

Cenda

v. 44, nº 2, maio - ago 2026

Arteiros 60+: a experiência teatral com idosos

Arteiros 60+: The Theatrical Experience with Older Adults

Aline Lopes da Silva¹

<https://orcid.org/0000-0001-7440-6984>

Universidade Federal de Pelotas – UFPEL, Pelotas/RS, Brasil

E-mail: profarte.envios@gmail.com

Verônica Chielle Becker²

<https://orcid.org/0009-0008-2758-6407>

Universidade Federal de Pelotas – UFPEL, Pelotas/RS, Brasil

E-mail: verycb@gmail.com

Alexandra Gonçalves Dias³

<https://orcid.org/0000-0001-5483-9635>

Universidade Federal de Pelotas – UFPEL, Pelotas/RS, Brasil

E-mail: xandadias@gmail.com

1 Aline Lopes é atriz e arte-educadora, licenciada em Teatro pela UNIRIO. Mestre em Cultura e Territorialidades pelo PPCULT/UFF (bolsista CAPES/FAPERJ). Possui especialização em Educação Especial e Inovação Tecnológica pela UFRRJ. Atua em arte-educação e acessibilidade cultural, com interesses em inclusão e diversidade.

2 Verônica Chielle Becker é atriz, diretora, professora de teatro e arte-educadora, licenciada em Teatro pela UFRGS (DAD/UFRGS). É professora de Arte na rede pública de ensino de Cachoeirinha/RS e dirige o grupo Arteiros 60+ desde 2024.

3 Alexandra Dias é artista da dança e professora. É Professora Associada DE da Universidade Federal de Pelotas/RS no Curso de Dança Licenciatura. Possui PhD em Dança pela University of Roehampton (Londres UK) com Bolsa CAPES de Doutorado Pleno no Exterior - DPE. Mestre em Artes Cênicas pela UFRGS com bolsa CAPES-CNPQ.

Resumo: O artigo visa analisar a experiência do grupo teatral Arteiros 60+, formado por atores com mais de 60 anos em Porto Alegre (RS), que tem como propósito a construção e realização de espetáculos proporcionando uma rica experiência para seus participantes. Esse tema mostra-se relevante diante dos novos desafios advindos do envelhecimento populacional e sua discussão no campo das artes e da educação. O objetivo é refletir sobre práticas de arte-educação e o enfrentamento ao etarismo a partir da observação, análise de depoimentos e de um recorte do processo criativo da montagem *O Despertar*, baseada na peça *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind (1891), estabelecendo um breve paralelo com a peça *Kontakthof*, de Pina Bausch (2000), como referência complementar. Adota-se uma abordagem fundamentada na Pesquisa Baseada em Arte (PBA), por meio dos depoimentos dos artistas que revelam o vivido no processo, valorizando as vivências artísticas como formas legítimas e sensíveis de aprendizado e produção de saberes. O estudo articula conceitos teóricos sobre etarismo nas artes cênicas para destacar a potência do grupo Arteiros 60+ como instância de resistência, expressão e reinvenção de si, o corpo e a experiência de vida tornam-se motores poéticos. O estudo indica que a prática teatral pode atuar no enfrentamento ao etarismo e promover o protagonismo de pessoas idosas, desafiando discursos normativos e percepções sociais sobre o corpo, a velhice e a criação artística.

Palavras-chave: Arte-Educação. Etarismo. Teatro. Teatro com Idosos.

Abstract: This article analyzes the experience of the Arteiros 60+ theater group, composed of actors over 60 in Porto Alegre (RS), Brazil, aimed at creating performances that enrich participants' lives. Amid population aging challenges, it reflects on art-education practices and ageism resistance through observation, testimonials, and a creative process excerpt from *O Despertar*—an adaptation of Frank Wedekind's *Spring Awakening* (1891)—paralleled with Pina Bausch's *Kontakthof* (2000). Grounded in Arts-Based Research (PBA), the study values artists' lived experiences as legitimate knowledge production. Articulating theoretical concepts on ageism in performing arts, it highlights Arteiros 60+ as a site of resistance, self-reinvention, and poetic agency, where body and life experience drive creation. Findings suggest theater fosters elderly protagonism, challenging normative discourses on aging, corporeality, and artistic production.

Keywords: Ageism. Art education. Theater. Theater with older adults.

Introdução

O Censo Demográfico de 2022 do IBGE, indicou o índice de envelhecimento no Brasil que chegou a 55,2, ou seja, há 55,2 pessoas com 65 anos ou mais para cada 100 crianças de 0 a 14 anos, um aumento significativo em relação a 2010, quando esse índice era 30,7. Isso mostra o envelhecimento crescente da população brasileira (IBGE, 2022).⁴ Assim, surgem desafios sociais, culturais e educacionais ainda pouco debatidos nos campos das artes e da educação. Citamos, por exemplo, o etarismo⁵ — forma de preconceito e discriminação baseada na idade — que afeta diretamente a participação de pessoas idosas na vida cultural e artística.

4 Mais detalhes em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38186-censo-2022-numero-de-pessoas-com-65-anos-ou-mais-de-idade-cresceu-57-4-em-12-anos>. Acesso em: 22 jun. 2025.

5 O termo advém da palavra ageismo utilizada pela primeira vez por Robert Butler em 1969. A tradução literal da palavra inglesa *ageism* seria idadismo ou edaísmo, como o neologismo não foi adotado em português preferiu-se etarismo (Vieira, 2021).

Este artigo utiliza como estudo de caso o grupo teatral Arteiros 60+, de Porto Alegre/RS, formado por pessoas com mais de 60 anos. O texto analisará a participação dos artistas no processo de criação e algumas das práticas teatrais realizadas. O espetáculo mencionado é *O Despertar*, baseado na obra *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind, de 1891. Além disso, foi realizado um paralelo com o espetáculo *Kontakthof* (2000)⁶ de Pina Bausch, que teve um elenco de pessoas idosas em uma de suas temporadas.

Neste artigo, Verônica Chielle, diretora e produtora do grupo, conduziu os ensaios com o grupo teatral Arteiros 60+ e redigiu a seção prática; Aline Lopes ficou responsável pelos aportes teórico-metodológicos, redação principal e revisões; Alexandra Dias forneceu as referências bibliográficas fundamentais, além da orientação teórica, supervisão geral e adequações finais para aprovação. Assim, o trabalho integra teoria e prática em uma pesquisa coletiva.

O grupo Arteiros 60+ é um grupo independente que realiza seus encontros nas manhãs de terças-feiras, no Espaço Força e Luz, em Porto Alegre. Atualmente, em 2025, é formado por onze membros, sendo dez atores e a diretora. O grupo não possui financiamento ou patrocínio e mantém suas atividades com financiamento coletivo dos atores. O grupo Arteiros 60+ tem como objetivo proporcionar a experiência teatral para idosos, desde aulas de teatro até ensaios para a construção e realização de espetáculos, com temporadas de apresentações.

Neste trabalho, buscamos pensar em uma arte-educação mais inclusiva, que reconheça o envelhecimento como potência estética e política. O teatro, poderosa linguagem que possibilita expressão e socialização, fomenta a resistência, ressignificação e empoderamento das identidades dos idosos e de sua presença na sociedade. Além disso, procuramos refletir como o grupo de idosos se relaciona com as práticas teatrais e as questões que emergem dessa relação. Nessa direção, investigamos como as experiências teatrais contribuem para a construção de uma prática pedagógica em arte-educação, evidenciando a potência da cena como espaço de afirmação de sujeitos e saberes historicamente marginalizados. Assim, buscamos compreender os sentidos atribuídos pelos integrantes às suas vivências teatrais, em diálogo com expressões de resistência, identidade e pertencimento; analisamos como as práticas do grupo confrontam normas sociais relacionadas ao corpo, à idade e à visibilidade social; e procuramos evidenciar o teatro como um campo de criação estética e política, capaz de promover novas formas de subjetivação e presença social das pessoas em envelhecimento.

Abordagens Metodológicas

A metodologia deste trabalho estrutura-se a partir da Pesquisa Baseada em Arte (PBA), compreendida como uma abordagem que valoriza e coloca a experiência artística no centro das análises poéticas e acadêmicas. Nesse artigo, o foco de análise se dá a partir da prática realizada por meio de oficinas e ensaios teatrais para a montagem da peça *O Despertar* junto ao grupo. Assim, a vivência artística coletiva é compreendida como espaço de escuta, expressão e invenção de mundos outros, conforme propõe Diederichsen (2019):

Estas metodologias artísticas de pesquisa propiciam modos ampliados de conceber, pensar e significar a pesquisa, criando relações e movimentos imprevisíveis, oportunizando visadas diversas, versos e reversos que poetizam o processo investigativo. Suas práticas, tanto empíricas quanto teóricas, visitam e recriam, através do ato artístico, as dimensões do humano e do inumano, do conhecido e do desconhecido, acolhendo a incompletude e a incerteza. (Diederichsen, 2019, p. 67).

6 O espetáculo *Kontakthof* foi originalmente concebido e apresentado pela companhia de Pina Bausch em 1978. Em 2000, a coreógrafa decidiu revisitar a peça, desta vez com elencos compostos por pessoas com mais de 65 anos e por jovens com menos de 19 anos. (Caldeira, 2011).

Inspirada no pensamento de Diederichsen, a PBA opera como “ação ontológica – um devir-arte, uma estética da existência, um acreditar na possibilidade do mundo e de maneiras outras de pesquisar, educar e viver” (Diederichsen, 2019, p. 65). Assim, a pesquisa é conduzida pela potência criativa dos participantes, abrindo espaço para a invenção, o encontro e a resignificação do envelhecimento por meio da arte.

A metodologia foi adotada a partir da especificidade do grupo investigado: um grupo formado por pessoas acima de 60 anos, cujas práticas cênicas são atravessadas por memórias, afetos e trajetórias singulares. Tais características exigem uma escuta sensível e uma atenção poética às subjetividades presentes em cena. Nesta perspectiva, o fazer artístico não é um complemento, mas constitui a própria estrutura da pesquisa. Fundamentado na potência criativa da linguagem teatral para abrir possibilidades de mundo e produzir sentidos que vão além da lógica instrumental.

Para evidenciar as particularidades desta metodologia de pesquisa, é importante destacar que foi Verônica Chielle quem vivenciou diretamente a experiência com o grupo durante a escrita da pesquisa. Sua atuação como diretora e responsável pelo desenvolvimento pedagógico dos encontros reflete uma relação de proximidade, intimidade e continuidade com o processo de práticas desenvolvidas junto ao grupo analisado.

Fortin e Gosselin (2014) conceituam metodologias adequadas para processos de pesquisa em arte, nas quais existe a necessidade de evidenciar que o processo de pesquisa que não se resolve totalmente pela escrita. Em relação a esse trabalho, têm-se o conceito de *tese-criação*, que não reflete a totalidade da proposta conceitual deste trabalho, mas aproxima-se da ideia de pesquisa e reflexão sobre grupos a partir do contato e experiência com eles:

Em uma tese-criação, o estudante com “desejo de teorização” pode fazê-la de forma diferente. Se nós simplificarmos, alguns profissionais vão apelar para o que chamamos de teorias exógenas, ou seja, as teorias de fora da disciplina ou do campo prioritariamente em estudo, mas que vêm alimentá-lo (pode-se pensar na filosofia, na sociologia ou na psicanálise, entre outras). Outros irão teorizar sua prática do interior dela mesma, tentando dar forma a um saber imbricado em sua prática artística. Atualizar as teorias implícitas aos artistas e professores é uma proposta sugerida por Schön, assim como outros autores, em seu livro *O profissional reflexivo* (1983). O autor sugere que artistas e professores devem estudar suas experiências para desenvolverem um saber próprio ao seu domínio. (Fortin e Gosselin, 2014, p. 11).

Ainda sobre o conceito de tese-criação que se relaciona com a proposta deste trabalho, Fortin e Gosselin (2014) citam a tese-criação de Johanna Bienaisé:

que aborda a adaptação de bailarinos às exigências de diferentes coreógrafos. Três coreógrafos diferentes criaram, cada um, um solo de 20 minutos para ela. Inspirada por Schön (1983), que afirma que o indivíduo pode aprender a partir de suas próprias experiências profissionais. Ela, conscientemente, olhou para suas emoções, experiências, ações e respostas, adicionando-os ao seu conhecimento e agregando tudo isso na sua capacidade de adaptação. Johanna Bienaisé filmou os ensaios, manteve um diário de pesquisa, e gravou suas conversas com os três coreógrafos. Ela tentou teorizar de dentro para fora, em vez de depender de teorias exógenas. (Fortin e Gosselin, 2014, p. 11)

É a partir da pesquisa “de dentro pra fora”, que se alimenta da experiência íntima com o que é estudado e analisado, que essa escrita se desenvolve. Ela não parte, necessariamente, de ideias e *teorias exógenas*, mas de uma *experiência*, uma reverberação a partir da prática, com relatos dos encontros feitos pela autora, diretora e professora, e

uma reflexão a partir da experiência e da relação estabelecida pela autora com o grupo analisado.

Bases Teóricas:

Etarismo nas artes cênicas

Para abordar o tema do etarismo nas artes cênicas, é pertinente nos aproximarmos de conceitos como igualdade, desigualdade e diferença, e refletir como a construção social do preconceito se manifesta em algo tão natural quanto o envelhecimento. Nesse sentido, Barros (2016) destaca que é importante reconhecer que as diferenças, mesmo aquelas que constituem a vida, tidas como naturais — como o envelhecimento — são construídas historicamente e socialmente, sendo muitas vezes ressaltadas e até valorizadas negativamente pela sociedade. Sobre esse ponto, o autor observa:

Aquele que se ocupa de discriminar o idoso para o mercado de trabalho irá insistir na diminuição do vigor físico e esquecer de aspectos positivos como a importância da experiência para o exercício dessa ou daquelas tarefas, ou mesmo inventar singularidades inteiramente artificiais para compor a sua imagem depreciativa do trabalhador idoso, como a de que com o avançar da idade um indivíduo se mostra menos aberto às mudanças e novidades. A construção social da diferença, no interesse de poderes dominantes vários, dá-se também por dentro da diferença socialmente selecionada ou construída (Barros, 2016, p. 63).

Percebe-se que o acesso e a inserção da população idosa no campo cultural ainda são incipientes. Frequentemente, essas participações são vistas como irrelevantes ou assistencialistas, sem destacar a real potencialidade dos idosos. É nesse contexto que o conceito de etarismo nas artes cênicas ganha relevância neste artigo. Uma das palavras trazidas pelos membros do grupo em diversos momentos ao longo de nossos encontros foi exatamente essa: *etarismo*.

Durante a busca por referências, encontramos Vieira (2021), Vieira e Pereira (2024) que a partir de diversos autores apresentam um conjunto de definições (que sintetizamos aqui) como o entendimento do etarismo como uma forma de preconceito baseada na idade, atingindo pessoas em diferentes fases da vida, sendo crianças e idosos, os grupos mais suscetíveis. Os autores apontam que esse preconceito possui crenças e atitudes prejudiciais e negativas, levando à discriminação e intolerância a pessoas idosas e, em muitas vezes, à rejeição social desse grupo. Vieira (2021) também recupera a definição proposta por Paltrow em 2001, que nomeia o etarismo como o “preconceito final” — uma das formas mais persistentes e cruéis de rejeição social (Butler, *et al.* apud Vieira, 2021, p. 24-25).

No campo do envelhecimento, é crucial desmistificar a ideia predominante de um “envelhecimento ativo” homogêneo e linear, que muitas vezes nega as múltiplas facetas e desafios inerentes a essa etapa da vida. Nem todas as pessoas idosas terão a possibilidade de um envelhecimento saudável e ativo, conforme os padrões estabelecidos, devido a fatores sociais, econômicos e de saúde. Nesse contexto, a arte surge como um campo fértil e inclusivo, capaz de oferecer caminhos para a expressão, a ressignificação e a potência da existência, independentemente das condições físicas ou sociais. A experiência artística, em suas diversas manifestações, pode ser um refúgio e um catalisador para a criação de novos sentidos e ideias para a população idosa.

Em consonância com esse pensamento, a prática artística pode ser compreendida como uma forma singular de existência, na qual a vida se torna uma obra em constante construção e transformação. Assim, essa perspectiva relaciona-se à ideia de uma “estética da existência”, que envolve uma resistência poética aos discursos predominantes sobre velhice e envelhecimento. Para Tótor, ser artista significa experimentar diferentes nuan-

ces da vida, guiadas por afetos que escapam ao controle racional, possibilitando a criação do novo e do inédito (Tótora, 2015, *apud* Siqueira; Martins, 2019).

Embora ainda haja poucos estudos no contexto teatral, o etarismo se manifesta de forma marcante. Ubiratan Vieira e Bruno Pereira (2024), em seu artigo intitulado “Etarismo nas artes cênicas: o peso do envelhecimento” evidenciam a lacuna de trabalhos acadêmicos que discutem os temas relacionados a teatro e pessoas idosas. Esses autores recorrem a estudos sobre cinema e publicidade, áreas em que o etarismo já é mais discutido, para exemplificar e suprir as discussões do campo teatral.

No artigo citado anteriormente, os autores utilizam entrevistas com atores com mais de 45 anos e identificam que o etarismo nas artes cênicas se manifesta tanto por barreiras explícitas quanto veladas. Entre as barreiras veladas, destacam-se os estereótipos que associam o envelhecimento à perda de vigor, criatividade e adaptabilidade, além da limitação dos papéis disponíveis para atores mais velhos a personagens secundários ou estigmatizados. Já as barreiras explícitas envolvem a redução das oportunidades de trabalho, exclusão em processos seletivos e a ausência de políticas públicas que incentivem a inclusão desses profissionais.

A partir das análises das entrevistas, os autores demonstram que o etarismo nas artes cênicas é sustentado por um conjunto de preconceitos e práticas discriminatórias que prejudicam a trajetória e o reconhecimento dos atores idosos. De acordo com os autores, para enfrentar esse cenário, é essencial valorizar a experiência e a diversidade etária, além de fomentar espaços de resistência, como grupos e projetos que promovam o protagonismo dos artistas mais velhos.

Como possibilidade de fomentar espaços de resistência, se torna importante trazer a experiência do trabalho desenvolvido pelo grupo Arteiros 60+ que exemplifica como o teatro é uma linguagem poderosa para enfrentar as barreiras simbólicas do etarismo nas artes cênicas. Nas palavras de um dos integrantes: “O teatro pode ser uma poderosa ferramenta⁷ para combater o etarismo, porque promove a conscientização, a empatia e a inclusão de pessoas de todas as idades”. Essa vivência reforça a ideia de que o teatro não apenas fortalece a autoestima e o potencial físico e mental dos atores, mas também transforma a percepção social sobre a velhice.

Nessa mesma perspectiva, outro depoimento destaca que “o teatro transforma a maneira de ver a velhice, até porque o idoso de hoje não é mais aquele ‘velhinho de bengala’. Vamos para academia, corremos, nadamos, viajamos desacompanhados, vamos ao teatro, cinema... ou seja, criamos independência”. O teatro passa a ser um espaço de inclusão e interação entre gerações, valorizando as habilidades e a criatividade dos atores mais velhos, mostrando que a capacidade depende da vontade e não da idade.

A experiência do Arteiros 60+, percebida através dos depoimentos de seus integrantes, demonstra o potencial do teatro para desconstruir preconceitos e ampliar o protagonismo das pessoas idosas, contribuindo para um enfrentamento efetivo do etarismo no campo artístico. Nessa direção, fortalecer o combate ao etarismo no teatro passa pela desconstrução de imagens cristalizadas sobre o envelhecimento e pela implementação de ações concretas de inclusão e respeito à trajetória desses profissionais.

7 Aqui compreendido como ‘ferramenta’ pelo artista, o teatro se revela linguagem artística potente de resistência ao etarismo nas artes cênicas.

Práticas teatrais e processo de criação com o grupo Arteiros 60 +

Figura 1 – Fotografia do grupo Arteiros 60+ em julho de 2025



Grupo Arteiros 60+, julho de 2025. Da esquerda para a direita, de cima para baixo: Regina Cavalli, Cris Lunardi, Carlos Bello, Mara de Medeiros, Luiz Heitor Chanan, Fernando Hammel, Silvio Luis Silveira, Ilá Casagrande, Lídia Wilhelm e Marli Barboza. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Este artigo levou em consideração os ensaios realizados entre os meses de março e junho de 2025, totalizando 15 encontros. Agora, retoma-se os procedimentos desta pesquisa a partir das experiências do grupo Arteiros 60+. Em diálogo com a Pesquisa da Base da Arte (PBA), serão analisadas algumas práticas realizadas com o grupo e a relação que os membros estabelecem com elas.

A análise dos ensaios do grupo Arteiros 60+ foi conduzida a partir de registros fotográficos, vídeos, relatos e observações, buscando captar afetos, memórias e modos de criação que emergem das práticas do grupo. Para avançar nessa questão, é preciso retomar o período anterior ao processo de criação de *O Despertar*.

A partir da chegada de Verônica como diretora e professora do grupo, foi realizada uma avaliação diagnóstica sobre a experiência, conhecimentos e interesses em teatro de cada um dos membros. Os encontros foram estruturados em recepção, exercícios de aquecimento e preparação da mente, do corpo e da voz, jogos teatrais, exercícios de criação e ensaios dos processos de montagem teatral.

Alguns exemplos das práticas desenvolvidas são exercícios de aquecimento do corpo e da voz (como alongamentos, exercícios de respiração, dicção e projeção), improvisação corporal livre a partir da música, criação de gestualidades a partir de indicações da diretora, exercícios de proposição de movimentos de um líder para o grupo, contagem com a bola, jogo do espelho e hipnotismo colombiano, — práticas do Teatro do Oprimido,

desenvolvidas por Augusto Boal (1998) — improvisações com definição do “o quê”, “quem” e “onde” — técnica de improvisação de Viola Spolin (2010) — entre outros.

Ao longo dos encontros, foram poucas as necessidades de adaptações dos exercícios para que se adequassem à realidade física, mental e emocional dos idosos. O diferencial da prática com idoso, no caso do grupo analisado, apresenta-se no efeito estético que uma montagem cênica com idosos pode oferecer, e de que forma esse efeito modifica a obra original. Esse ponto se aproxima do que é desenvolvido com o grupo *Arteiros 60+*.

Caldeira (2011) ao analisar o espetáculo *Kontakthof*, de Pina Bausch, em uma montagem realizada com dançarinos com mais de 60 anos, pontuou que não houve uma adaptação metodológica nos ensaios, e sim, uma inovação estética a partir da escolha de trabalhar com idosos em cena. E reforça também o que se obtém esteticamente a partir do trabalho com idosos, em comparação com os jovens:

Para realizar o trabalho [...] os artistas têm de revelar detalhes perturbadores de suas vidas passadas. Eles têm que correr e gritar como crianças hiperativas. Tudo isso é bastante difícil para os artistas jovens, com corpos perfeitamente afinados, mas para alguém comum, com complexo de ser impróprio, excesso de peso ou timidez, a exposição pode ser angustiante. [...] o sentido do tempo e do lugar é menos concentrado (para os jovens) do que no desempenho dos idosos. [...] Realizada pelos idosos, *Kontakthof* é uma encantadora afirmação de experiência de vida. As emoções que Bausch destina ao trabalho — desejo, desilusão, desespero, ternura, vulnerabilidade, superação — são mais enfáticas quando enredadas na rica experiência de interpretação dos idosos. Mas, acima de tudo, esta é outra chance na vida para os atores-bailarinos. Depois dos 65 anos, ter a oportunidade de experimentar a excitante carreira de artista é algo notável: ainda mais, dado que esta nova vida para alguns já duram alguns anos. Diz-se que a vida começa aos 40, em Wuppertal, começa aos 65 anos. (Caldeira, 2011, p. 130 e p. 135)

Essa reflexão permite avançar na discussão sobre as práticas de teatro com idosos abrangendo questões como: como fazer teatro com idosos? E o que os idosos fazem com o teatro? Assim, se direciona para uma indagação ainda mais profunda: o que professores e diretores de teatro podem aprender sobre teatro a partir da experiência teatral com esse grupo de idosos? Como eles enriquecem a percepção e experiência das práticas teatrais?

A partir dessas indagações, surge a questão da escolha do texto a ser trabalhado com o grupo, para uma montagem cênica. A escolha de *O Despertar da Primavera* (1891) surgiu a partir da busca por um efeito estético: realizar uma montagem teatral com atores idosos interpretando crianças e adolescentes. Foi realizada uma adaptação do texto e do contexto, e a narrativa passou a ocorrer em um Brasil dos anos 1980 ao invés da Alemanha nos anos 1890 que é o que acontece no texto original. A partir desse ponto, o grupo se envolveu com o texto a partir de suas memórias e reflexões realizadas em grupo, que promoveram conexão com as experiências que vivem os personagens — entre elas, situações de abuso, preconceito, opressão e silenciamento.

Em relação aos exercícios propostos durante o processo de criação, o foco voltou-se para práticas que poderiam auxiliar na criação das cenas da peça e na corporalidade e gestualidade dos personagens. Nesse ponto, dois exercícios tiveram destaque: o trabalho com teatro-imagem de Augusto Boal (1998) e o exercício Campo de Visão formulado por Lazzaratto (2011)⁸.

No início do processo de criação, o exercício de teatro-imagem de Augusto Boal, que consiste na criação de imagens de momentos-chave de cada cena, foi fundamental

8 Lazzaratto foi incorporado ao processo prático com os atores por sugestão de Aline Lopes, compartilhada em reunião ao longo da pesquisa, após sua experiência em oficina com o diretor, o que Verônica Chielle acolheu e adaptou criativamente, potencializando a criação cênica e dramática em diálogo coletivo entre Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul.

para que os atores sintetizassem fisicamente o que era importante sobre cada ponto da história da peça de Wedekind. Para eles, iniciar o caminho por um exercício que condensa e torna mais objetiva a representação cênica facilitou tanto a compreensão dos conflitos e momentos cruciais de cada cena, como instigar a ação de suas personagens em cena. Os exercícios foram propostos a partir da observação da diretora, ao perceber a dificuldade de desenvolver ação cênica que os atores demonstravam.

A introdução do exercício “Campo de Visão” (Lazzaratto, 2011) foi utilizado na metade do processo de criação com o objetivo de complexificar o universo imaginativo e sensível dos atores, em relação a si mesmos e suas personagens. Foi desenvolvido o ponto zero do exercício, ou seja, o início da prática proposta por Lazzaratto.⁹

O exercício realizado a partir disso foi uma improvisação, baseada no início do exercício “Campo de Visão”. O procedimento consiste nos atores posicionados em círculo, realizando movimentos e ações a partir de um estímulo (como a música) e mesmo que estejam todos juntos, nenhum ator pode olhar para os outros enquanto desenvolvem sua improvisação. Em alguns momentos, os atores podem compor corporalmente junto de seus colegas, mas sem realizar contato visual.¹⁰

Em dois encontros, a diretora registrou a realização do exercício e como eles se sentiram após realizá-lo. Verônica percebeu como a prática de não olhar para os outros colegas possibilitou uma concentração maior em si mesmos, sem a constante comparação que poderia provocar insegurança e restrição da criação.

Esse exercício permitiu um enriquecimento do universo imaginativo e criativo dos atores, a partir da necessidade de desenvolver a fisicalização¹¹ em cena. Constata-se que alguns dos integrantes possuíam dificuldade de criar a partir do corpo e da ação — o texto era prioridade, as movimentações em cena eram aleatórias, sem direção e sentido, e a falta de ação cênica tornava as cenas superficiais e enfadonhas. Esse exercício contribuiu para uma evolução na expressividade corporal dos atores e na criação de ações físicas.

Sobre a dificuldade de fisicalização, a diretora percebeu ao longo dos encontros que havia uma limitação nas ações corporais dos integrantes, mas com o desenvolvimento do exercício “Campo de Visão”, os atores extrapolaram os “limites” que acreditavam existir em seus corpos e na expressividade cênica. O exercício rompeu as limitações psicológicas sobre a percepção de si mesmos e a preocupação com a percepção dos outros sobre sua expressividade cênica. Tal experiência possibilitou que Verônica percebesse que a idade não era impeditivo para a expressão corporal em cena dos atores em questão. Era necessário retomar a consciência para si mesmo e para suas próprias capacidades para que a ação corporal em cena se expandisse.

9 Segundo Lazzaratto (2011) o “Campo de Visão” é um exercício de improvisação teatral coral em que os participantes são convidados a evitar o contato visual direto com os colegas, movimentando-se apenas quando algum gesto ou movimento gerado por outro integrante entrar em seu campo de visão. O objetivo é ampliar a visão periférica, mobilizar sensações, movimentos e promover uma sintonia coletiva. O autor também menciona que outros estímulos, como sons, música, texto e situações dramáticas, podem ser incorporados à prática. (Lazzaratto, 2011). Durante a pesquisa sobre o “Campo de Visão” de Marcelo Lazzaratto, surgiu uma dúvida sobre a possível relação com as técnicas de “Viewpoints”, de Anne Bogart (2020). Embora o próprio Lazzaratto não mencione essa conexão, diretamente, é possível notar semelhanças entre os dois métodos, especialmente no uso da improvisação coletiva e na atenção ao espaço e ao grupo. Essa observação mostra como diferentes técnicas podem trabalhar ideias parecidas para estimular a criação em grupo no teatro.

10 O exercício que foi realizado foi inspirado no início do exercício “Campo de Visão” que pode ser conferido aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=462Qwqiy5co>. Acesso em: 15 de abr. 2025.

11 O conceito de fisicalização, segundo a sua criadora, a arte-educadora Viola Spolin, pode ser definido como “a manifestação física de uma comunicação; a expressão física de uma atitude; [...] uma maneira visível de fazer uma comunicação subjetiva” (Pinto, 2017, p. 1 *apud* Spolin, 1998, p. 340).

Figura 2 – Exercício de improvisação inspirado no início do exercício “Campo de Visão”, abril de 2025.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 3 – Exercício de improvisação inspirado no início do exercício “Campo de Visão”, maio de 2025.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Segundo os participantes do grupo, o exercício permitiu, entre diversos pontos dos relatos, auxiliar no processo de criação a partir do corpo e da emoção. Entre os relatos dos participantes após a realização do exercício, tem-se ainda que:

- “era possível viver a emoção do que eu via e imaginava, agir a partir do que eu estava vendo; era muito real”

- era possível “visualizar e viver a cena”
- era possível “fazer coisas que tinham a ver com o meu personagem e também nada a ver com a peça, mas que se tivesse que fazer pra ela, eu faria”,
- “cada movimento tinha um sentido, encaixava pra algum lugar”
- “tentei me desvincular de quem eu era, me senti livre para fazer movimentos que em outro momento eu não faria”.

Os participantes concordaram que foi possível acessar um corpo “diferente” do corpo do ator fora de cena. Muitos deles disseram que a música durante o exercício “trouxe coisas bem do fundo”, “a música me levou” e, de um modo geral, auxiliou no processo de criação de um repertório de ações e movimentos.

Entre o fim de 2024 até o momento, o grupo tem se dedicado ao processo de criação de um novo espetáculo, a partir de uma adaptação dramática do texto alemão citado anteriormente, *O Despertar da Primavera* (1891), de Frank Wedekind. Em relação a essa obra, os personagens, que são em grande parte crianças e adolescentes, também enfrentam a invisibilidade, um apagamento de suas vozes promovido pela cultura conservadora e opressora da época, institucionalizada através de crenças religiosas, da escola e do ambiente familiar. Aqui se estabelece também uma relação com o idoso e crianças no sentido que essas faixas etárias se aproximam a partir de um lugar de infantilização e subestimação de suas capacidades cognitivas e expressivas.

Portanto, a ideia do espetáculo é evidenciar, a partir da contradição, a semelhança entre esses grupos, a capacidade de atores idosos de se relacionar com as subjetividades de faixas etárias diferentes, promover uma reflexão sobre a coexistência e interlocução entre as memórias e o momento presente dos atores e possibilitar a expansão de interpretações sobre o tempo e espaço dos acontecimentos da narrativa — passado/presente, realidade, memória — e de que forma isso se aproxima da experiência vivenciada pelos atores do grupo, ao longo desse processo.

Ao fazer um paralelo com a proposta de *Kontakthof* de Bausch com a que é desenvolvido com os Arteiros 60+, encontramos um ponto em comum: a personalidade dos participantes é muito presente no processo de criação. Segundo Mackrell em texto de Caldeira:

Kontakthof é uma das suas obras de cunho mais confessional íntimo, explorando loucamente irritação e os desejos que conduzem os relacionamentos adultos. A peça é muito mais sobre a personalidade dos artistas do que sobre suas técnicas de dança. E, conforme comenta Endicott: “Pina sempre teve um fantástico senso do que é ‘in’”. No momento, ser velho era ‘in’. Esta peça é sobre ternura e agressividade, e essas pessoas tiveram essas emoções a vida inteira. (Mackrell, 2002, p. 15 *apud* Caldeira, 2011, p. 130).

Ocorreram diversas discussões sobre os significados do texto de Wedekind, as experiências e conflitos das personagens e a relação que cada ator estabelecia, a partir de suas experiências pessoais ou não, com o que ocorria na narrativa. E assim como aqueles jovens da peça, os atores idosos vivenciavam um período de suas vidas em que suas presenças já não eram tão valorizadas pela sociedade, posto que já não eram mais “produtivos”. Ao desenvolver um trabalho de criação com atores idosos interpretando jovens, a diretora buscou aproximar o sentido da montagem para a discussão da representação do idoso na cena e a experiência teatral como um instrumento de fortalecimento da existência do idoso, enquanto indivíduo atuante na arte e na sociedade.

E nessa direção, outro ponto destacado na análise de Caldeira (2011) é a potência da teatralidade que o elenco sênior levou à obra *Kontakthof*, semelhante ao que foi observado no processo de montagem de *O Despertar*:

Como coreógrafa, Bausch não tinha nada a ver com o politicamente correto, mas neste ato inventivo, com este brilhante elenco, ela expôs a pobreza de nosso preconceito

cultural em relação à idade — especialmente quando aplicado à dança. O elenco sênior que realizou Kontakthof mostrou o quanto podemos ser vitais e operantes independente da faixa etária, assim como o quanto a maturidade pode enriquecer teatralmente o movimento corporal. (Caldeira, 2011, p. 135).

Portanto, foi notório ao longo dos ensaios de *O Despertar* que, no caso do elenco de idosos, a experiência de vida e a memória, aliadas à disponibilidade física (ainda que com a presença de alguma limitação), não prejudicaram a construção da peça. Pelo contrário, evidenciaram a rica teatralidade do corpo idoso, enriquecendo a cena e adicionando novas nuances a uma obra originalmente concebida para jovens. Esse processo reforça a ideia de que a capacidade cênica não depende exclusivamente da condição física plena, mas está intimamente ligada à disponibilidade, sensibilidade e preparo dos atores.

Considerações

A experiência desenvolvida com o grupo Arteiros 60+ e analisada a partir da perspectiva da Pesquisa Baseada em Arte (PBA) revelou a potência do teatro como um espaço de escuta, criação e reinvenção de si, especialmente no contexto do envelhecimento. O processo criativo vivido pelo grupo se constituiu como território de resistência, em uma experiência na qual corpos e vozes historicamente marginalizadas puderam se afirmar como atores da cena, promovendo reflexões e produzindo sentidos.

O envolvimento dos participantes nas práticas teatrais demonstrou que a idade não é um obstáculo para a expressividade, mas sim uma camada adicional de densidade e potência poética. Com isso, o processo de criação do espetáculo *O Despertar*, ao colocar em cena atores idosos interpretando personagens jovens, revelou a complexidade das memórias, afetos e subjetividades presentes no grupo, gerando um cruzamento potente entre experiência vivida e ficção cênica. O estudo também evidenciou como a prática teatral pode atuar no enfrentamento ao etarismo, promovendo o protagonismo de pessoas idosas e desafiando discursos normativos e percepções sociais sobre o corpo, a velhice e a criação artística.

Ao longo do percurso, a prática teatral demonstrou a potência expressiva dos participantes e o impacto subjetivo e pedagógico dos exercícios desenvolvidos. Um dos momentos significativos foi o uso do exercício “Campo de Visão”, no qual um dos participantes afirmou: “Tentei me desvincular de quem eu era, me senti livre para fazer movimentos que em outro momento eu não faria”. Tal fala sintetiza os efeitos da metodologia artística como forma de ruptura e reinvenção de si.

Ao adotar uma metodologia sensível às singularidades dos participantes, a pesquisa aponta a necessidade de práticas pedagógicas e estéticas mais inclusivas, que reconheçam a diversidade como fundamento da criação. A escuta, o cuidado e o respeito às trajetórias de vida se mostraram essenciais para a construção de uma arte-educação comprometida com a dignidade e o reconhecimento de todos os sujeitos.

Contudo, é importante reconhecer os limites deste estudo. Embora tenham sido realizadas entrevistas com os participantes, optou-se por não incluí-las neste artigo, considerando que seu tratamento analítico demandaria mais espaço, cuidado e escuta. Esses depoimentos serão tratados em um estudo complementar, garantindo que possam ser acolhidos com a atenção que merecem. Dessa forma, apenas trechos pontuais foram inseridos, preservando o compromisso ético com a singularidade das vozes ouvidas.

Entendemos que o estudo aponta para possíveis desdobramentos futuros no campo do estudo teatral e do etarismo. Acreditamos que a continuidade do processo criativo do grupo Arteiros 60+ poderá aprofundar a análise dos depoimentos colhidos, investigando de forma mais detalhada as experiências subjetivas do grupo a partir da perspectiva das artes da cena, da memória e da identidade. Outra possibilidade é acompanhar o espetáculo após

sua estreia, ampliando a investigação para o campo da recepção e dos impactos sociais e poéticos da presença cênica de artistas idosos.

Nesse processo, a diretora pôde perceber o amadurecimento e o enriquecimento de sua atuação como diretora e professora, impulsionados pela vivência com o grupo Arteiros 60+. A partir de uma abordagem pedagógica que investigou a atuação dos membros de um grupo de teatro, e não apenas a promoção de um trabalho específico com idosos, baseado em metodologias generalistas e limitadoras, foi desenvolvida uma prática e um espaço de inclusão, visibilidade e resistência por meio da ação teatral. Essa perspectiva, que percorreu a trajetória desta pesquisa, revela um trabalho sensível, pautado na atenção e na escuta, que buscou estar alinhado, acima de tudo, às potencialidades da realidade e dos sujeitos que dela participaram.

No desenvolvimento dessa pesquisa, podemos perceber que o percurso com o grupo Arteiros 60+ reafirma o teatro como um campo fértil de subjetivação e transformação, em que o envelhecimento não é limite, mas o caminho para uma experiência em artes da cena. Um teatro que demonstra potencial para desconstruir preconceitos e contribuir para o protagonismo das pessoas idosas no enfrentamento ao etarismo. Como expressou um dos integrantes: “O teatro [...] promove a conscientização, a empatia e a inclusão de pessoas de todas as idades.” E para finalizar, outro depoimento que demonstra o grande potencial dessa linguagem artística: “o teatro transforma a maneira de ver a velhice, até porque o idoso de hoje não é mais aquele ‘velhinho de bengala’. Vamos para academia, corremos, nadamos, viajamos desacompanhados, vamos ao teatro, cinema... ou seja, criamos independência”.

Referências

BARROS, José D’Assunção. *Igualdade e diferença: construções históricas e imaginárias em torno da desigualdade humana*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *O livro dos Viewpoints: um guia prático para Viewpoints e composição*. Tradução de Sandra Meyer. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2020.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Número de pessoas com 65 anos ou mais de idade cresceu 57,4% em 12 anos. *Agência de Notícias IBGE*, 2023. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38186-censo-2022-numero-de-pessoas-com-65-anos-ou-mais-de-idade-cresceu-57-4-em-12-anos>. Acesso em: 15 maio 2025.

CALDEIRA, Solange. PinaBausch: paramaioresde65anos. *Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 16, p. 129–135, 2011. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101162011129>. Acesso em: 4 maio 2025.

DIEDERICHSEN, Maria Cristina. Pesquisa baseada em Arte: criações poéticas desdobrando mundos. *Palíndromo*, Florianópolis, v. 11, n. 25, p. 64–84, 2019. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/10474>. Acesso em: 23 out. 2024.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, Natal, v. 1, n. 1, p. 1–17, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>. Acesso em 15 jun. 2025.

Grupo voltado para pessoas com mais de 50 anos oferece aulas gratuitas de teatro. *Gaúcha ZH*, Porto Alegre, 17 out. 2018. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2018/10/grupo-voltado-para-pessoas-com-mais-de-50-anos-oferece-aulas-gratuitas-de-teatro-cjndevboy05tm01rxictmcwob.html>. Acesso em: 25 maio 2025.

LAZZARATTO, Marcelo. *Campo de Visão: exercício de linguagem cênica*. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011.

LAZZARATTO, Marcelo. *Campo de Visão: um exercício de alteridade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2023.

SIQUEIRA, C. L. de O.; MARTINS, J. B. Envelhecimento Ativo em Questão - Reflexões a partir de uma Oficina de Teatro com Pessoas Idosas. *Revista Kairós-Gerontologia*, [S. l.], v. 22, n. 3, p. 153–174, 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/kairos/article/view/47171>. Acesso em: 23 jun. 2025.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VIEIRA, Ubiratan Negrão. *Etarismo nas artes cênicas: o ator mais velho no teatro*. 2021. 111 p. Dissertação (Mestrado em administração de empresas) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2021.

VIEIRA, Ubiratan Negrão; PEREIRA, Bruno Gomes. Etarismo nas artes cênicas: o peso do envelhecimento. *Temática*, NAMID/UFPB, v. 20, n. 2, p. 31-46, fev. 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/69373>. Acesso em: 20 maio 2025.

Recebido: 19/09/2025.

Aceito: 21/12/2026.

Aprovado para publicação: 27/04/2026.

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.