serviu então como base para a elaboração do roteiro final de uma cena que marcou o encerramento da oficina.

O impacto da aula foi notável no engajamento das participantes como pode ser visto no protocolo enviado por uma das alunas:

Figura 6 – *Protocolo de uma aluna referente a aula da roda de cheiros*



Fonte: Imagem dos autores (2023)

O que se vê com esta proposição é uma tentativa de desenvolvimento de processos de ensino-aprendizagem da prática cênica que partam da realidade dos sujeitos. É algo que se assemelha ao que um dos autores do manuscrito denominou de *universo lúdico vocabular* que, em resumo, pode ser entendido como:

[...] as práticas, saberes, o conjunto de símbolos comuns e cultura do grupo da ação. Pontos estes que são percebidos por meio das conversas informais, observação das brincadeiras, olhar atento e curioso às ações das pessoas com quem a figura docente irá desenvolver um processo de ensino-aprendizagem. Ao trabalhar por meio dele, tais

indivíduos podem encontrar indícios de teatralidade no próprio repertório simbólico que possuem e complexificá-los no choque com a metodologia de trabalho proposta pelo sujeito licenciando que atua como docente. É uma tentativa de desmistificar a linguagem teatral, retirando uma eventual aura distanciada que eventualmente lhe é atribuída, para que as pessoas consigam vislumbrar que a própria realidade e conhecimento que possuem podem ser as bases para articulação de um discurso poético. (Bezerra de Souza, 2021, p. 142)

Mais do que simplesmente coletar as histórias dessas mulheres, relacionar a prática cênica à realidade dos sujeitos faz com que se estabeleçam conexões ao que está sendo desenvolvido. Cria-se assim uma forma de praticar o teatro com contornos mais familiares, evidenciando que ele é uma linguagem poética que todos podem realizar e não algo distanciado, podendo ter de fato uma conexão com suas vidas.

Apesar da riqueza do processo, alguns desafios foram enfrentados no percurso. No período da oficina, setembro a novembro de 2023, houve uma forte onda de calor que permaneceu na cidade, gerando inclusive alertas da prefeitura municipal. Devido a essa condição climática e à inadequada ventilação da sala onde ocorriam as atividades, houve uma redução no número de encontros em relação ao cronograma inicialmente previsto.

Tal acontecimento impactou diretamente o desenvolvimento da partilha pública que havíamos pensado no planejamento. A proposta original previa uma apresentação com plateia; no entanto, em razão do tempo reduzido, esta apresentação ocorreu de forma restrita ao grupo da oficina, contando, ainda assim, com cenário e registro audiovisual da cena construída coletivamente. O intuito da manutenção desta atividade era criar uma situação de encerramento, bem como dar forma poética para às memórias que foram compartilhadas. Em síntese, era uma forma de honrar essas confidências pessoais e atribuir sentido às atividades que foram realizadas ao longo da oficina.

Assim, essa apresentação ocorreu com figurinos, cenário, bem como filmagem. Não havia plateia, mas havia muita empolgação da parte delas. A cena criada pelas alunas idosas, fruto de um processo de improviso e partilha de memórias durante a roda de cheiros, conseguiu entrelaçar com sensibilidade as histórias pessoais que emergiram naquele espaço. A dramaturgia coletiva se desenvolveu a partir da vivência das próprias participantes, revelando conexões emocionais profundas entre elas.

Na cena, acompanhamos a trajetória de duas primas que desejam ir à festa da cidade. Para isso, precisam da permissão dos pais — que, nesse caso, são tios de uma delas. A mãe concorda, mas o pai, mais conservador, resiste. Durante a festa, uma das jovens se apaixona por um rapaz. Os tios impõem a obrigação do casamento, que de fato acontece. Com o tempo, porém, a relação se revela marcada pela dor: o marido torna-se alcoólatra, agressivo e abusivo. Em um gesto de coragem, a moça foge no meio da noite com sua filha, em busca de liberdade — e finalmente encontra a paz.

### **Não só gente jovem: corpos performativos e o virtuosismo do envelhecer**

Mais do que uma mera pergunta que dá título a este artigo, a provocação lançada pelo discente no relato de abertura é uma espécie de provocação política. Sua questão, somada aos exemplos acima descritos, evidenciam que não se deve pensar que há teatro *apesar* da idade, mas *com* a idade: com as memórias, marcas, corpos, histórias, saberes e experiências do grupo de trabalho.

Ou seja, no desenvolvimento de processos de ensino-aprendizagem na prática cênica, há que se considerar que o que será trabalhado é realizado com sujeitos concretos que dificilmente se enquadram com perfeição em proposições metodológicas pré-concebidas. É necessário então que a pessoa docente assuma uma postura ética de diálogo para reinventar proposições ou, ainda, criá-las em conjunto com as pessoas presentes na sala de

trabalho. Portanto, ao trabalhar com pessoas idosas, consideramos prudente evitar a ótica da ausência – seja de virtuosismo corporal, agilidade ou outros fatores que se tornam mais raros nesta fase da vida – para dar lugar à ótica da potência.

Afinal, vemos nos exemplos partilhados que cada corpo carrega consigo uma dramaturgia latente que é atualizada à medida que encontra espaço para a partilha. Esta dramaturgia não se detém nas histórias ou memórias narradas, mas também se faz presente no tempo do corpo, no ritmo do gesto, nos intervalos da respiração. Vemos então o corpo envelhecido como a potência de um corpo performativo por si, de modo que o próprio ato de vê-lo em cena impregna o que é partilhado de uma polissemia de sentidos.

Tal afirmação encontra eco nos exemplos narrados neste manuscrito. Ora, é preciso considerar a potência imagética de ver o Formigão — personagem galanteador e faceiro — vivenciado por um ator mais velho, que seduz e encanta tanto as mulheres do caso de Rolando Boldrin quanto a própria audiência da performance. Já no segundo relato, destacam-se as múltiplas camadas de sentido que emergem ao observar uma mulher mais velha representar uma filha jovem que se apaixona, vive um romance jovial, tem um parto, foge de um marido abusador e cuida de sua filha — ambos também representados por outras duas atrizes idosas. Nessas cenas, as narrativas extrapolam a história original, pois o caráter performativo dos corpos dos atores expande os sentidos gerados durante a experiência da observação.

Assim, afirmar que só jovens podem fazer teatro é negar a riqueza da presença daqueles que carregam décadas de vivência e, ao mesmo tempo, desconsiderar a própria universalidade do fazer teatral. Cremos, então, em um virtuosismo próprio do envelhecer, que transforma experiências acumuladas em matéria-prima para a encenação e a criação cênica.

## Referências

BERSELLI, Marcia. Acessibilidade em processos de ensino-aprendizagem em teatro. In: CRUVINEL, Tiago; CONCILIO, Vicente. *Pedagogia das artes cênicas: atuar e agir*. Curitiba: CRV, 2019.

BEZERRA DE SOUZA, Henrique. Entre o invento e o já sabido: agenciando processos de ensino-aprendizagem em teatro por meio dos estágios supervisionados. *Kiri-kerê: pesquisa em ensino*. São Mateus, n. 7, p. 135 – 150, nov. 2021. Disponível em: < <https://periodicos.ufes.br/kirikere/article/view/37060> >. Acesso em: 10 dez. 2025.

SOARES, Carmela Corrêa. Teatro de Reminiscência. In: *Memória ABRACE XVI - Anais do IX Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Anais. Uberlândia (MG) UFU, 2017. Disponível em: < <https://www.even3.com.br/anais/IX-CongressoABRACE/32629-TEATRO-DE-REMINISCENCIA> >. Acesso em: 10, set. 2025.

SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais – O fichário de Viola Spolin*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. *Improvisação para o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VENÂNCIO, Beatriz. *Pequenos espetáculos da memória*. São Paulo: Hucitec, 2008.

Recebido: 10/09/2025

Aceito: 21/11/2025

Aprovado para publicação: 15/12/2025

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.