

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Juliana Canali Demori

**POÉTICAS SINGULARES:**  
**um estudo sobre a territorialidade na produção artística do grupo de teatro**  
**Miseri Coloni, de Caxias do Sul/RS**

Porto Alegre,  
2016

Juliana Canali Demori

**POÉTICAS SINGULARES:**

**Um estudo sobre territorialidade na produção artística do grupo de teatro  
Miseri Coloni, de Caxias do Sul/RS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Clóvis Dias Massa

Linha de pesquisa: Linguagem, Recepção e Conhecimento em Artes Cênicas

Porto Alegre,

2016

### CIP - Catalogação na Publicação

Canali Demori, Juliana

POÉTICAS SINGULARES: um estudo sobre a territorialidade na produção artística do grupo de teatro Miseri Coloni, de Caxias do Sul/RS / Juliana Canali Demori. -- 2016.

170 f.

Orientador: Clóvis Dias Massa.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. territorialidade. 2. Miseri Coloni. 3. Análise Indutiva. 4. subjetividade. I. Dias Massa, Clóvis, orient. II. Título.

Juliana Canali Demori

**POÉTICAS SINGULARES:**

**Um estudo sobre territorialidade na produção artística do grupo de teatro  
Miseri Coloni, de Caxias do Sul/RS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovada em 31 de maio de 2016.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Jorge Dubatti (Universidade de Buenos Aires)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marta Isaacsson de Souza e Silva (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Silvia Balestreri Nunes (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

*Dedico este trabalho a todos os  
resistentes e persistentes amadores do fazer teatral.*

*“Canta a tua aldeia e cantarás o mundo.”  
(Federico Garcia Lorca)*

## AGRADECIMENTOS

Inicialmente, agradeço ao meu professor e orientador Clóvis Dias Massa, pela disponibilidade, interesse e generosidade dedicados a mim ao longo da minha trajetória no mestrado. Agradeço pelas correções e valiosas provocações que me estimularam durante o processo de escrita desta dissertação. E, acima de tudo, pela compreensão e apoio demonstrados nos momentos de dificuldades pelos quais passei durante essa caminhada.

Agradeço aos professores Jorge Dubatti, Marta Isaacsson Souza e Silva Silvia Balestreri Nunes e Márcia Pompeo Nogueira (presente na qualificação), que gentilmente aceitaram fazer parte da minha banca de avaliação, dedicando seus olhares sensíveis e contribuindo com riquíssimas considerações acerca da pesquisa. Cada um de vocês, através de seus escritos, me inspirou de diferentes formas ao longo da minha trajetória como pesquisadora. Obrigada por compartilharem comigo seus valiosos conhecimentos.

Aos integrantes do grupo Miseri Coloni, os quais abraçaram minha pesquisa, mostrando-se sempre dispostos a me receber e a fornecer informações e materiais que pudessem me ser úteis. Agradeço pela generosidade com que dividiram suas histórias e sentimentos comigo, e também por aceitarem refletir sobre as questões que eu problematizava durante as entrevistas. Desejo que o grupo siga desenvolvendo seu trabalho de forma cada vez mais amadora, ou seja, com muito amor pelo fazer teatral.

Agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC pela oportunidade de fazer parte do seu corpo discente como mestranda. Agradeço também aos professores do programa, em especial, Marta Isaacsson, João Pedro de Alcântara Gil, Monica Dantas, Vera Lucia Bertoni dos Santos, Mirna Spritzer e Silvia Balestreri Nunes, com os quais tive oportunidade de conviver durante as disciplinas, trazendo novos aportes para o meu pensamento acerca do teatro.

A todos os meus colegas de mestrado (ingressos na turma de 2014), pelas discussões em aula, dicas de autores, empréstimos de materiais, conversas nos cafés, risadas, anseios compartilhados, enfim, agradeço por compartilharem uma parte tão importante de suas vidas comigo.

Agradeço a Pró-Reitoria da UFRGS e a CAPES por me proporcionarem o aporte financeiro necessário para a realização dessa pesquisa.

Por fim, mas não menos importante quero agradecer à minha família, a meus pais, Helena e Luiz Carlos, e à minha irmã Fernanda, por todo apoio, não somente durante o mestrado, mas em toda a minha carreira acadêmica e profissional. Agradeço por poder contar sempre com o amor e compreensão de vocês. Vocês são o porto seguro para o qual sempre posso voltar quando as coisas não dão certo. Obrigada por sempre estarem lá para mim.

## RESUMO

Esta dissertação propõe-se a discorrer sobre a territorialidade presente na produção teatral do grupo Miseri Coloni, de Caxias do Sul/RS, buscando apreender de que maneira o trabalho desenvolvido pelo grupo reverbera na comunidade caxiense por meio de uma produção de subjetividade. Dessa forma, estudar as manifestações artísticas de maneira territorializada significa abarcar sua dimensão cultural-histórica-geográfica. Para tanto, inicialmente, são abordados aspectos da imigração italiana, visando detectar tradições e costumes que comporiam a identidade deste povo, visto que a linguagem do grupo é construída a partir da cultura italiana, trazida para Caxias do Sul pelos imigrantes. Posteriormente, é apresentada a relação entre os conceitos de identidade, cultura e território, dentro da produção do Miseri Coloni. Em seguida, são utilizadas as proposições de Jorge Dubatti acerca da Poética Comparada, que estuda as manifestações teatrais em sua dimensão territorial, supraterritorial e cartográfica. Ainda dentro da perspectiva de Dubatti, são analisadas três poéticas de diferentes espetáculos do grupo, a saber, *Nanetto Pipetta*, *De Lá Del Mar* e *In Osteria*, por meio da Análise Indutiva, que focaliza o objeto estudado sob diversos ângulos, buscando identificar suas particularidades. Por fim, é estudada como se dá a produção de subjetividade a partir da relação estabelecida entre o grupo e a comunidade caxiense, tendo como aporte os escritos de Félix Guatarri e Suely Rolnik. Esta escrita é fruto de um estudo teórico que contou com as seguintes etapas: revisão bibliográfica, pesquisa de campo, levantamento empírico e análise das poéticas.

**PALAVRAS-CHAVE:** territorialidade; Miseri Coloni; Análise Indutiva; subjetividade.

## RESUMEN

Este trabajo se propone discutir la territorialidad presente en la producción teatral de grupo Miseri Coloni, de Caxias do Sul / RS, buscando comprender las formas en que la labor del grupo reverbera en la comunidad de Caxias a través de una producción de subjetividad. Estudiar las manifestaciones artísticas de forma territorializada significa abrazar su dimensión histórico-cultural-geográfica. Por lo tanto, inicialmente, se tratan aspectos de la inmigración italiana a fin de detectar las tradiciones y costumbres que conformarían la identidad de este pueblo, ya que el lenguaje del grupo se construye desde la cultura italiana, traída a Caxias do Sul por inmigrantes. Después, se muestra la relación entre los conceptos de identidad, la cultura y el territorio dentro de la producción de lo Miseri Coloni. Luego se utilizan las proposiciones de Jorge Dubatti sobre la Poética Comparada que estudia los acontecimientos teatrales en su dimensión territorial, supra-territorial y cartográfica. Dentro de la perspectiva de Dubatti, se analizan tres poéticas de diferentes espectáculos del grupo, a saber *Nanetto Pipetta*, *De Lá Del Mar* y *In Osteria*, a través del Análisis Inductivo que se centra en el tema estudiado desde diversos ángulos a fin de identificar sus particularidades. Por último, se estudia cómo es la producción de subjetividad desde la relación entre el grupo y la comunidad de la ciudad de Caxias do Sul tomando como aporte los escritos de Félix Guattari y Suely Rolnik. Este escrito es el resultado de un estudio teórico que incluye las siguientes etapas: revisión de la literatura, investigación de campo, la encuesta empírica y análisis de la poética.

**DESCRIPCIÓN:** territorialidad; Miseri Coloni; Análisis Inductivo; subjetividad.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fotografia do centro da cidade no ano de 1889, onde atualmente fica a Praça Dante Alighieri.....	23
Figura 2 - Segunda página do Jornal <i>Stafetta Riograndense</i> , publicado em 16/10/1940. ....	27
Figura 3 - Cena do espetáculo <i>Nanetto Pipetta</i> . É possível perceber as vestimentas e demais objetos cênicos como reproduções fiéis daqueles utilizados pelos imigrantes italianos.....	32
Figura 4 - Cena do espetáculo <i>Nanetto Pipetta</i> . Percebe-se a presença de um padre em cena, retratando a religião, um dos aspectos fundamentais da cultura italiana. .	32
Figura 5 - Cena do espetáculo <i>Nanetto Pipetta</i> , em uma representação do que seria o filó realizado pelos imigrantes. ....	33
Figura 6 – Pedro Parenti e Maneco em cena, no espetáculo <i>Quatro, Cínque Storie Dei Nostri Imigranti</i> .....	35
Figura 7 - Cena do espetáculo <i>Quatro, Cinque Storie dei nostri Imigranti</i> . O segundo e o terceiro, da esquerda para direita, são, respectivamente, Arcangelo Zorzi e Pedro Parenti. ....	38
Figura 8 - Cena do espetáculo <i>Quatro, Cinque Storie dei nostri Imigranti</i> . Em cena Pedro Parenti vestindo um figurino que remete às roupas utilizadas pelos colonos. 38	
Figura 9 – Jornal Pioneiro noticia o falecimento de Pedro Parenti.....	42
Figura 10 - Estátua Nanetto Pipetta, inaugurada oficialmente no dia 27/02/2006. Confeccionada pelo artista Roberto Mugnol. ....	43
Figura 11 - Sede atual do grupo Miseri Coloni. Vista da fachada.....	45
Figura 12 - Sede atual do grupo Miseri Coloni. Vista interna. Local onde o grupo guarda parte dos figurinos de seus espetáculos. ....	45
Figura 13 - Sede atual do grupo Miseri Coloni. Vista interna. Local onde são guardados objetos cênicos preservados pelo grupo. ....	46
Figura 14 – Vista externa do Ponto de Cultura Casa das Etnias.....	46
Figura 15 – Vista interna do segundo andar do Ponto de Cultura Casa das Etnias. Cada uma dessas portas representa as diferentes etnias que formaram o município de Caxias do Sul. Iniciando com os indígenas, seguidos dos alemães, italianos, negros, poloneses, e por fim, os senegaleses. ....	47

Figura 16 – As mesmas portas da imagem anterior, porém agora abertas. Por meio de textos e imagens, cada uma narra, de maneira breve, a chegada de sua respectiva etnia ao município de Caxias do Sul. ....	47
Figura 17 - Convite para a pré-estreia do espetáculo <i>Nanetto Pipetta</i> , todo escrito em talian.....	58
Figura 18 – Carta de uma espectadora com suas considerações sobre o espetáculo <i>Nanetto Pipetta</i> .....	59
Figura 19 - Carta enviada para o grupo por um espectador porto-alegrense.....	60
Figura 20 - Matéria no jornal Folha de Hoje sobre a apresentação do grupo no Theatro São Pedro, em Porto Alegre. ....	61
Figura 21 - Ingresso para apresentação de <i>Nanetto Pipetta</i> , no Theatro São Pedro. ....	62
Figura 22 – Cena retratando o tradicional filó.....	63
Figura 23 - Cenário do espetáculo <i>Nanetto Pipetta</i> representando uma tradicional moradia dos imigrantes italianos, assim como os figurinos.....	64
Figura 24 - Pedro Parenti como Nanetto Pipetta (sentado mais a frente) vestido como um típico colono. ....	65
Figura 25 – Pedro Parenti como Nanetto Pipetta. ....	66
Figura 26 – O elenco completo do espetáculo <i>Nanetto Pipetta</i> , agradecendo ao público ao final de uma apresentação.....	69
Figura 27 – Imagem do espetáculo <i>O Quatrilho</i> .....	71
Figura 28 – Imagem do espetáculo <i>La Vita Zé Una Vaca</i> . ....	72
Figura 29 – Cena do espetáculo <i>De Lá Del Mar</i> retratando o porto de Gênova.....	73
Figura 30 – Cena do espetáculo <i>De Lá Del Mar</i> na qual se percebe o uso de níveis diferentes.....	74
Figura 31 – Cena do espetáculo <i>De Lá Del Mar</i> onde é possível ver a presença de máscara e um boneco. ....	74
Figura 32 – Boneco utilizado pelo grupo, recriando o ritual vêneta de “ <i>brusar la vecchia</i> ”. Também é possível ver atores portando máscaras. ....	76
Figura 33 - Cena do espetáculo <i>De Lá Del Mar</i> , quando os emigrantes chegam ao Brasil. ....	77
Figura 34 - Cena do espetáculo <i>De Lá Del Mar</i> mostrando uma parte do coro utilizando máscaras e objetos para reproduzir sonoridades. ....	78

Figura 35 – Jornal O Pioneiro anunciando a estreia de <i>De Lá Del Mar</i> . .....	80
Figura 36 - Espetáculo <i>In Osteria</i> . .....	84
Figura 37 – Em cena o personagem “Bêbado” bebendo vinho com um funil gigante. .....	86
Figura 38 – “Bêbado” conversando com personagens presentes na <i>osteria</i> . .....	86
Figura 39 – Personagens do espetáculo <i>In Osteria</i> executando uma das canções. .	87
Figura 40 – Espetáculo <i>In Osteria</i> – Aqui se vê Cleri como a “Mulher Gigante”, portando a máscara e braços postiços.....	88
Figura 41 - Espetáculo <i>In Osteria</i> , pode-se perceber a presença de atores jovens. .	89
Figura 42 – Cena do espetáculo <i>In Osteria</i> . .....	91
Figura 43 - Pirâmide dos vínculos gerados a partir da divisão do trabalho. ....	114
Figura 44 – Imagem ilustrando a relação de interferência entre território – cultura – subjetividade – identidade.....	120

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>12</b>
<b>1 O MISERI COLONI SURGE NA CIDADE</b> .....	<b>20</b>
1.1 Relações entre o grupo e a cultura italiana .....	20
1.2 A produção territorializada do grupo Miseri Coloni .....	33
<b>2 O MISERI COLONI PRODUZ: ADENTRANDO A PRODUÇÃO ARTÍSTICA DO GRUPO</b> .....	<b>52</b>
2.1 Princípios e procedimentos para a realização da análise das poéticas .....	52
2.2 <i>Nanetto Pipetta</i> .....	58
2.3 <i>De Lá Del Mar</i> .....	71
2.4 <i>In Osteria</i> .....	83
2.5 A Macropoética do grupo Miseri Coloni .....	92
2.6 Estudo comparativo: A Macropoética do grupo Miseri Coloni e a Arquipoética do Teatro Comunitário .....	98
<b>3 O MISERI COLONI CONQUISTA A CIDADE: UM ESTUDO SOBRE A PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADE</b> .....	<b>113</b>
3.1 O acontecimento teatral enquanto processo de singularização .....	113
3.2 O Miseri Coloni e a produção de subjetividade: uma investigação ..	119
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>126</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>132</b>
<b>APÊNDICE 1</b> .....	<b>135</b>
<b>APÊNDICE 2</b> .....	<b>159</b>
<b>ANEXO 1</b> .....	<b>169</b>

## INTRODUÇÃO

Nesta dissertação, analiso a relação entre a obra do grupo de teatro Miseri Coloni, de Caxias do Sul/RS, e o contexto geográfico-histórico-cultural no qual se deu a sua produção, desenvolvendo assim um estudo territorializado sobre esse grupo. Tal pesquisa situa-se na Linha 2 – Linguagem, Recepção e Conhecimento em Artes Cênicas – do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Creio ser importante, inicialmente, apresentar ao leitor, mesmo que de maneira breve, os caminhos que me fizeram chegar à pesquisa sobre a qual reflito nesta dissertação. Natural do município de Caxias do Sul<sup>1</sup>, nasci em uma família que descende de imigrantes italianos. Meu bisavô chegou ao município na segunda metade do século XIX, fugindo de uma Itália assolada pela miséria, assim como outros tantos imigrantes que tinham a esperança de encontrar, na Serra Gaúcha, condições de prosperar.

Minha família manteve vivas algumas tradições da cultura italiana, trazidas pelos nossos antepassados. Dentre elas, destaco o gosto pela contação de histórias, pela música e pelo riso, além da prática de imitar outras pessoas de maneira paródica. Há algo de teatral nesses costumes, apesar de serem manifestações espontâneas de uma cultura. Essas práticas manifestam-se, normalmente, durante as comemorações familiares, jantares ou almoços, que fundam espaços de convívio de presenças e de subjetividades.

Durante minha infância, nos anos 90, uma de minhas tias fundou um grupo de teatro que, basicamente, fazia uso das características citadas acima, para a construção de seus espetáculos. Foi por meio deste grupo que eu, ainda criança, tive meu primeiro contato com o teatro. Naquela época, em Caxias do Sul, o Miseri Coloni fazia sucesso com o espetáculo *Nanetto Pipetta*, que retratava, de maneira bem-humorada, as desventuras de um imigrante italiano recém-chegado à América. Nannetto caiu nas graças do público caxiense, de tal maneira que, após o

---

<sup>1</sup> Localizada na região nordeste da Serra Gaúcha, Caxias do Sul “teve sua história iniciada com a chegada dos primeiros imigrantes italianos, em 1875, vindos da região do Vêneto, norte da Itália. Os imigrantes tiveram apoio do governo brasileiro sob a forma de alimentação, ferramentas e sementes para que pudessem semear a terra adquirida nas ‘colônias’ e, dentro de alguns anos, restituir o auxílio oficial recebido”. (RIBEIRO, 1992 *apud* SALES, 2006, p. 02)

falecimento de seu intérprete, Pedro Parenti, ergueu-se uma estátua em homenagem ao personagem, em um dos pontos turísticos mais visitados da cidade<sup>2</sup>.

Foram essas vivências que despertaram em mim o desejo de me aprofundar na arte do fazer teatral. Em 2005, segui para Santa Maria para cursar Artes Cênicas. Após o término do curso, mudei-me para São Paulo, lá residindo por aproximadamente dois anos, até 2010. Quando retornei a Caxias, depois de pouco mais de cinco anos, percebi que a cena cultural da cidade estava diferente, principalmente com relação ao teatro, que ganhava mais público em função das ações formativas e descentralizadoras providas da iniciativa pública.

Para minha grata surpresa, descobri que o Miseri Coloni continuava em atividade, beirando os 30 anos de trabalho continuado. O grupo surgiu nos anos 80, na cidade de Caxias do Sul, motivado pela vontade de manter vivas as tradições e costumes da cultura italiana. Pedro Parenti e Arcangelo Zorzi Neto, descendentes de imigrantes italianos, acreditavam que essa cultura estava sendo esquecida, principalmente pelo fato de que naquele momento pouco se ouvia o dialeto vênето<sup>3</sup>, ou *talian*, sendo falado na cidade. O uso da fala dialetal, inclusive, tornou-se uma constante nos espetáculos do grupo.

A fala dialetal passou por um processo de estigmatização a partir da implantação do Regime do Estado Novo, em meados dos anos 30 e 40, e em função disso, a figura do colono<sup>4</sup> passou a ser motivo de chacota, assim como sua cultura. Essa situação perdurou por décadas. O objetivo do Miseri Coloni era, então, colocar o colono no palco, falando o dialeto vênето, ou *talian*, e retratando suas dificuldades e conquistas, para assim devolver o orgulho a esse povo. Para isso, o grupo se apoiou no uso do humor e da música, traços marcantes da cultura italiana que precisavam ser resgatados, e que também serviram como chamariz para atrair o público da cidade.

---

<sup>2</sup> Refiro-me ao Parque Mário Bernardino Ramos, mais conhecido como Parque de Eventos da Festa da Uva, que sedia diversas solenidades ao longo do ano, além da nacionalmente conhecida, Festa da Uva, que ocorre a cada dois anos no município.

<sup>3</sup> De acordo com Armiliato (2010), essa língua havia sido trazida pelos imigrantes italianos pertencentes à região do Vale Vênето.

<sup>4</sup> Segundo Azevedo: "Persiste como colono o homem da zona rural, cujo isolamento relativo, ainda que acentuado, o leva a participar de elementos da cultura nacional, porém se conserva muito mais tempo italiano". (AZEVEDO, 1975 *apud* ARMILIATO, 2010, p. 21)

Sendo assim, é possível dizer que o grupo nasceu em função de uma motivação ética, que dialogava diretamente com o sentimento de grande parte da população caxiense daquele período.

Foi este fator que despertou meu interesse, e a vontade de estudar, de forma mais aprofundada, o Miseri Coloni. Então, alguns questionamentos surgiram, tais como: Quais os fatores que fizeram a produção do Miseri atravessar gerações? Como o grupo ainda se mantém presente na cena cultural atual da cidade? Quais motivações foram responsáveis pelo surgimento do grupo? Quais são e como se estabeleceram os laços que existem entre o grupo e a cidade de Caxias do Sul? Essas perguntas culminaram na elaboração da questão-chave que conduziu a minha pesquisa: Quais são os fatores que permitiram a aceitação e perpetuação da obra do Miseri Coloni na comunidade caxiense?

Para responder a todas essas questões, era necessário encontrar as particularidades presentes na obra do grupo. O caminho escolhido para a realização dessa tarefa foi pensar a produção do Miseri Coloni em estreita ligação com o contexto da cidade de Caxias do Sul. Portanto, o objetivo desta pesquisa é realizar um estudo sobre a territorialidade na produção deste grupo, a partir da análise da poética de três de seus espetáculos, com o intuito de perceber em quais aspectos o trabalho do grupo reverbera na comunidade caxiense, e vice-versa, por meio de uma produção de subjetividade<sup>5</sup>. O termo territorialidade é aqui entendido no sentido empregado por Jorge Dubatti: “a consideração do teatro em contextos geográfico-histórico-culturais singulares” (DUBATTI, 2008, p. 19, tradução nossa).

Desse modo, parto da hipótese de que a relação entre o Miseri Coloni e a cidade de Caxias do Sul está fundamentada no caráter territorial da obra do grupo. É essa característica que promove a identificação do público com a linguagem do Miseri, possibilitando o partilhar de uma experiência que afeta as subjetividades de ambas as partes presentes no acontecimento teatral.

O estudo contextualizado, ou territorializado, é proposto por Jorge Dubatti na disciplina Poética Comparada, na qual se estudam as poéticas levando em conta sua dimensão geográfica-histórica-cultural. Mais do que tentar encaixar as obras em classificações já definidas, o autor propõe que se estude o acontecimento teatral em

---

<sup>5</sup> “Chamamos às formas de estar no mundo, habita-lo e concebe-lo geradas, portadas e transmitidas pelos sujeitos históricos, por extensão à capacidade de produzir sentido de tais sujeitos”. (DUBATTI, 2008, p. 114, tradução nossa)

toda a sua complexidade. Portanto, interessa a essa disciplina estudar a *poiésis* teatral, entendida tanto como o trabalho humano de produzir, como o objeto produzido e expectado.

A esfera do trabalho é complexa e inclui um amplo espectro de operações, desde a produção de ações corporais físicas e físico-verbais do ator até a criação de diretrizes e conceitos *a priori* que guiam os artistas durante a geração do acontecimento, as questões de gestão, a operação de som e de luzes. Enquanto a *poiésis* como objeto, se centra no ente poético existente durante o acontecimento teatral. (DUBATTI, 2008, p. 75, tradução nossa)

De acordo com o autor, podem ser distinguidos quatro tipos de poéticas: micropoéticas, macropoéticas, poéticas incluídas ou de segundo grau e arquipoéticas. As poéticas são diferenciadas em função da sua capacidade de deslocamento, entre o particular e o abstrato, o territorial e o supraterritorial. O particular representa as micropoéticas, enquanto o abstrato representa as arquipoéticas. Essa distinção se dá, também, em função da quantidade de traços em comum que uma poética tem em relação à outra.

Micropoética é a poética de um acontecimento particular. As micropoéticas estão estritamente vinculadas ao seu contexto de produção, ou seja, são territoriais e historicistas. Macropoética é um conjunto de entes poéticos (de um autor, de uma época, de um grupo, etc.). Já a arquipoética, ou poética abstrata, é um modelo lógico de formulação rigorosa que excede a dimensão territorial, é conhecida e utilizada universalmente. Por fim, a poética incluída, ou de segundo grau, consiste na inserção de uma poética dentro de uma micropoética.

É possível compreender de que maneira essas poéticas relacionam-se por meio da análise indutiva, que propõe um caminho do micro para o macro, ou seja, parte-se da micropoética, chegando-se a uma macropoética que, finalmente, pode ser confrontada com uma arquipoética definida *a priori*.

Sendo assim, faço uso da análise indutiva para estudar as micropoéticas de três espetáculos do grupo Miseri Coloni, a saber, *Nanetto Pipetta* (1987), *De Lá Del Mar* (1997) e *In Osteria* (2010), buscando chegar a uma possível macropoética do grupo, que será confrontada com a arquipoética do Teatro Comunitário, com o intuito de identificar semelhanças e diferenças.

Foi necessário, para tanto, realizar uma pesquisa de campo que contou com visitas à sede do grupo, realizadas nos meses de julho de 2014, janeiro de 2015 e

março de 2016. Nesses momentos, entrevistei alguns dos membros-fundadores, a fim de compreender aspectos da organização, estruturação e manutenção do grupo, além de colher informações sobre os processos criativos dos espetáculos selecionados para análise.

Na sede do grupo são guardadas partes dos cenários de diferentes espetáculos, bem como figurinos, bonecos e demais adereços cênicos. Tive acesso às inúmeras pastas preenchidas com recortes de jornais, que relatam a trajetória do grupo por meio de críticas, divulgações e entrevistas. Junto desses recortes, estavam as cartas que o grupo costumava receber dos espectadores após suas apresentações. Fotografias, programas dos espetáculos, cartazes e vídeos também compõem o acervo do grupo. Todo esse material me foi gentilmente cedido para pesquisa.

Ao mesmo tempo, era imprescindível conhecer melhor a história do município de Caxias do Sul. Essa tarefa foi possível graças à enorme coleção de publicações, imagens, recortes de jornais e demais materiais disponíveis para consulta na Biblioteca Municipal da cidade. O período estudado contempla desde os anos 80, década de surgimento do grupo, até os dias atuais. Procurou-se colher informações pontuais, que pudessem contribuir com a pesquisa. Fez-se necessário também, mesmo que de maneira breve, compreender aspectos da imigração italiana no município, já que o grupo surgiu com a premissa de manter vivas as tradições e costumes dessa cultura, conforme exposto anteriormente.

Após a realização dessas duas etapas, pude perceber que alguns traços auxiliaram a recepção da obra do grupo pelo público caxiense. O uso do humor, de histórias que eram familiares à população da cidade, o resgate da cultura italiana e, principalmente, o fato de que aquele teatro era feito por pessoas “comuns”, fez com que se estabelecesse um laço de comunhão entre o Miseri e a comunidade.

Essas características são comuns ao que Marcela Bidegain (2007) classifica como teatro comunitário. No entanto, o que fundamentalmente distingue este tipo de manifestação teatral de outras, é seu caráter amador. O termo amador, aqui, é entendido no sentido de amor ao ofício, um teatro feito por atores não profissionais<sup>6</sup>, “aquém das necessidades financeiras que regem o mercado cultural e os agentes

---

<sup>6</sup> Utiliza-se o termo “não profissional”, aqui, para designar os atores que trabalham com teatro sem fazer dele sua fonte de renda, ou seja, pessoas que mantêm uma carreira profissional em uma área distinta e em paralelo desenvolvem seu ofício no campo teatral.

que nele atuam” (FERREIRA, 2013, p. 92). De acordo com o próprio grupo, nunca foi de seu interesse obter qualquer tipo de lucro com o fazer teatral. O que os motivava, e continua motivando, é o desejo de levar o teatro para o maior número possível de pessoas; em função disso, seus espetáculos podem ser apresentados tanto em espaços convencionais, como em alternativos (salões paroquiais, pátios de escolas, rua, entre outros).

O teatro comunitário surge como necessidade de um grupo de pessoas de determinada região, bairro ou povoado de reunir-se, agrupar-se e comunicar-se através do teatro. É um tipo de manifestação e expressão artística que parte da premissa de que a arte é um direito de todo cidadão [...] sem o componente afetivo, o teatro comunitário seria difícil de se conceber. (BIDEGAIN, 2008, p. 33-34, tradução nossa)

Desde seu surgimento, o principal desejo do grupo sempre foi o de compartilhar uma experiência com o espectador. Tomando emprestadas as ideias de Dubatti (2007), creio que é por meio da experiência, promovida pelo convívio de corpos presentes num mesmo espaço-tempo, que se colocam em diálogo as subjetividades, do público e dos atores, possibilitando o aparecimento de zonas de habitabilidade diferentes das cotidianas.

Entendemos o teatro como parte da vida do homem e da cultura social, como uma forma de expressão autêntica que espelha os avatares do devir histórico-político do homem em seu contexto e como uma forma na qual é possível expressar-se e compreender a realidade e o mundo que habitamos. (BIDEGAIN, 2007, p.11, tradução nossa)

Atualmente, o grupo Miseri Coloni faz parte do patrimônio cultural da cidade de Caxias do Sul. Sua sede está localizada na Rua Ettore Pezzi, 2437, no bairro Madureira. O prédio ocupado pelo grupo pertence à Universidade de Caxias do Sul (UCS) e é cedido ao grupo de forma gratuita há mais de 20 anos. O grupo também integra o Ponto de Cultura Casa das Etnias<sup>7</sup>, em conjunto com outras associações culturais de etnias diversas, tais como alemães, poloneses, senegaleses, entre outros. Nesse local são realizados projetos abertos à comunidade, como por exemplo: oficinas de teatro e de costura, palestras, apresentações artísticas, cursos de culinária, e demais atividades relacionadas às diferentes culturas.

---

<sup>7</sup> O Ponto de Cultura Casa das Etnias tem como objetivo a “preservação e cultivo das culturas das etnias formadoras da sociedade de Caxias do Sul, por meio do teatro, dança, música, canto, artesanato, gastronomia e aulas de línguas da imigração.” Atualmente, o Ponto de Cultura Casa das Etnias é coordenado por um Conselho Gestor, formado por 06 representantes de diferentes associações culturais. Disponível em: <<http://casadasetnias.com.br/>>. Acesso em 09/03/2016.

Portanto, o Miseri é apresentado neste estudo como um grupo de amadores do fazer teatral, que tem vínculo estreito com a comunidade caxiense por intermédio de uma produção territorializada, que promove espaços de convívio, onde as subjetividades dos artistas e do público são afetadas mutuamente.

É importante destacar que esta escrita é resultado de um estudo teórico, que teve como fase inicial uma revisão bibliográfica dos conceitos e assuntos escolhidos como norteadores da pesquisa. Posteriormente, foi realizada a pesquisa de campo, a qual possibilitou reunir informações necessárias para a concretização da análise das poéticas.

Os conceitos até aqui apresentados serão desdobrados no decorrer deste trabalho. No primeiro capítulo intitulado *O Miseri Coloni surge na cidade*, apresentam-se aspectos da imigração italiana na cidade de Caxias do Sul, destacando as tradições e costumes trazidos pelos imigrantes e que se perpetuaram por diferentes gerações. Duas dissertações, produzidas no Programa de Pós-Graduação da Universidade de Caxias do Sul – Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade – auxiliaram nas questões referentes à imigração. São elas: *A Comunicação no Rádio e a Preservação de uma Identidade Linguística Regional: O Talian*, de autoria do Me. Tales Giovanni Armiliato e *Nanetto Pipetta: Modos de Representação*, de autoria da Ma. Tânia Perotti. Também nesse capítulo relato, de maneira breve, o processo de estigmatização enfrentado pelo *talian*, visto que esse foi um dos motes que desencadeou o surgimento do Miseri Coloni. Além disso, faço uso do livro de Marcos Fernando Kirst, *Miseri Coloni 30 anos de palco*<sup>8</sup>, no qual o autor relata a trajetória do grupo. Apresento, também, um panorama do cenário da cidade nos anos 80, década de surgimento do grupo. Por fim, nesse capítulo, discorro sobre o conceito de territorialidade, relacionando-o com a produção do grupo, a partir dos escritos de Jorge Dubatti acerca desse conceito.

---

<sup>8</sup> É importante destacar que a única semelhança entre o livro de Marcos Fernando Kirst e esta escrita reside na escolha do objeto de estudo. Apesar de ambos discorrerem sobre o Miseri Coloni, no livro de Kirst a trajetória do grupo não é analisada, e sim relatada, assim como os processos criativos. Já nesta dissertação se buscou produzir uma análise da obra do grupo a partir do conceito de territorialidade. Além disso, estudou-se os vínculos entre o grupo e a cidade de Caxias do Sul, tentando perceber como a produção do grupo é permeada pela comunidade e vice-versa. Algumas pesquisas se aproximam da que foi, aqui, desenvolvida, tendo em vista o fato de que também pensam as manifestações teatrais a partir dos conceitos de território, cultura e identidade. São elas: *O teatro ídiche em São Paulo: memória*, de Berta Waldman com introdução de Jacó Guinsburg, publicado em forma de livro ano de 2010 e *Teatro Brasileiro: Ideias de uma História*, de Rosângela Patriota e Jacó Guinsburg, livro publicado no ano de 2012.

O segundo capítulo chama-se *O Miseri Coloni produz: adentrando a produção artística do grupo*. Nele é aplicada a análise indutiva nas poéticas de três espetáculos do grupo, *Nanetto Pipetta*, *De Lá Del Mar* e *In Osteria*, de acordo com as proposições de Jorge Dubatti acerca da Poética Comparada. Para isso, utilizo também o material que foi colhido junto ao grupo, procurando identificar princípios comuns às poéticas analisadas, chegando ao que seria a macropoética do Miseri Coloni, que é confrontada com a arquipoética do Teatro Comunitário. Proponho-me ainda, nesse capítulo, encontrar particularidades na obra do grupo até então desconhecidas.

Já no terceiro capítulo, intitulado *O Miseri Coloni conquista a cidade: um estudo sobre a produção de subjetividade*, faço uma análise da relação que se estabeleceu entre o grupo e a comunidade de Caxias do Sul. Apresento também os conceitos de Convívio e Experiência, de acordo com as proposições de Jorge Dubatti, colocando-os em diálogo com a produção do grupo. Ademais, discuto a temática da produção de subjetividade, a partir dos escritos de Félix Guatarri. Encerro apresentando a situação atual do grupo, e as ações desenvolvidas pelos mesmos.

Os autores citados acima compõem o que seria o quadro bibliográfico principal de cada capítulo. Além deles, outros se fazem presentes ao longo da escrita.

Vários são os motes que desencadeiam os estudos sobre o teatro. Nesta pesquisa, proponho-me a pensar esta arte por uma via política, no sentido de encontro; convívio por meio do qual se produzem subjetividades que ultrapassam o tempo de um espetáculo e transbordam para a vida cotidiana. Sob esta perspectiva, torna-se impossível dissociar qualquer manifestação teatral do contexto geográfico-histórico-cultural no qual se deu sua criação.

O Miseri Coloni é o Miseri Coloni em função da união das subjetividades dos artistas que compõem o grupo, dentro de um determinado espaço-tempo. Pensar um teatro territorializado é enxergar as especificidades de cada produção, seu caráter singular, bem como contribuir com o pensamento teatral contemporâneo.

## 1 O MISERI COLONI SURGE NA CIDADE

*Noi, italiani lavoratori,  
Alegri andiano nel Brasile,  
E voialtri, d'Itália Signori,  
Lavoratevelo il vostro badile...<sup>9</sup>  
(ADAMI, 1971, p. 12)*

### 1.1 Relações entre o grupo e a cultura italiana

A década de 80 foi marcada por importantes mudanças no contexto político-social-cultural do Brasil. A mais significativa delas foi o final da ditadura no ano de 1985, 21 anos após a instauração do regime militar em todo território nacional. Durante esse período, grande parte das manifestações artísticas foi coibida.

No ano de 1981, embalado pelos ares da redemocratização, surge em Caxias do Sul, município localizado na região nordeste do Rio Grande do Sul, o grupo de teatro Miseri Coloni. Impulsionados pela vontade de manter vivas as tradições e costumes da cultura italiana, trazida para a cidade pelos imigrantes, dois amigos, Pedro Parenti e Arcangelo Zorzi Neto, decidem formar o grupo.

O surgimento do grupo teatral Miseri Coloni em Caxias do Sul, no alvorecer da década de 1980, decorre de uma série de fatores históricos, sociais e culturais que impulsionaram aquele grupo primeiro de pessoas a convidar os palcos da Serra Gaúcha (e mais tarde várias partes do Rio Grande do Sul, do país e mesmo do exterior) a apresentar um olhar inovador sobre a história e as tradições das pessoas que colonizaram a região e seus descendentes. (KIRST, 2011, p. 13)

É importante destacar que outros fatores, além do processo de redemocratização, foram de fundamental importância para o surgimento do grupo. Para elencar tais fatores faz-se necessário, mesmo que de maneira breve, realizar um apanhado da história do município de Caxias do Sul, desde o período da colonização italiana.

No ano de 1870, o Brasil contava com enormes regiões de terras devolutas férteis e virgens, especialmente dentro do território gaúcho. Era necessário povoar

---

<sup>9</sup> Canção intitulada “Se volete mangiare”, cantada pelos imigrantes, dentro dos navios, a caminho do Brasil.

estas terras, “tornar o Brasil tão grande demograficamente, tanto quanto o é territorialmente”<sup>10</sup>. Para isso, nesse mesmo ano, o Governo Imperial, sob o comando de Dom Pedro II, instituiu uma política de colonização e imigração, facilitando a vinda de povos de origem europeia, especialmente alemães e italianos, para o território nacional. Tal política foi criada também para suprir a demanda de mão de obra barata, que começou a surgir em 1850, quando foi proibido o tráfico de escravos.

Nesse período, grande parte da população brasileira era composta por negros, índios e mestiços. Segundo Loraine Slomp Giron, “o Brasil, em 1800, possuía apenas um terço de sua população branca” (GIRON, 1977, p. 21). O Governo Imperial e racista da época, temendo que o país se tornasse um Império Negro, utilizou a política de imigração, também, para promover o “branqueamento” do povo brasileiro.

[...] o Império, que serve às oligarquias tradicionais, adota uma política imigratória de colonização. A introdução da mão-de-obra livre segue duas direções: a da colonização e a da imigração. A imigração se orienta para São Paulo e a colonização para o Rio Grande do Sul. A primeira vai suprir a mão-de-obra nas fazendas de café; a segunda povoa o estado sulino, aumentando-lhe a produtividade, provendo sua ‘arianização’. (GIRON, 1977, p. 17)

Do outro lado do Atlântico, grande parte da Europa passava por um momento de forte crise econômica, política e social. A Itália, recém-unificada, estava sob o domínio do Império Austro-Húngaro, o que ocasionava muitos conflitos entre as diferentes regiões do território italiano. Além disso, as terras estavam mal distribuídas e a produção era pouca, o que reduziu o capital e fez com o que o país entrasse numa era de pobreza.

Assim, o governo brasileiro iniciou uma forte propaganda em solo italiano a fim de atrair emigrantes, o que não foi difícil, dadas as condições miseráveis nas quais se encontrava aquele povo. Era concedido, aos imigrantes, auxílio financeiro para a viagem de vinda para o Brasil, um pedaço de terra quando aqui chegassem e sementes para o plantio, os quais deveriam ser pagos por meio de serviços prestados à colônia e dinheiro, o que fez com que muitos colonos perdessem suas terras em função de dívidas acumuladas que somavam valores exorbitantes.

Cabia aos recém-chegados desbravar seus lotes e construir suas moradias. Durante o tempo de realização dessas tarefas, os colonos eram acomodados em

---

<sup>10</sup> ADAMI, João Spadari. *História de Caxias do Sul*. Caxias do Sul: São Miguel, 1971, p. 11.

barracões coletivos oferecidos pelo governo. Em função disso, parte dos imigrantes sentia-se decepcionada com o cenário que encontrava ao chegar a terras sulinas.

A propaganda vendida pelo Governo Imperial era de uma vida de fartura e tranquilidade. No entanto, na realidade, o que encontraram foi o trabalho pesado e pouca assistência do governo.

A viagem de navio, desde a Itália, até o porto de Santos ou do Rio de Janeiro, era longa, tendo muitos falecidos antes de aportarem. Do porto brasileiro dirigiam-se de vapor até Porto Alegre, onde, pelo Rio Caí, eram encaminhados até São Sebastião do Caí, e após, com cargueiros, até a colônia. Nos barracões, onde permaneciam de 6 meses até 2 anos, a peste grassava. As crianças morriam. As febres atacavam os adultos e não havia recursos para combatê-las. (GIRON, 1977, p. 70)

O período de chegada dos imigrantes na então Colônia Caxias corresponde aos anos de 1872 a 1913, sendo o ano de 1875 o de fluxo mais intenso de imigração. Majoritariamente, os italianos que chegaram à região Sul do Brasil viviam da terra, porém exerciam outros ofícios, tais como artesãos, alfaiates, comerciantes, ferreiros, entre outros. Isso fez com que a Colônia Caxias<sup>11</sup> se desenvolvesse rapidamente, passando a ser município de Caxias do Sul já no ano de 1890. Abaixo, fotografia do centro da cidade no ano de 1889, já com a igreja construída – a qual anos depois viria a se tornar a Catedral do município.

---

<sup>11</sup> Como era conhecido o município de Caxias do Sul durante os períodos colonial e distrital (1870 – 1890). “A Colônia Caxias [...], bem como a de Conde D’Eu e Princesa Isabel, surgem com o aviso do governo, datado de 09 de fevereiro de 1870, que cede à Província as terras devolutas situadas na região das matas. A partir deste aviso do governo imperial é iniciada a demarcação das terras. É a região colonial que surge”. (GIRON, 1977, p. 23)

Figura 1 - Fotografia do centro da cidade no ano de 1889, onde atualmente fica a Praça Dante Alighieri.<sup>12</sup>



Fonte: Acervo digital do site da Câmara de Vereadores de Caxias do Sul.<sup>13</sup>

A religião é um traço marcante da cultura trazida pelos imigrantes italianos para Caxias do Sul. Mesmo morando em lotes, na maioria das vezes distantes entre si, os colonos reuniam-se para professar sua fé por meio de orações e cantos religiosos, ao mesmo tempo em que, saudosos, lembravam-se da Itália que haviam deixado para trás. Outra prática comum nesses encontros era a reza do terço, que consistia na repetição de algumas orações. Entretanto, esses momentos ultrapassavam o âmbito religioso e se tornavam manifestações de uma cultura viva, embora agora adaptada a outro contexto.

<sup>12</sup> “A Praça Dante Alighieri é um dos logradouros mais antigos e tradicionais da Cidade de Caxias do Sul, estando localizada no coração da cidade. A criação de uma Praça em Caxias do Sul estava prevista desde a fundação da colônia italiana em 1875, no mesmo local onde hoje se encontra. Durante a II Guerra Mundial, com a onda de xenofobia que grassou pelo Brasil, o nome da praça foi alterado para *Praça Rui Barbosa*, após violentas manifestações populares. Na década de 1970 foi instalado um novo chafariz e a praça foi ampliada, absorvendo um trecho da avenida Júlio de Castilhos, transformado em calçadão. Em 1990 o poder público propôs a reabilitação da memória de Dante Alighieri, restaurando a antiga denominação da praça, o que ocorreu em 12 de junho”. Disponível em: < [http://pt.wikipedia.org/wiki/Pra%C3%A7a\\_Dante\\_Alighieri](http://pt.wikipedia.org/wiki/Pra%C3%A7a_Dante_Alighieri)>. Acesso em 17 abr. 2015.

<sup>13</sup> Disponível em: < <http://www.camaracaxias.rs.gov.br/site/>>. Acesso em março de 2015.

Tomado pelo sentimento de solidão e de saudade, o colono foi visitar o vizinho, para juntos chorarem um mundo para sempre perdido. E como eram pessoas fortemente marcadas por uma tradição sacral, o consolo foi procurado na religião. Apelou-se então para a grande oração da imigração, que se repetira na partida, no porto de embarque, nas sofridas jornadas marítimas, no local de desembarque e, diariamente, no silêncio da própria residência: o terço. Foi ele rezado, muitas vezes, sob uma árvore, com alguma imagem ou gravura de santo colocada entre os galhos, como centro visual deste culto rústico. O reencontro, no domingo seguinte, aconteceu ao natural. Repetiram-se as orações. Vieram outros vizinhos, transmitiram-se notícias, leram-se cartas. Em pouco tempo, institucionalizou-se o domingo. Iniciava-se assim, em torno da religião, a reconstrução do mundo cultural do imigrante. (DE BONI; COSTA, 1984 *apud* ARMILIATO, 2010, p. 21)

Desse modo, é possível apreender que foi por meio da tradição da oralidade, que a cultura italiana pôde se manter presente no cotidiano dos colonos. Além dos encontros aos domingos nas capelas, eram realizados com certa frequência os filós, que consistiam em reuniões nas casas dos imigrantes ou ao ar livre, entre parentes, vizinhos e amigos, quando se contavam histórias, cantava-se cantos folclóricos, bebia-se vinho, entre outras atividades.

O filó revelava, pois, a interdependência individual e grupal e se constituía como um fator de coesão do grupo. Sob o aspecto cultural é interessante notar que essas reuniões eram animadas por cantos populares. Comentavam-se o tempo, a colheita, os eventos mais importantes da comunidade. [...] Esses encontros fortaleciam os laços de parentesco ou de amizade e propiciavam o início de namoros, além da manutenção de determinados padrões de comportamento. (RIBEIRO, 2005 p. 14)

As práticas citadas anteriormente foram maneiras encontradas pelos colonos de adaptar sua cultura à diferente realidade que os rodeava para que pudessem manter viva sua identidade.

Vale ressaltar que os italianos que chegaram à cidade de Caxias do Sul eram habitantes de diferentes regiões da Itália, a saber: Vêneto, Lomabardia, Trentino-Alto Ádige, Friuli-Venécia Júlia, entre outras, sendo que a grande maioria pertencia à região do Vêneto. Cada um desses povos tinha o seu dialeto, o qual foi mantido pelos imigrantes. Porém, aos poucos, para suprir a necessidade de comunicação e entendimento entre os imigrantes de origens diferentes, foi estabelecendo-se uma língua dialetal única, que reunia elementos de todos os dialetos, mas principalmente do dialeto vênето. A este novo dialeto, resultado da mistura de diferentes línguas, dá-se o nome de *coiné*, chamado popularmente de *talian*.

No ano de 1924 foi publicada a primeira literatura escrita totalmente em *talian*, o folhetim *Vita e Stória de Nanetto Pipetta – Nassuo in Itália e vegnudo in Mérica par*

*catare la cucagna*<sup>14</sup>, publicado semanalmente no *Jornal Staffeta Riograndense*<sup>15</sup> e de autoria do Frei Aquiles Bernardi. O folhetim narrava as desventuras do ingênuo e atrapalhado Nanetto Pipetta, que sai da Itália esperando encontrar na América fartura e vida fácil, porém se depara com um ambiente hostil, coberto de mata e animais selvagens, que o obriga a trabalhar pesado para suprir suas necessidades. As histórias são escritas com muito humor, elemento utilizado por Aquiles para prender a atenção e curiosidade do leitor. Neste período, o *talian* era língua predominante, sendo poucos os que falavam português.

Tirando o trabalho pesado nas lavouras, a vida do colono em Caxias do Sul seguiu de maneira tranquila nas décadas seguintes, até por volta dos anos 40, quando mudanças políticas influenciaram drasticamente o cotidiano dos imigrantes.

O país era governado por Getúlio Vargas desde o ano de 1930. Às vésperas da eleição presidencial, em 1937, Vargas dá um golpe de estado e institui um regime ditatorial no Brasil, que durou até 1945 e ficou conhecido como Estado Novo, cuja principal premissa era a criação de uma nação de identidade única brasileira. Para isso, inicialmente, Vargas proibiu a fala dialetal e, posteriormente, promoveu uma educação de caráter nacionalista, de acordo com a autora Sonia de Deus Rodrigues Bercitto (1990).

Os colonos não podiam mais se comunicar e tinham grande dificuldade de aprendizado, por não entender de maneira suficiente a língua portuguesa. Foi em função disso que, nessa época, a figura do colono passou a ser motivo de chacota.

A contar da década de 1930, porém, a coibição à fala dialetal italiana alterou o cenário linguístico das comunidades italo-brasileiras da RCI<sup>16</sup> com perdas significativas dessa fala em favor da língua portuguesa. Atos políticos e fatos históricos ditaram normas, instituíram uma nova ordem: foi proibida a fala em italiano, todos deveriam se expressar em português, sabendo ou não essa língua. Isso gerou humilhação, vergonha, tristeza, inibição e silêncio. Em muitas situações conflitantes, o silêncio foi a única solução que restou para o falante. (FROSI; FAGGIONI; DAL CORNO, 2008, p. 145)

A opressão às culturas de origem europeia foi se agravando. Os imigrantes sentiam-se coagidos, tinham medo de sair de casa, pois eram comuns os relatos de

---

<sup>14</sup> Vida e história de Nanetto Pipetta – Nascido na Itália e chegado à América para buscar a fortuna. (Tradução nossa).

<sup>15</sup> De acordo com RIBEIRO (2005), o folhetim foi publicado no período de 23/01/1924 a 18/02/1925 e contava com ilustrações feitas pelo próprio Aquiles Bernardi. O jornal *Staffeta Riograndense* foi publicado durante os anos de 1917 a 1941, quando passou a se chamar *Correio Riograndense*.

<sup>16</sup> RCI: Região de Colonização Italiana do Nordeste do Rio Grande do Sul.

prisões e torturas. O colono viveu um período de extrema tristeza, no qual não podia mais celebrar sua cultura.

A situação se agravou com a promulgação do decreto-lei nº 383, de 18/04/1938, no qual, segundo o autor Tales Giovani Armiliato (2010), se proibia o imigrante de exercer qualquer atividade política, de realizar publicação de material impresso (jornais, revistas, entre outros), de criar e organizar associações ou clubes e de fazer discursos em público.

Aproveitando-se dessa situação, o governo italiano começa a difundir uma campanha em prol da italianidade nos locais de colonização predominante italiana.

Na década de 1940, como decorrência de acontecimentos que começam um pouco antes, ocorre a interferência de um fator estranho ao processo local (Caxias do Sul). Esse fator tem origem na política internacional da época. [...] Mussolini propõe que todos os que saíram da Itália continuem italianos e devam ser revitalizados no seu espírito de italianidade. Essa concepção fascista teve repercussão aqui. O governo italiano enviou agentes nacionalistas para deflagrar esse processo ou para estimulá-lo. (POZENATO, 2003, p. 112)

Os imigrantes, sentindo-se rejeitados no território que eles ajudaram a construir, em função da austeridade imposta pelo Estado Novo, acabaram aderindo à campanha difundida por Mussolini. O jornal *Stafetta Riograndense* publicava semanalmente notícias vindas diretamente da Itália, exaltando o sentimento nacionalista dos que estavam longe de sua pátria-mãe, conforme figura abaixo.



José Clemente Pozenato (2003) apresenta uma perspectiva interessante com relação ao fato do imigrante italiano ter se aliado aos ideais fascistas de Mussolini. De acordo com o autor, no momento em que a identidade cultural<sup>18</sup> de um grupo é ameaçada, o indivíduo passa a ser discriminado. Por esse motivo, ele facilmente irá se apegar a alguém que tenha alguma forma de prestígio para não sentir vergonha de ser o que é.

Desse modo, talvez por uma mistura de medo e ingenuidade, o colono aderiu à campanha fascista da italianidade, agarrando-se à única possibilidade de defender suas origens, de preservar sua identidade.

No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. Ao nos definirmos, algumas vezes dizemos que somos ingleses ou galeses, indianos ou jamaicanos. Obviamente, ao fazer isso estamos falando de forma metafórica. Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial. (HALL, 2006, p. 47)

O processo de estigmatização da imagem do colono iria ainda piorar, quando no ano de 1942 o Brasil entra na Segunda Guerra Mundial, ao lado dos Aliados (grupo composto por EUA, Reino Unido e União Soviética), posicionando-se contra os Países do Eixo (grupo composto pela Alemanha, Itália e Japão).<sup>19</sup>

Segundo Corsetti *apud* De Boni (1987),

A repressão política exercida sobre as minorias raciais do Sul do Brasil, no período do Estado Novo, deixou marcas significativas na história das comunidades de origem europeia que colonizaram as áreas meridionais do país. Ainda hoje é possível perceber, através das fontes orais, o não esquecimento dos efeitos da ação repressiva desenvolvida nesse período pelos dispositivos políticos, criados na década de 1930, através do ressentimento e do repúdio ainda presentes na memória daqueles que, direta ou indiretamente, enfrentaram o problema. (...) A relevância de tais movimentos se evidencia se recordarmos que essa região foi ocupada por imigrantes italianos que, no período em questão, não tinham se desvinculado por completo da nação italiana, guardando laços culturais com o país de origem, o que oportunizou o aparecimento de influência

---

<sup>18</sup> Não se quer vincular o conceito de identidade cultural a algo reacionário. Entende-se que a identidade é algo que está em constante movimento, sofrendo influência do meio no qual o indivíduo está inserido. Quando se fala em identidade cultural, nessa escrita, têm-se a ideia de falar de uma identidade que tem fortes vínculos com traços da cultura italiana. Porém sempre pensando na relação território – cultura – subjetividade – identidade.

<sup>19</sup> É necessário destacar que não é intenção desta escrita defender os regimes totalitários impostos pelos governos alemão e italiano. Quer-se somente refletir sobre como este processo influenciou na questão da identidade do imigrante italiano, que vivia em Caxias do Sul neste período, e como isso reverberou nas décadas seguintes.

significativa do governo italiano fascista, na região. No período posterior a 1937, a situação política brasileira define-se de tal forma que, ao serem evidenciados os vínculos existentes entre a população local e o regime fascista, um aparato repressivo é instaurado, para acabar com o movimento. (CORSETTI, 1987 *apud* DE BONI, 1987, p. 363-364)

Mesmo com o final da Segunda Guerra Mundial, o fracasso dos regimes totalitários e o fim do Estado Novo em 1945, a identidade cultural do imigrante italiano não pôde ser completamente recuperada. Houve uma vontade, por parte do próprio colono, de soterrar a sua identidade que estava vinculada à cultura nacional italiana, como se ele não pudesse mais sentir orgulho de suas origens. Aliado a isso, havia um caráter pejorativo em cima da figura do colono, taxado como “burro”, estúpido, ignorante, principalmente por causa da sua maneira de falar que misturava o português com o dialeto.

Também nesse período, muitas ruas e praças da cidade de Caxias do Sul que levavam o nome de imigrantes italianos foram rebatizadas, agora com nome de gerais e outras figuras importantes de nacionalidade brasileira.

A partir do que foi apresentado até o momento, é possível afirmar que o imigrante e seus descendentes buscaram se desvincular de sua cultura, inicialmente, deixando de utilizar a fala dialetal. Por ser um povo que mantinha a tradição por meio da oralidade, conforme apresentado anteriormente, deixar de se comunicar por meio do dialeto desencadeou um processo de perda de outros costumes da cultura italiana. Esse cenário manteve-se por alguns anos, porém, já na década de 50, iniciou-se um período de resgate e revitalização da cultura italiana.

O principal fator que possibilitou este movimento foi a realização da Festa Nacional da Uva, que não realizava edições desde a instituição do Estado Novo, em 1937. Juntamente com esse evento, foi inaugurado o Monumento Nacional ao Imigrante. O próprio Getúlio Vargas esteve presente na solenidade, buscando uma reconciliação com os descendentes de imigrantes italianos.

As dificuldades, anos depois, darão lugar à preservação e ao reencontro com as raízes. Um novo movimento buscaria reativar com intensidade a recordação dos primeiros imigrantes italianos que chegaram à serra. Isso aconteceu já na década de 50, mais precisamente em 1954, com a inauguração do Monumento Nacional ao Imigrante, quando o colono imigrante foi visto com outros olhos e praticamente considerado um herói. Em Caxias do Sul e a partir de 1975, com as comemorações pelo Centenário da Imigração Italiana na Região Nordeste do Rio Grande do Sul, muitos foram os registros encontrados na imprensa escrita local, manifestando os vários ideais de orgulho em ser e fazer parte da cultura

italiana. Segundo Frosi (2003, p. 138), “há um movimento de busca e cultivo da cultura italiana originária que se manifesta sob formas múltiplas, como por exemplo, no teatro, no canto, na fala de rádio em dialeto italiano, na publicação de livros e artigos”. (ARMILIATO, 2010, p. 30)

Conforme apresentado na citação transcrita acima, o movimento de valorização da identidade cultural italiana se inicia nos anos 50, porém tem seu ápice nos anos 70, período no qual Caxias do Sul passava por um crescimento industrial acelerado, que atraía os olhares do resto do país para a cidade.

Em 1973, de acordo com Pozenato, a cultura da imigração italiana passou a ser objeto de estudo acadêmico. A Universidade de Caxias do Sul (UCS) recebeu, neste mesmo ano, uma comitiva de professores italianos para a realização de um Seminário sobre Imigração e Cultura Italiana. Posteriormente, os professores caxienses puderam participar das pesquisas realizadas na Itália. Alguns anos depois, nesta mesma universidade, foi criado o Programa ECIRS (Elementos Culturais da Imigração Italiana no Nordeste do Rio Grande do Sul), que desenvolve atividades ainda hoje.

Todas essas mudanças no cenário caxiense influenciaram e motivaram Pedro Parenti e Arcangelo Zorzi Neto a formar o Miseri Coloni, no ano de 1981. Ambos eram descendentes de imigrantes italianos e tinham o desejo de ajudar a resgatar a cultura de seus antepassados. Nenhum dos dois tinha qualquer formação teatral, apenas um breve contato com o teatro durante o período escolar. No entanto, isso nunca foi um obstáculo. O grupo era movido pelo desejo de se comunicar com o outro e de compartilhar um passado esquecido e desconhecido por muitos.

Para isso, Pedro e Arcangelo recrutaram mais alguns amigos e partiram para a cena. Já no primeiro espetáculo é possível identificar alguns traços que estarão presentes em todas as montagens do grupo, tais como o uso da fala dialetal, o *talian*, a musicalidade, o humor e o caráter festivo. O grupo colocou o imigrante no palco, retratando suas dificuldades e conquistas, devolvendo o orgulho de sua origem e reafirmando sua identidade cultural.

Ao resgatar as tradições típicas dos imigrantes italianos que se aquerenciaram pelos morros da Serra do interior do Rio Grande do Sul, a trupe caxiense, desde o início, alçou passos muito além da mera redução histórica ou do simples reviver de um contexto cultural. Por meio do uso largo do dialeto vênето, do recurso da crítica social e da aposta inegociável do elemento do humor (tão característico do cotidiano dos habitantes da região), o Miseri Coloni transformou-se, desde a sua origem, em um

elemento crucial no processo de resgate de uma autoestima que tão cedo já havia se perdido. (KIRST, 2011, p. 13-14)

A identificação e a receptividade do público caxiense, com relação à proposta ética e estética do grupo, foram imediatas. O Miseri Coloni conseguiu se comunicar com diferentes gerações, tamanha a verdade com que desenvolviam e desenvolvem (o grupo continua na ativa) o seu trabalho. A relação afetiva entre grupo e comunidade já começa a se estabelecer pelo nome: Miseri Coloni é uma expressão do *talian* que significa Pobres Colonos ou Colonos Miseráveis. A respeito disso, Cleri Ana Pelizza, Hugo Lorensatti e João Tonus, três dos membros-fundadores ainda em atividade no grupo, comentam

**Hugo** – Eu acho que o grande fator cultural que o Miseri proporcionou a Caxias e região foi a manutenção da cultura, e principalmente fazer com que as pessoas que falavam e viviam essa cultura perdessem a vergonha que tinham de falar em público...

**Cleri** – Se orgulhassem disso...

**Hugo** – Foi nesse momento que começou a expansão do falar do linguajar *talian*... Fazendo comerciais, programas de rádio, divulgação de festas, sem vergonha e sem medo de ouvir coisas do tipo “tu é um grosso, um colono que fala italiano”. E isso marcou muito o pessoal do interior, trouxe orgulho para eles.

**Cleri** – Aí começou a desmistificação...

**João** – E isso é fator de orgulho pra eles, né... Ver uma peça em *talian*... Eles queriam ver a peça, porque se enxergavam ali, eram eles no palco. Era um resgate e eles se sentiam orgulhosos de ver o dialeto deles falado no palco.<sup>20</sup>

O primeiro espetáculo oficial do grupo, intitulado *Nanetto Pipetta*, de 1987, deu vida ao personagem de Aquiles Bernardi, mencionado anteriormente, tão querido e presente no imaginário do caxiense. Hugo nos conta que

**Hugo** – Em uma época de Festa da Uva, nós estávamos com o *Nanetto* em alta e estava em Caxias um diretor de teatro, Fernando Peixoto, e ele foi assistir o espetáculo e no final veio conversar conosco e nos disse: “eu assisti vocês por 10 minutos e depois não me interessou mais ver vocês, e sim o público... eu só queria saber uma coisa, vocês ensaiaram a peça com a plateia?”. O intercâmbio que acontecia era fabuloso.<sup>21</sup>

Ao ver em cena aquela figura ingênua e conseqüentemente cômica, o público experimentou todo o tipo de emoção, reconhecendo a sua história e a de seus antepassados no personagem. Conforme se pode perceber nas imagens abaixo, o

<sup>20</sup> Entrevista concedida por Cleri Ana Pelizza, João Tonus e Hugo Lorensatti. **Entrevista I.** Entrevistadora: Juliana Demori, Caxias do Sul, 2014. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

<sup>21</sup> Id. nota 20.

grupo fez questão de reviver, de maneira fiel, as tradições e costumes da cultura italiana.

Figura 3 - Cena do espetáculo *Nanetto Pipetta*. É possível perceber as vestimentas e demais objetos cênicos como reproduções fiéis daqueles utilizados pelos imigrantes italianos.



Fonte: Marcos Fernando Kirst (2011).

Figura 4 - Cena do espetáculo *Nanetto Pipetta*. Percebe-se a presença de um padre em cena, retratando a religião, um dos aspectos fundamentais da cultura italiana.



Fonte: Marcos Fernando Kirst (2011).

Figura 5 - Cena do espetáculo *Nanetto Pipetta*, em uma representação do que seria o filó realizado pelos imigrantes.



Fonte: Marcos Fernando Kirst (2011).

A partir do que foi apresentado até aqui, percebe-se que a produção do Miseri Coloni tem vínculo estreito com o contexto histórico, político e cultural da cidade de Caxias do Sul. Pode-se dizer que a linguagem do grupo se delineou por meio desses elementos. Consequentemente, outros aspectos como identidade e território perpassam o trabalho desenvolvido pelo grupo, conferindo-lhe uma característica de territorialidade.

## 1.2 A produção territorializada do grupo Miseri Coloni

O surgimento do Miseri Coloni é marcado por um contexto de mudanças importantes no âmbito da política nacional. No início da década de 80, o governo ditatorial apresentava sinais claros de desgaste, e o descontentamento com o cenário político do Brasil tomava conta de grande parte da população. Foram principalmente estes dois fatores que motivaram o surgimento de protestos, espalhados por diversas regiões do país, pedindo o fim do regime militar e as eleições diretas para a Presidência da República. Ainda nesse período, é iniciado o processo de anistia e o fim do bipartidarismo.

Este movimento de redemocratização serviu de mote para o aparecimento de diversas manifestações artísticas, que até então estavam sendo sufocadas pela repressão. Além disso, encorajou as pessoas a saírem para as ruas e conversarem abertamente sobre a situação política daquele momento.

Em Caxias do Sul, desde meados dos anos 70, estavam sendo promovidas ações de resgate e valorização da cultura italiana, a qual havia passado por um processo de estigmatização com a instauração do Estado Novo, na década de 30. Este cenário motivou os colonos a reivindicarem melhores condições de trabalho no campo, pedindo pela regulamentação de leis trabalhistas específicas para este setor. Em função disso, o Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Caxias do Sul<sup>22</sup> ganhava força e cada vez mais adeptos neste período.

Mediante toda essa agitação social e política, Arcangelo Zorzi Neto, conhecido como Maneco, e Pedro Parenti tiveram a ideia de formar um grupo de teatro. Ambos eram de descendência italiana e compartilhavam um passado em comum: a vida na colônia, e os anos de estudo no Seminário. Certo dia, os amigos encontraram-se no centro da cidade e em meio à conversa, que acontecia em *talian*, deram-se conta de que esta língua, assim como outras tradições e costumes da cultura italiana, estava desaparecendo. Além disso, ambos partilhavam um sentimento de preocupação com as condições de vida e trabalho dos colonos, já que o acesso a serviços como saúde, educação e saneamento, era bastante difícil para o trabalhador rural daquela época. A solução encontrada por eles foi a de, por meio do teatro, colocar o colono no palco promovendo o resgate e a valorização da sua cultura e da sua imagem. Os membros do grupo, João Tônus e Hugo Lorensatti, afirmam em entrevista que

**João** – [...] nos anos 70, eu acredito que não existia praticamente nenhum grupo em Caxias.

[...]

**João** – Até porque era uma época de repressão né, e aí não havia desenvolvimento. O grupo inclusive surgiu quando começou a abertura política né... 81, 82... E o grupo também surgiu um pouco com essa ideia, na verdade, fazer resgate sim, mas logo, logo nós começamos a pegar um gancho aí de ir para o interior e junto ia Sindicato Rural, chapa de oposição, ia candidatos da oposição, digamos assim, que tinham propostas

---

<sup>22</sup> Criado no início dos anos 60, o Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Caxias do Sul (STR), atendia tanto aos pequenos proprietários quanto aos agricultores sem terra. O movimento sindical perdeu força com o início da ditadura, em 1964, porém retomou suas atividades nos anos 70 por meio de um programa instituído pelo Governo do Estado, que promoveu a conscientização das lideranças colocando educadores rurais no campo. Disponível em: <<http://www.strcaxias.com.br/index.php>>. Acesso em 2 abr. 2015.

democráticas e tal... Então tinha também aquele momento do começo de uma democracia que podia dar respiro pra coisa...

**Hugo** – Só um aparte, João. Tanto que o grupo Miseri Coloni foi carimbado como grupo comunista.<sup>23</sup>

Figura 6 – Pedro Parenti e Maneco em cena, no espetáculo *Quatro, Cínque Storie Dei Nostrí Imigranti*.



Fonte: Acervo do grupo.

Maneco e Pedro haviam estudado juntos no Seminário Diocesano Nossa Senhora de Aparecida<sup>24</sup> onde, além do ensino regular, eram oferecidas aos internos aulas de música e teatro. Era costume a realização de saraus culturais dentro do Seminário, nos quais os alunos podiam expressar seus talentos artísticos. Outro hábito comum era a reunião de todos após o jantar, nesse momento havia música, contação de histórias e rezas, rememorando os antigos filós de seus antepassados.

<sup>23</sup> Cf. nota 20.

<sup>24</sup> “Um aspecto comum à grande parte das biografias de descendentes de imigrantes italianos nascidos na metade do século passado no interior da Serra Gaúcha é o ingresso no seminário na condição de internos, ainda na pré-adolescência, com o intuito de estudarem e, quem sabe, seguirem a carreira religiosa”. (KIRST, 2011, p. 24)

Vale ressaltar que nos anos 60, no município de Caxias do Sul, a Igreja Católica assumiu uma postura de resistência intelectual frente à opressão imposta pelos militares. Mesmo nos Seminários, buscava-se a conscientização política dos alunos, o que acabava influenciando inclusive na temática das peças que eram encenadas nesses locais.

É desse caldo que surge o perfil dos membros que vão fundar mais tarde o Miseri Coloni, mesclando, em sua origem, as metas de levar o teatro às comunidades do interior resgatando a cultura e o dialeto e também fazendo crítica e conscientização social e política. Imbuídos por essa consciência social crítica e municiados já com base de formação humanística proveniente do seminário, deu-se de forma natural o engajamento de alguns dos futuros fundadores do Miseri na política estudantil durante a época em que frequentaram a universidade, e o envolvimento nos movimentos sociais e sindicais, especialmente confrontando a ditadura militar. (KIRST, 2011, p. 25)

Em 1981, Pedro e Arcangelo reuniram-se junto a alguns amigos e ex-colegas de Seminário e deram início ao grupo, que foi registrado, oficialmente, com a razão social de Sociedade Cultural Miseri Coloni, no dia 26 de outubro daquele mesmo ano. Os primeiros encontros não passavam de conversas onde os membros compartilhavam ideias e ideais. Logo sentiram a necessidade de tirar as ideias do plano dos sonhos e colocá-las em prática, assim iniciaram-se os primeiros ensaios<sup>25</sup>, nos quais o grupo criava esquetes que representavam o cotidiano e as dificuldades dos colonos. A criação destas cenas curtas se dava por meio da improvisação livre e imitação em tom paródico dos trejeitos dos descendentes de italianos. Os conhecimentos teatrais utilizados nessa fase eram fruto das vivências do período do Seminário.

O objetivo inicial do grupo, [...] era até prosaico: fazer teatro nas capelas do interior para se divertir, concretizar um retorno às origens e jogar futebol, bocha, confraternizar com os moradores, jantar com eles, praticar o dialeto. As comédias eram esquetes simples, e as apresentações, no início, sequer eram cobradas. Nestas primeiras sessões, o componente político marcava forte presença, com os encontros servindo também de palco para a atuação de candidatos defendidos pelo grupo para assumir a diretoria do sindicato rural. Alguns deles eram convidados pelo próprio Miseri Coloni para acompanhar as visitas às comunidades do interior. (KIRST, 2011, p. 28)

O grupo sempre trabalhou com o humor e com a sátira, buscando por meio do riso uma forma de autocrítica, aprendizado e mesmo de valorização da cultura. Foi

---

<sup>25</sup> De acordo com KIRST (2011), os primeiros ensaios aconteciam nos porões das casas dos integrantes do grupo.

por meio do riso, também, que se construiu uma relação de proximidade, de empatia com o público. Além do humor, outro traço marcante dos espetáculos do Miseri é a musicalidade. Desde seu primeiro trabalho, as canções, na maioria das vezes criadas pelo próprio grupo, eram executadas ao vivo, com o uso de instrumentos como pandeiros e acordeão. Estes dois elementos, o humor e a musicalidade, estavam presentes no cotidiano dos imigrantes italianos que vieram para Caxias do Sul. Ambos foram desaparecendo a partir do processo de opressão que sofreu a cultura italiana.

A presença do humor [...] transfigurou-se não apenas em um elemento característico da alma do Miseri, mas especialmente permitiu imediata a compreensão e aceitação de sua proposta frente aos primeiros públicos, compostos principalmente por descendentes de imigrantes, entre os quais a alegria e o humor figuram como aspectos constantes da vida diária. (KIRST, 2011, p. 29)

Sendo assim, as esquetes criadas pelo grupo tinham o objetivo de divertir, ao mesmo tempo em que abordavam temáticas sérias e de forte caráter político, até mesmo panfletário, erguendo bandeiras a favor da reforma agrária e contra a ditadura, por exemplo.

A partir da junção destas primeiras cenas curtas, concretizou-se o primeiro espetáculo do grupo intitulado *Quatro, Cínque Storie Dei Nostri Imigranti*<sup>26</sup>, conforme imagem abaixo, que teve sua estreia no ano de 1982. No entendimento de Kirst (2011), apesar da simplicidade deste espetáculo, era possível notar uma preocupação com a qualidade estética do mesmo. Característica que estará presente em todos os trabalhos posteriores desenvolvidos pelo grupo.

---

<sup>26</sup> Quatro, cinco histórias de nossos imigrantes. (Tradução nossa)

Figura 7 - Cena do espetáculo ***Quatro, Cinque Storie dei nostri Imigranti***. O segundo e o terceiro, da esquerda para direita, são, respectivamente, Arcangelo Zorzi e Pedro Parenti.



Fonte: Site do grupo Miseri Coloni.<sup>27</sup>

Figura 8 - Cena do espetáculo ***Quatro, Cinque Storie dei nostri Imigranti***. Em cena Pedro Parenti vestindo um figurino que remete às roupas utilizadas pelos colonos.



Fonte: Site do grupo Miseri Coloni.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Disponível em: < <http://www.misericoloni.com.br/>>. Acesso em abr. 2015.

A trama central desse espetáculo girava em torno do pouco interesse do poder público em relação à situação precária na qual se encontrava o colono que vivia da terra, bem como denunciava a morosidade do governo na realização de uma distribuição efetiva das terras improdutivas. A preocupação com a terra era uma constante no cotidiano do colono, e também uma das questões centrais abordadas pelo grupo nas primeiras montagens.

Sobre as apresentações do espetáculo *Quatro, Cinco...*, destaca-se uma que ocorreu durante o extinto festival Ciranda de Teatro, que acontecia em Caxias do Sul, no qual o Miseri Coloni participou como grupo convidado encerrando o evento. Neste dia estava na plateia o professor Valentim Lazzaroto<sup>29</sup>, conhecido na região por possuir “extensa bagagem de atividades na área teatral, com conhecimento de direção de arte” (sic) (KIRST, 2011, p. 33). Após a apresentação, Lazzaroto parabenizou o grupo e ofereceu-se para uma parceria artística que foi prontamente aceita pelos integrantes do Miseri.

Mais tarde, essa união resultaria no segundo espetáculo do grupo, *Nanetto Pipetta*, de 1987. Além disso, de acordo com os integrantes do grupo, “a chegada de Lazzaroto trouxe uma postura mais profissional para o Miseri, pois ele trouxe o olhar de fora enriquecendo os processos de criação”. Após a experiência com Valentim, os integrantes do grupo julgaram essencial contar com um diretor em todas as montagens que aconteceriam posteriormente. Além de Valentim, José Itaqui e Camilo de Lélis dirigiram espetáculos a convite do grupo.

Estes passos iniciais auxiliaram no delineamento do perfil do grupo Miseri Coloni, que ainda hoje constrói seus espetáculos utilizando-se do humor, da paródia da figura do colono e do *talian*. Ao longo do caminho, outras linguagens próximas ao universo do grupo foram sendo agregadas às montagens, como é o caso da *Commedia Dell'arte*, bem como elementos da cultura popular da região do Vêneto. A própria entrada de novos integrantes (prática comum no grupo) propiciou o

---

<sup>28</sup> Id. Acesso em abr. 2015.

<sup>29</sup> Valentim Angelo Lazzarotto nasceu em 15 de dezembro de 1944. Foi graduado em Filosofia, Especialista em Método e Técnica da Pesquisa, Mestre em História, professor de Metodologia Científica e Método e Técnica de Pesquisa na Universidade de Caxias do Sul. Também foi professor de história e teatro no Colégio Estadual Imigrante, onde incentivou vários artistas de Caxias do Sul. Nesse período realizava festivais de teatro amador na cidade. Foi um dos grandes incentivadores e o primeiro diretor do Grupo de Teatro Miseri Coloni. Por fazer parte da história do grupo, organizou o livro “Miseri Coloni – Teatro Popular na Região de Colonização Italiana”, lançado em 1988. Disponível em: <[https://www.caxias.rs.gov.br/comunicacao/noticias\\_ler.php?codigo=19843](https://www.caxias.rs.gov.br/comunicacao/noticias_ler.php?codigo=19843)>. Acesso em 09/03/2016.

surgimento de diferentes fontes de pesquisa. Além disso, o grupo sempre participou de oficinas e cursos, tanto na área teatral como na musical, buscando novas ferramentas que pudessem aprimorar cada vez mais o seu trabalho. Essa busca continua nos dias de hoje.

É importante ressaltar que durante toda a trajetória do Miseri nenhum dos membros dedicou-se exclusivamente ao teatro, sendo que os mesmos atuam em diferentes áreas profissionais. Marcam presença no grupo, professores, advogados, empresários, entre outros. O que os reuniu, inicialmente, foi o gosto pelo teatro e pela política, além do interesse nas questões referentes à cultura italiana.

Os integrantes originais do grupo teatral Miseri Coloni não subiram aos palcos para meramente extravasar compulsões artísticas que estivessem abafadas pela realidade vivenciada por seus integrantes nas atividades profissionais que desenvolviam para ganhar a vida. Suas motivações iam léguas além disso, especialmente devido ao fato de a maioria de seus componentes possuírem uma trajetória comum em termos de formação e também por serem cidadão plenamente atuantes e inseridos no contexto político e social que determinava as características daquela época. (KIRST, 2011, p. 14)

Com o primeiro espetáculo o grupo somou um total de 62 apresentações, tendo ficado em cartaz de 1982 a 1989.<sup>30</sup> Na sequência, o grupo estreou *Nanetto Pipetta*, que contou com 150 apresentações dentro do território nacional, além de ter sido apresentado oito vezes em diferentes regiões da Itália. Esta montagem ficou em cartaz de 1987 a 1997. O terceiro espetáculo do grupo intitulado *O Quatrilho* foi concebido a partir da adaptação da obra homônima de José Clemente Pozenato, ficando em cartaz de 1990 a 1996, sendo que somou um total de 89 apresentações. Em seguida o grupo estreou o espetáculo *De Lá Del Mar*, que totalizou 54 apresentações, sendo 14 destas na Itália, no período de 1997 a 2000. A quinta montagem do grupo chamou-se *La Vita Zé Na Vaca*, e contou com 30 apresentações no período de 2002 a 2005. Estes três últimos espetáculos foram pensados pelo diretor José Itaquí como formadores de uma trilogia, que contava a saga da imigração italiana.

No ano de 2000, o Miseri Coloni chega perto de seu fim quando, no dia 03 de novembro, Pedro Parenti vem a falecer aos 49 anos de idade, em decorrência de um

---

<sup>30</sup> Os dados apresentados a seguir foram gentilmente cedidos pelos membros-fundadores do grupo, durante o período de realização da pesquisa de campo.

aneurisma. Ao falar sobre o companheiro, é possível perceber a emoção dos membros do grupo, que se referem a Pedro como sendo “a alma do Miseri”.

**João** – [...] Quando ele faleceu nós já tínhamos outra peça, não apresentávamos mais o *Nanetto*. Ele morreu em 2000. E o *Nanetto* nós paramos de apresentar em 1997, se não me engano. Nós fomos a Lajes e na volta nós dizíamos que essa tinha sido a última apresentação. Tanto que tem uma história que o Nanetto na lenda dele... Os padres proibiram que se continuasse escrevendo as histórias do Nanetto, ele foi escrito durante um ano, de 1924 a 1925, e pra terminar com a história o frei Aquiles Bernardi escreveu o último capítulo onde o Nanetto se afogava no Rio das Antas. Então ele morre afogado, e aí não se escreve mais sobre ele. E a nossa peça de teatro ressuscita ele...

**Juliana** – Ah, a história de vocês conta o que seria depois da morte dele...

**João** – Isso, o depois... Inclusive o Nanetto quando chega na cena, o pessoal pergunta “mas tu não tinha morrido no Rio das Antas, conta o que aconteceu, como tu conseguiu se salvar? Os padres disseram que tu tinha morrido”. Aí ele conta que eles pensavam que ele tinha morrido, mas que ele estava embaixo da água e se pendurou no rabo de um jundiá e saiu debaixo de dentro do rio. Ele ressuscitou no palco e contou a história de como se salvou. Então quando a gente voltava de Lajes e nós brincamos “bom, hoje nós vamos afogar o Nanetto no Rio Uruguai” e realmente essa foi a última apresentação.

**Juliana** – E o Pedro Parenti participou de alguma outra montagem?

**João** – Sim...

**Hugo** – Ele era o protagonista nas peças. *De Lá Del Mar* ele fez...

**Juliana** – Dá pra dizer que a ideia de formar o Miseri foi dele?

**Hugo** – Sim, dele e do Maneco.

**João** - E ele sempre foi o melhor ator do grupo, um talento excepcional. Era uma coisa dele muito forte. Ele tinha os tempos da comunicação, principalmente no humor, mas no drama também. Tanto que *De Lá Del Mar* é um drama.

[...]

**João** – É, no *De Lá Del Mar* o protagonista é o Nono, e ele conta a história dos imigrantes. Essa foi a última peça do Pedro, ele morreu quando nós estávamos com essa peça em cartaz. E depois que ele morreu nós paramos de apresentar essa peça também...

**Hugo** – Não tinha quem pudesse o substituir...

**Juliana** – E como o grupo reagiu à morte dele?

**Hugo** – Quase paramos, foi um baque...<sup>31</sup>

A morte inesperada de Pedro Parenti abalou as estruturas do grupo. Porém, foi decidido dar continuidade ao trabalho como forma de homenagear o amigo. Toda a comunidade caxiense sentiu a perda de Pedro. O intérprete de Nanetto Pipetta caiu nas graças do público no momento em que pisou no palco, tamanho era o seu carisma e amor pela profissão.

---

<sup>31</sup> Cf. nota 20.

Figura 9 – Jornal Pioneiro noticia o falecimento de Pedro Parenti.

■ SÁBADO E DOMINGO, 4 E 5 DE NOVEMBRO DE 2000 ■ PIONEIRO

**CAXIAS**

■ GENTE



## O adeus a Nanetto Pipetta

*Ator e advogado Pedro Parenti morreu sexta, aos 49 anos, vítima de derrame cerebral*

**FABIANO FINCO**

**O** ator e advogado Pedro José Parenti Neto, o folclórico Nanetto Pipetta, morreu no início da tarde de sexta-feira aos 49 anos, em decorrência de um derrame cerebral.

Conhecido por seu bom-humor e irreverência, Parenti conquistou a simpatia do público de Caxias e região ao atuar em peças como *Quatrilo* e a que levava o nome do personagem imortalizado por ele, *Nanetto Pipetta* – o espetáculo ficou em cartaz por 10 anos, com uma média de 300 pessoas por sessão. Sexta, foi a primeira vez que o engraçadíssimo e atrapalhado italiano fez seu público chorar.

Ele será velado neste sábado, na Capela de São Romédio (próximo ao bairro Panazzolo), mesma localidade onde acontece o enterro, às 16h30min.

Parenti, que sofria de labirintite, começou a passar mal na tarde de quarta-feira, com enxaqueca e enjoos, e foi internado no Hospital Nossa Senhora Medianeira. Na manhã de sexta, o

quadro clínico se agravou, quando foi diagnosticada uma hemorragia no cerebelo. Por um desejo dele, seus órgãos serão doados. Nascido em março de 1951 em Santa Tereza, na época distrito de Bento Gonçalves, Parenti se mudou para o município de São Marcos, onde mantinha um escritório de advocacia. Ano passado, mudou-se para Caxias do Sul, onde recém havia acabado de construir uma casa, na localidade de São Romédio.

Parenti iria lançar, na próxima semana, o livro *El Ritorno de Nanetto Pipetta*, obra de 110 páginas que reunia as crônicas semanais que assinava no jornal Correo Riograndense entre fevereiro de 1999 a fevereiro deste ano.

Também tinha projeto de oferecer o personagem Nanetto Pipetta como mascote do Esporte Clube Juventude, apesar de ser gremista fanático. Parenti deixa três filhas, Giovani, 15, Juliana 19, e Leticia, 21. A cortina do teatro se fechou pela última vez para ele em setembro deste ano, quando apresentou no Teatro São Carlos o espetáculo *De La Del Mar*.

FOTOGRAFIA: DA COLEÇÃO ARQUIVO DE CAXIAS DO SUL

**Irreverência:** Parenti conquistou o público da região interpretando o bondoso e inocente Nanetto Pipetta

**‘É preciso transformar toda a desgraça em gargalhada’**

A paixão pelo teatro começou no seminário São José, em Nova Prata, onde era interno. Com o tempo, passou a jogar futebol, mas largou o passatempo “porque o físico não ajudava”. Apaixonado por personagens ingênuos e populares, fundou em 1980, ao lado de Arcângelo Zorzi (Maneco) e João Tonus, o grupo teatral Miseri Coloni, mesmo nome dado ao primeiro espetáculo. Em seguida foi montado *Nanetto Pipetta*, onde Parenti imortalizou o personagem que sonhava com uma riqueza fácil, sem muito sacrifício, e mantinha-se sempre brincalhão.

“Todos nós temos um pouco de Nanetto. Ele é o meu personagem preferido, porque é simples, honesto e não sabe lidar com a modernidade”, disse em entrevista ao Pioneiro, em setembro de 1995. Um de seus lemas era: “Toda a desgraça tem que virar gargalhada”. Com a adaptação de *O Quatrilo* para o cinema, pelo diretor Fábio Barreto, Parenti viveu para a tela grande o anarquista Iscanotis (papel que, inicialmente, seria interpretado pelo ator Paulo José). Parenti não gostava de ensaios e defendia o bom humor em substituição a eles.

**DEPOIMENTOS**

“Ele foi um ator que transmitia alegria mesmo quando o texto era dramático. Tinha um fundo de autenticidade e pureza que suas piadas se tornavam verdadeiras para o grande público. Além disso, era uma pessoa extremamente bondosa.”

**João Tonus, ator**



“Convivi muito tempo com ele e para mim ele era muito mais do que um amigo. Caxias perdeu seu maior ator popular, pois ele era versátil, improvisava com naturalidade e sabia como ninguém fazer as pessoas rirem. Ele é insubstituível!”

**Arcângelo Zorzi (Maneco), ator e livreiro**

“Sua coluna semanal (no Correo Riograndense) ficará por um bom tempo sem a mesma força que tinha. Ele encarou com seriedade o perfil psicológico de Nanetto Pipetta, o herói e anti-herói italiano.”

**Frei Moacir Molon, diretor de Redação do semanário Correo Riograndense**

**COMPRA-SE**

**SUCATA DE ALUMÍNIO**

(Acima de 100Kg)

**Pagamento à vista.**

CONTATO PELO FONE: (54)9973-0245 c/ Gilberto.

**DEPRESSÃO**

Dra. Denise Cristina Zandomeneghi

Recém chegada da Europa

☞ Curso de Orientação Clínica para Público em Geral (Dias: 09, 09 e 10 de novembro)

☞ Curso Monográfico Profissionais Estudantes (Dias: 22, 23 e 24 de novembro)

Telefone para contato: (54) 222.1392

A Drogamaster tem o NOVO tratamento da **ARTROSE**

Capsulas Oraís de Sulfato de Condroitina + Sulfato de Glucosamina

Entregas no Interior por **SEDEX**

☎ 312.1000

Av. Osvaldo Aranha, 1258, Pça-RS

www.drogamaster.com.br

A cidade homenageou o ator nomeando o Teatro Municipal com o seu nome e erguendo uma estátua do personagem, conforme imagem abaixo, em um dos principais pontos turísticos de Caxias do Sul, o Parque de Eventos da Festa da Uva, que comporta a maior atração turística da cidade: a Festa Nacional da Uva.

Figura 10 - Estátua Nanetto Pipetta, inaugurada oficialmente no dia 27/02/2006. Confeccionada pelo artista Roberto Mugnol.



Fonte: Flavio Tissot.

Os espetáculos que vieram a seguir tiveram direção do porto-alegrense Camilo de Lélis, a saber, *A Saga do Rio das Antas*, que ficou em cartaz de 2006 a 2008, totalizando 33 apresentações; *Le Donne Curiose*, que somou um total de 23 apresentações, ficando em cartaz de 2007 a 2010; e finalmente, *In Osteria*, que teve sua estreia em 2011 e atualmente é o único espetáculo do grupo que segue em repertório.

Durante as mais de três décadas de existência do Miseri, os integrantes vivenciaram diferentes processos de manutenção do grupo. Nos primórdios, os trabalhos eram financiados pelos próprios integrantes, assim como as apresentações, que muitas vezes eram realizadas em troca de um jantar de confraternização com a comunidade.<sup>32</sup> Nas palavras de Hugo,

<sup>32</sup> Esta prática ainda é realizada pelo grupo quando as apresentações acontecem em salões paroquiais. Ao final da sessão o grupo realiza um jantar com a comunidade, promovendo um momento de intercâmbio cultural entre artistas e público.

**Hugo** – No início, a coisa foi difícil. Nós éramos em uns dez, doze elementos, então a gente alugava uma Kombi e todos iam juntos, não tinha cachê, não tinha nada. Então o que se fazia? Não se cobrava ingresso também, recebíamos algumas doações espontâneas e as esposas dos atores faziam tortas e sorteavam, leiloavam pra gente arrecadar dinheiro para cobrir as despesas da apresentação.<sup>33</sup>

Aos poucos o grupo foi ganhando prestígio na região e, em função disso, recebeu o patrocínio de empresários caxienses. Já com a criação da Secretaria Municipal de Cultura, vieram as políticas públicas de fomento às artes. Os membros-fundadores do Miseri Coloni tiveram que acompanhar essas mudanças, passando de artistas amadores para gestores culturais.

De Sociedade Cultural, o grupo passou a ser uma Associação Cultural sem fins lucrativos, que hoje conta com 90 sócios, os “amigos do Miseri Coloni”. No ano de 1992 a associação foi alçada à condição de entidade municipal de utilidade pública, pelo então prefeito de Caxias do Sul, Mansueto Serafini Filho.

Atualmente, o Miseri Coloni, junto a outras associações culturais representativas de diferentes etnias, compõe o Ponto de Cultura<sup>34</sup> Casa das Etnias, por meio do qual são realizadas diversas atividades culturais e artísticas sempre gratuitas e abertas à comunidade em geral, além do ensino de idiomas, como italiano, alemão, polonês, entre outros. Vale ressaltar que as aulas de língua estrangeira tem um custo. O espaço conta com salas para a realização das atividades oferecidas, uma biblioteca e um salão equipado de forma a possibilitar seu uso para apresentações teatrais. A seguir, imagens que apresentam a vista externa e interna da sede do grupo, bem como do Ponto de Cultura.

---

<sup>33</sup> Cf. nota 20.

<sup>34</sup> “Ponto de Cultura é um conceito de política pública, que está na base do Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania - Cultura Viva, de 2004. Foi criado para estimular e fortalecer, no corpo do país, uma rede de criação e gestão cultural. São selecionados por meio de editais públicos, criados pelo Ministério da Cultura – MinC – através dos quais organizações culturais da sociedade ganham um reconhecimento institucional, estabelecendo uma parceria com o Estado. As organizações de comunidades na área de cultura, arte, educação, cidadania e economia solidária, depois de selecionadas, recebem R\$ 185 mil reais do Governo Federal (dados/abril 2010), em cinco parcelas semestrais, para potencializar suas ações com a compra de material ou contratação de profissionais, entre outras necessidades. (NOGUEIRA, 2011, p. 152)

Figura 11 - Sede atual do grupo Miseri Coloni. Vista da fachada.



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 12 - Sede atual do grupo Miseri Coloni. Vista interna. Local onde o grupo guarda parte dos figurinos de seus espetáculos.



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 13 - Sede atual do grupo Miseri Coloni. Vista interna. Local onde são guardados objetos cênicos preservados pelo grupo.



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 14 – Vista externa do Ponto de Cultura Casa das Etnias.



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 15 – Vista interna do segundo andar do Ponto de Cultura Casa das Etnias. Cada uma dessas portas representa as diferentes etnias que formaram o município de Caxias do Sul. Iniciando com os indígenas, seguidos dos alemães, italianos, negros, poloneses, e por fim, os senegaleses.



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 16 – As mesmas portas da imagem anterior, porém agora abertas. Por meio de textos e imagens, cada uma narra, de maneira breve, a chegada de sua respectiva etnia ao município de Caxias do Sul.



Fonte: Elaborada pela autora.

O Miseri Coloni, ao longo de seus quase 35 anos de existência, nunca abriu mão de promover o resgate da cultura italiana por meio de espetáculos esteticamente simples, porém funcionais, que podem ser apresentados tanto em palcos como em espaços alternativos, atingindo assim um número maior e mais variado de espectadores, o que concretiza a proposta inicial do grupo de “levar o teatro para onde o público está”<sup>35</sup>, de acordo com Cleri Ana Pelizza.

A proposta original de utilizar o teatro para resgatar, preservar e divulgar a tradição dos descendentes de imigrantes italianos, colocando em cena o dialeto, a cultura e os costumes típicos dessas comunidades, não só permanece viva como recebe atualmente um empenho redobrado em sua manutenção por parte de quem integra o grupo. A preocupação em levar o teatro a lugares que nunca antes receberam manifestações dessa arte segue sendo também uma constante na pauta de atividades de grupo, [...] que jamais abandonou a prática de encenar suas montagens em localidades do interior, muitas vezes gratuitamente. O Miseri tem como determinação inegociável a decisão de apresentar, em qualquer capela ou salão paroquial do interior, a mesma qualidade que o espetáculo oferece ao público quando é encenado em algum palco de casa de espetáculos consolidada. (KIRST, 2011, p. 226)

O grupo resistiu, e vem resistindo às investidas de uma sociedade homogeneizadora que prega a massificação cultural, criando um espaço de promoção da heterogeneidade por meio da manutenção de uma cultura<sup>36</sup> que vinha, aos poucos, desaparecendo. Conseqüentemente, esse espaço comporta também a manifestação de uma identidade, fruto da cultura italiana que foi trazida para Caxias do Sul pelos imigrantes.

É claro que o que chegou à Serra Gaúcha foi uma cultura adaptada, ou seja, suas tradições e costumes; e mesmo o modo de vida dos imigrantes teve que ser adaptado à realidade social e geográfica deste novo lugar no qual agora iriam habitar. Portanto, a identidade do imigrante italiano acabou sendo atravessada por uma cultura diferente daquela que era a sua de origem. Stuart Hall (2006) nomeia este processo de Tradução.

---

<sup>35</sup> Cf. nota 20.

<sup>36</sup> Importante destacar o entendimento de cultura sob o qual está baseado este pensamento: “Pode-se afirmar que a cultura abarca o conjunto dos processos sociais de significação, ou, de um modo mais complexo, a cultura abarca o conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social. [...] Ao conceituar a cultura deste modo, estamos dizendo que a cultura não é apenas um conjunto de obras de arte ou de livros e muito menos uma soma de objetos materiais carregados de signos e símbolos. A cultura apresenta-se como processos sociais, e parte da dificuldade de falar dela deriva do fato de que se produz, circula e se consome na história social”. (CANCLINI, 2009, p. 41)

Este conceito [de Tradução] descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. (HALL, 2006, p. 88-89)

Este movimento de tradução pode ser entendido, também, como uma desterritorialização cultural. Partindo da ideia de que um território não é somente resultado do domínio e controle politicamente estruturado de um espaço, mas também “uma apropriação incorporando a dimensão simbólica e identitária dos grupos que o constituem” (SOUZA; PEDRON, 2007, p. 129), percebe-se a cultura italiana como um território simbólico, que foi desterritorializado durante o processo de imigração e reterritorializado em solo brasileiro, mais especificamente no espaço que se constitui como a cidade de Caxias do Sul.

A “territorialização” diz respeito ao dimensionamento espaço-temporal das práticas sociais e construções simbólicas ocorridas em uma dada área geográfica. Por extensão, a “desterritorialização” é o desencaixe, o deslocamento, a ruptura desse conjunto de relações sociais e a perda do controle físico (domínio político-econômico) e das referências simbólicas (apropriação simbólico-cultural) sobre/a partir de seu território. Trata-se de um “desenraizamento” real e simbólico do espaço. Já a “reterritorialização” diz respeito à ressignificação dos sistemas simbólicos de um lugar, das relações sociais, à criação de novos vínculos em substituição aos perdidos. (VIEIRA *et al.*, 2010, p. 08)

É esta identidade “traduzida” que será perpetuada ao longo dos anos na comunidade caxiense, e é dessa identidade que o Miseri se apropria para conceber os seus espetáculos, criando um território que se constituiu a partir de “ligações afetivas e de identidade entre um grupo social e seu espaço” (SOUZA; PEDRON, 2007, p. 131). Nesse caso, a ligação entre os integrantes do Miseri Coloni, descendentes de imigrantes italianos, e a cidade de Caxias do Sul colonizada pelos mesmos.

Desse modo, é possível dizer que o espaço comporta dimensões simbólicas e culturais, que o transformam em território a partir da criação de uma identidade própria por parte daqueles que dele se apropriam. Este foi o processo desenvolvido pelo Miseri Coloni, que constitui sua identidade a partir da cultura italiana trazida a Caxias do Sul pelos imigrantes.

Essa relação identidade-território toma forma de um processo em movimento, que se constitui ao longo do tempo tendo como principal elemento o sentido de pertencimento do indivíduo ou grupo com o seu espaço de vivência. Esse sentimento de pertencer ao espaço em que se vive, de conceber o espaço como locus das práticas, onde se tem o enraizamento de uma complexa trama de sociabilidade é que dá a esse espaço o caráter de território. (SOUZA; PEDRON, 2007, p. 136)

A partir do que foi apresentado até aqui, percebe-se que a produção do grupo Miseri Coloni está estritamente vinculada ao contexto histórico e cultural de Caxias do Sul. Isso confere uma característica territorial à produção do grupo.

Porém, é possível expandir este entendimento do conceito de territorialidade, pensando-o segundo a perspectiva de Marcos Aurélio Saquet e Michele Briskievicz (2009) como as relações sociais do homem com o seu território. Unindo ambas as definições, pode-se pensar na territorialidade teatral como a relação entre o teatro e determinado território; uma relação de retroalimentação, que gera identidades que, por sua vez, interfere na territorialidade.

[A territorialidade] é o resultado do processo de produção de cada território, sendo fundamental para a construção da identidade e para a reorganização da vida cotidiana (sic). Isso significa dizer que entendemos a identidade de maneira híbrida, isto é, como processo relacional e histórico, efetivado tanto cultural como econômica e politicamente. A identidade é construída pelas múltiplas relações-territorialidades que estabelecemos todos os dias e isso envolve, necessariamente, as obras materiais e imateriais que produzimos, como os templos, as canções, as crenças, os rituais, os valores, as casas, as ruas etc. (SAQUET; BRISKIEVICZ, 2009, p.08)

A relação entre o Miseri Coloni e a comunidade caxiense gera uma territorialidade que influencia as identidades, tanto de um como de outro. Essa territorialidade é atravessada pelo contexto geográfico-histórico-cultural no qual ambos estão imbricados. Esta noção é comum ao que Marcela Bidegain (2007) identificou como Teatro Comunitário<sup>37</sup>; uma expressão teatral que gera territorialidades particulares, em função do seu vínculo estreito com o contexto cultural e histórico da comunidade na qual está inserida.

[O teatro comunitário] cumpre uma função de resgate de identidades, de encontros, comunicação, de recuperar as histórias do bairro, da cidade, da nação, dos laços sociais e das heranças de gerações e rompe com o isolamento, a uniformidade e a perda de diferenças locais, regionais, etárias que propõe a cultura liberal e globalizada. (BIDEGAIN, 2007, p. 61)

---

<sup>37</sup> Mais adiante irá se analisar, de maneira minuciosa, as particularidades do teatro comunitário, confrontando-as com as características que estão presentes no trabalho desenvolvido pelo Miseri Coloni.

Portanto, entende-se a territorialidade como o elemento-chave do teatro, que se coloca deliberadamente contra a desterritorialização promovida pela difusão dos meios de comunicação de massa. A territorialidade remete ao conceito de pertencimento, de relação com o outro, com a comunidade. Conseqüentemente, possibilita o encontro entre as pessoas, o convívio de dois ou mais homens em um determinado espaço-tempo (DUBATTI, 2008), e, indo mais além, em um determinado contexto histórico e cultural.

Além disso, uma produção territorializada auxilia na manutenção de uma determinada cultura, a partir do momento em que se desenvolve em sua base. Permite resgatar e colocar em movimento identidades culturais que, muitas vezes, acabam soterradas em função de processos históricos e políticos. Dessa forma, é isso que o Miseri Coloni vem realizando ao longo de suas mais de três décadas de atividade continuada.

## 2 O MISERI COLONI PRODUZ: ADENTRANDO A PRODUÇÃO ARTÍSTICA DO GRUPO

*E quando il vin vin vin  
Noi beberemo vin vin  
Noi canteremo si si  
Noi canteremo  
E quando il vin vin vin  
Noi beberemo vin vin  
Noi canteremo si si  
La bumba ba ohi li ohi la.<sup>38</sup>  
(IN OSTERIA, 2011)*

### 2.1 Princípios e procedimentos para a realização da análise das poéticas

Grande parte dos escritos sobre teatro da atualidade utiliza-se de classificações provenientes, muitas vezes, de contextos diferentes daqueles nos quais se deu sua produção. É claro que isso se dá em função de que tais termos ou classificações são realmente pertinentes de serem aplicadas a diferentes produções. De maneira nenhuma esses estudos podem ser considerados menos relevantes para o pensamento teatral contemporâneo. No entanto, percebe-se que ao estudar determinadas manifestações teatrais, levando em conta seu contexto de produção, é possível identificar aspectos singulares que fazem com que essas manifestações excedam, ou mesmo não se encaixem, em classificações já existentes.

Esse estudo contextualizado, ou territorializado, é proposto por Jorge Dubatti na disciplina Poética Comparada, na qual se estudam as poéticas<sup>39</sup> levando em conta sua dimensão histórica, cultural e geográfica. Mais do que tentar vincular determinada obra em classificações já definidas, o autor propõe que se estude o acontecimento teatral<sup>40</sup> em toda a sua complexidade. Portanto, interessa a essa

<sup>38</sup> Canção composta pelo grupo, para o espetáculo *In Osteria* de 2011.

<sup>39</sup> Jorge Dubatti nomeia de poética “o conjunto de componentes e procedimentos organizados que tornam possível a concretude ou existência de uma obra”. (DUBATTI, 2008, p. 77, tradução nossa)

<sup>40</sup> De acordo com Dubatti (2003), o acontecimento teatral é complexo porque compreende em sua formulação, uma tríade de sub-acontecimentos: acontecimento convivial, poético ou de linguagem e de expectação. O acontecimento convivial se dá a partir do convívio de duas ou mais pessoas num mesmo espaço-tempo, convívio de corpos presentes, encontro aurático efêmero e que não admite reprodução. A partir do convívio, é instaurado o acontecimento poético, no qual um grupo de pessoas começa a produzir ações físicas e físico-verbais com seus corpos, possibilitando o salto ontológico

disciplina estudar a *poiésis* teatral, entendida tanto como o trabalho humano de produzir, como o objeto produzido e expectado. A essa via de análise dá-se o nome de indutiva.

Comumente, o que se vê nos escritos sobre teatro é o caminho inverso àquele trilhado na análise indutiva. Dubatti (2008) chama esta outra via de estudo de dedutiva, que, por sua vez, consiste em classificar uma micropoética a partir de princípios encontrados em uma determinada arqui-poética, já definida previamente. Em outras palavras, busca-se vincular determinada manifestação artística a uma categoria teatral já existente, não importando se os contextos são diferentes, o que segundo o autor gera “muitas vezes conclusões forçadas ou francamente arbitrarias” (DUBATTI, 2008, p. 82, tradução nossa).

Nesse tipo de análise (dedutiva), têm-se tendência a trabalhar com a simplificação, uma vez que os fatores já estão dados, o que pode gerar um conhecimento reducionista que não trabalha com o todo, e sim com as partes. Isso quer dizer que na análise dedutiva o objeto não é estudado de maneira territorializada, ou seja, em sua perspectiva histórica, geográfica e cultural, mas sim a partir dos princípios que levaram ao surgimento de determinada classificação. Deste modo, não há espaço para a incerteza, já que se trabalha com conceitos pré-definidos.

A partir do que foi apresentado, percebe-se que a análise dedutiva opera dentro do “paradigma da simplicidade”, visto que,

[...] o paradigma da simplicidade é um paradigma que põe ordem no universo e expulsa dele a desordem. A ordem reduz-se a uma lei, a um princípio. A simplicidade vê quer o Uno, quer o Múltiplo, mas não pode ver que o Uno pode ser ao mesmo tempo Múltiplo. O princípio da simplicidade quer separar o que está ligado (disjunção), quer unificar o que está disperso (redução). (MORIN, 2003, p. 86)

Já a análise indutiva opera de maneira contrária, trabalhando com a incerteza a seu favor. O próprio objeto de estudo desta análise é complexo – a *poiésis* é complexa porque une em sua formulação instâncias de ordens diversas que estão em constante mutação e movimento. A *poiésis* organiza-se num regime de complexidade, visto que compreende em sua dimensão

---

que separa a arte da vida. Por fim, as ações produzidas durante o acontecimento poético são percebidas com todos os sentidos pelos espectadores, gerando o acontecimento de expectativa.

[...] o trabalho de produzir, o objeto produzido, trabalho humano e artefato, sempre inseparável das instâncias lógico-genéticas do teatro (convívio-*poiésis*-expectação, em companhia) e da multiplicação do acontecimento teatral (o teatro como zona de experiência). (DUBATTI, 2008, p. 75, tradução nossa)

O trabalho humano abarca todos os processos, técnicas, diretrizes conceituais e materiais que guiam a produção de uma obra em todas as suas esferas, seja no trabalho prático dos atores ou na concepção de um cenário ou figurino. O produto em si, ou a obra, é o acontecimento teatral que está em constante movimento em função, principalmente, da expectativa<sup>41</sup>. Quando a obra é expectada ela gera uma zona de experiência, o espectador é convidado a “experimentalizar-viver” (DUBATTI, 2008, p. 114, tradução nossa) novas realidades, diferentes das cotidianas.

Todos esses elementos estão em constante interação e interferência. Por esse motivo, qualquer análise que tenha como objeto de estudo esse conjunto de componentes, precisa aceitar a imprecisão, a ideia de que não se chegará a uma resposta certa, e sim a uma possibilidade.

Edgar Morin diz que o ser humano é “uma mistura de autonomia, de liberdade, de heteronímia e [...] mesmo de possessão por forças ocultas que não são simplesmente as do inconsciente” (MORIN, 2003, p. 98). Pode-se dizer o mesmo da *poiésis*, justamente porque ela é elaborada pelo trabalho humano. Há nela algo que não pode ser identificado e analisado, algo que pertence à esfera do inconsciente, ou mesmo do espiritual.

Além disso, ela é produtora e produto ao mesmo tempo, organizando-se num ciclo autoprodutor. Essa característica vai ao encontro do princípio da recursão, utilizado por Morin para pensar a complexidade.

Para a significação deste termo (recursão), lembro o processo do remoinho. Cada momento do remoinho é simultaneamente produzido e produtor. Um processo recursivo é um processo em que os produtos e os efeitos são ao mesmo tempo causas e produtores daquilo que os produziu. (MORIN, 2003, p. 108)

---

<sup>41</sup> Optamos por utilizar o termo “expectação”, conforme proposto por Jorge Dubatti, pois não encontramos outro na língua portuguesa que expressasse a mesma ideia. Entendemos que ao falar em expectação, o autor quer passar uma ideia de processo, no qual o espectador não é somente um receptor, mas também um construtor de sentido e significado, produzindo, tanto em conjunto com os atores, durante o espetáculo, como sozinho, após o fim do acontecimento teatral.

Portanto, é possível dizer que a análise indutiva estuda estruturas complexas, ou seja, a poética dos acontecimentos teatrais. Vale ressaltar que poética é “o conjunto de componentes constitutivos da *poiesis*” (DUBATTI, 2008, p. 77, tradução nossa).

As poéticas são diferenciadas em função da sua capacidade de deslocamento entre o particular e o abstrato, o territorial e o supraterritorial. O particular representa as micropoéticas, enquanto o abstrato representa as arquipoéticas. Essa distinção se dá, também, em função da quantidade de traços em comum que uma poética tem em relação à outra.

De acordo com Dubatti (2008), podem ser distinguidos quatro tipos de poéticas: micropoéticas, macropoéticas, poéticas incluídas ou de segundo grau e arquipoéticas. É importante destacar que a tipologia das poéticas não deve ser confundida com qualquer tipo de classificação, pois não se define a partir de princípios identificados previamente, mas sim pela análise do trajeto que determinada poética percorre em relação ao seu contexto de surgimento.

Micropoética é a poética de um acontecimento particular. As micropoéticas estão estritamente vinculadas ao seu contexto de produção, ou seja, são territoriais e historicistas. Não buscam seguir modelos lógicos de formulação, mas sim trabalham com a diferença, com a mistura de diferentes materiais e procedimentos.

Macropoética é um conjunto de entes poéticos (de um autor, de uma época, de um grupo, etc.), que apresenta traços comuns e diferenças entre si.

Já a arquipoética, ou poética abstrata, é um modelo lógico de formulação rigorosa que excede a dimensão territorial, sendo conhecida e utilizada universalmente, podendo não ser verificável em todas as micropoéticas.

Por fim, a poética incluída, ou de segundo grau, consiste na inserção de uma poética dentro de uma micropoética.

As poéticas estão inter-relacionadas e muitas vezes interferem umas nas outras. A análise indutiva permite perceber qual o grau de relação e interferência entre determinadas poéticas. Para Jorge Dubatti (2008), inicialmente se analisa individualmente as micropoéticas de diferentes acontecimentos teatrais e, em seguida, formulam-se seus traços de vínculos, chegando assim a uma macropoética. Finalmente esta macropoética é confrontada com uma arquipoética definida *a priori*, percebendo se há ou não vínculo entre as duas, ou ainda, podendo

levar à elaboração de uma arqui-poética, até então desconhecida a partir das informações contidas na macropoética.

O estudo das micropoéticas pode ser feito a partir de dois ângulos de focalização: a análise imanente, que estuda o acontecimento em diálogo confrontativo consigo mesmo, e a análise por ligações externas, que estuda a poética em diálogo com elementos externos, chamados termos de relação. Aqui, optou-se pela utilização do segundo tipo de análise, de modo que essa será explicada de maneira mais detalhada.

Para a análise por ligações externas, Dubatti (2008) propõe quatorze “termos externos de relação”<sup>42</sup>, os quais visam estudar diferentes ângulos de uma micropoética, possibilitando encontrar particularidades até então desconhecidas. Para isso utilizam-se documentos, imagens, vídeos, entrevistas e demais materiais que contenham informações sobre determinado acontecimento individual, ou micropoética.

A análise indutiva permite fugir a qualquer classificação pré-concebida, contribuindo com diferentes predicções sobre determinada obra. É possível dizer, então, que essa análise não se desenvolve a partir de macro conceitos, assim como não almeja chegar a uma verdade absoluta. Muito pelo contrário, busca multiplicar as possibilidades de entendimento sobre o objeto estudado.

Para realização da análise indutiva, optou-se por três espetáculos do grupo, de períodos temporais distintos: *Nanetto Pipetta*, de 1987; *De Lá Del Mar*, de 1997; e *In Osteria*, de 2010. O termo de relação externo utilizado é o da historicidade social, por meio do qual se estuda a micropoética a partir da sua relação com o contexto extrateatral no qual se deu sua produção. De acordo com Dubatti, a micropoética pode se vincular com a historicidade social a partir de três eixos:

[...] o genético (a poética está “feita” com materiais que provem da situação histórica-territorial, discursos e experiências do mundo); o alternativo (a poética instala “um mundo paralelo ao mundo”, radicalmente diverso da experiência histórica do mundo); o dialógico (ambas esferas, a poética e a

<sup>42</sup> São eles: Micropoética e metapoética, Micropoética e recepção, Micropoética e genética externa, Micropoética e macropoética interna, Micropoética e macropoética externa, Micropoética e arqui-poética, Micropoética e acontecimentos de outras artes criados pelos mesmos artistas, Micropoética e acontecimentos de outras artes criados por outros artistas, Micropoética e arqui-poética artística não teatral, Micropoética e outras disciplinas, Micropoética e historicidade teatral, Micropoética e historicidade social, Micropoética e subjetividade e Micropoética em marcos axiológicos. (DUBATTI, 2008, p. 100-108)

da experiência histórica extrapoética, se significam em mútuo diálogo, por vínculos, confrontação, fricção ou rejeição; a poética se ressignifica por seu diálogo com os discursos e as experiências do mundo). (DUBATTI, 2008, p. 106-107, tradução nossa)

Interessou para esta pesquisa pensar a produção do Miseri a partir de seu aspecto territorial. Portanto utilizou-se o primeiro eixo de relação com a historicidade social. Para tanto, foram colhidos materiais junto ao grupo sobre os espetáculos em questão, bem como informações sobre o contexto cultural, político e social de Caxias do Sul nos períodos estudados.

A partir das informações colhidas durante o estudo-análise das micropoéticas, delineou-se a macropoética do grupo Miseri Coloni, que foi confrontada com a arquiopoética do Teatro Comunitário, tendo em vista os escritos de Marcela Bidegain e Márcia Pompeo Nogueira acerca do assunto. A escolha dessa arquiopoética se justifica pela identificação de semelhanças e diferenças para com a linguagem desenvolvida pelo grupo Miseri Coloni. Ao confrontar a macropoética do grupo com a arquiopoética escolhida, pretendeu-se ampliar o entendimento sobre o grupo, bem como discorrer sobre sua relação com a comunidade de Caxias do Sul.

A partir do que foi apreendido sobre o estudo indutivo das poéticas, percebe-se que a incerteza torna-se componente essencial para a sua realização, sendo possível, mais uma vez, aproximar a análise indutiva ao pensamento complexo.

[...] a consciência da complexidade faz-nos compreender que não poderemos nunca escapar á incerteza e que não poderemos nunca ter um saber total. [...] Estamos condenados ao pensamento inseguro [...] um pensamento que não tem nenhum fundamento de certeza. (MORIN, 2003, p. 100)

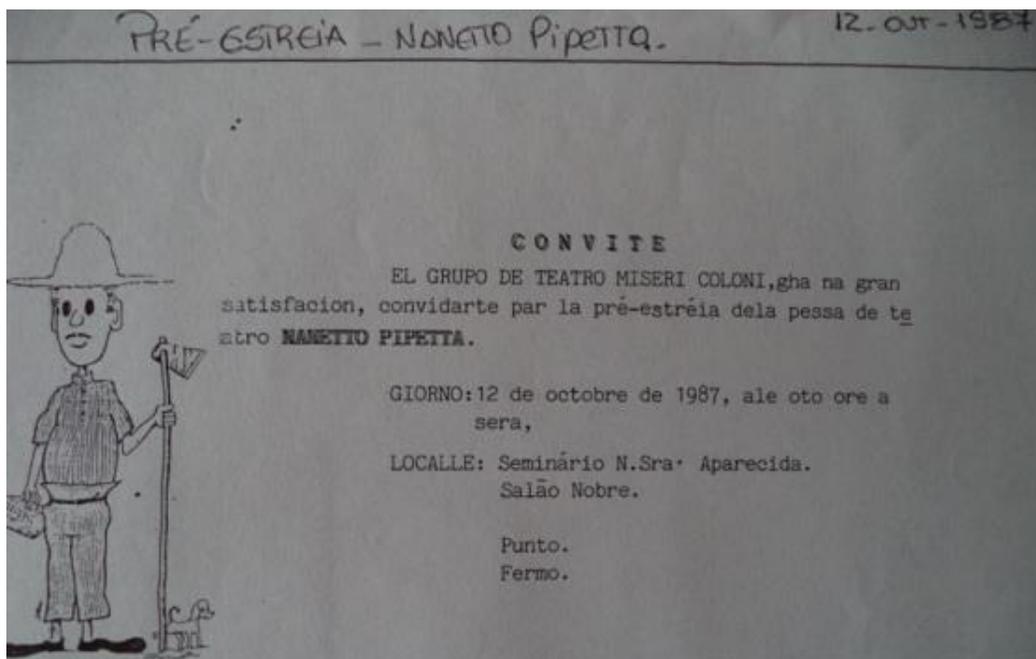
Sendo assim, o conceito de complexidade torna-se fundamental para caracterizar esse tipo de análise, demonstrando que trabalhar com o caos, a imprecisão e a incerteza pode ser útil para que se chegue a um entendimento “multidimensional” (MORIN, 2003, p. 100) que não seja estanque.

Finalmente, acredita-se que esse tipo de análise se faz útil para a preservação das diferentes culturas, e mais, as valoriza no momento em que reflete sobre elas de maneira singular. Pode-se dizer ainda que serve para reforçar a identidade dos artistas e grupos, pois pensa sua produção como algo totalmente único que não se vincula a categorizações teatrais, muitas vezes provenientes de outro contexto geográfico-histórico-cultural.

## 2.2 *Nanetto Pipetta*

Criado em 1986 e estreado em 1987, o espetáculo conta a história do personagem homônimo, uma figura “engraçada, ingênua, e atrapalhada, que servia de pano de fundo para retratar as dificuldades encontradas pelos primeiros imigrantes que cruzaram o Atlântico” (KIRST, 2011, p. 41).

Figura 17 - Convite para a pré-estreia do espetáculo *Nanetto Pipetta*, todo escrito em talian.



Fonte: Acervo do grupo.

É com a montagem dessa peça que o Miseri Coloni começa a firmar seu nome enquanto grupo de teatro no cenário regional, principalmente após a entrada do diretor teatral José Jerundino Machado Itaqui<sup>43</sup>, em 1988. Itaqui tinha formação na área teatral e passou não somente a dirigir como também a escrever a dramaturgia dos espetáculos do grupo. Essa parceria duraria dezessete anos.

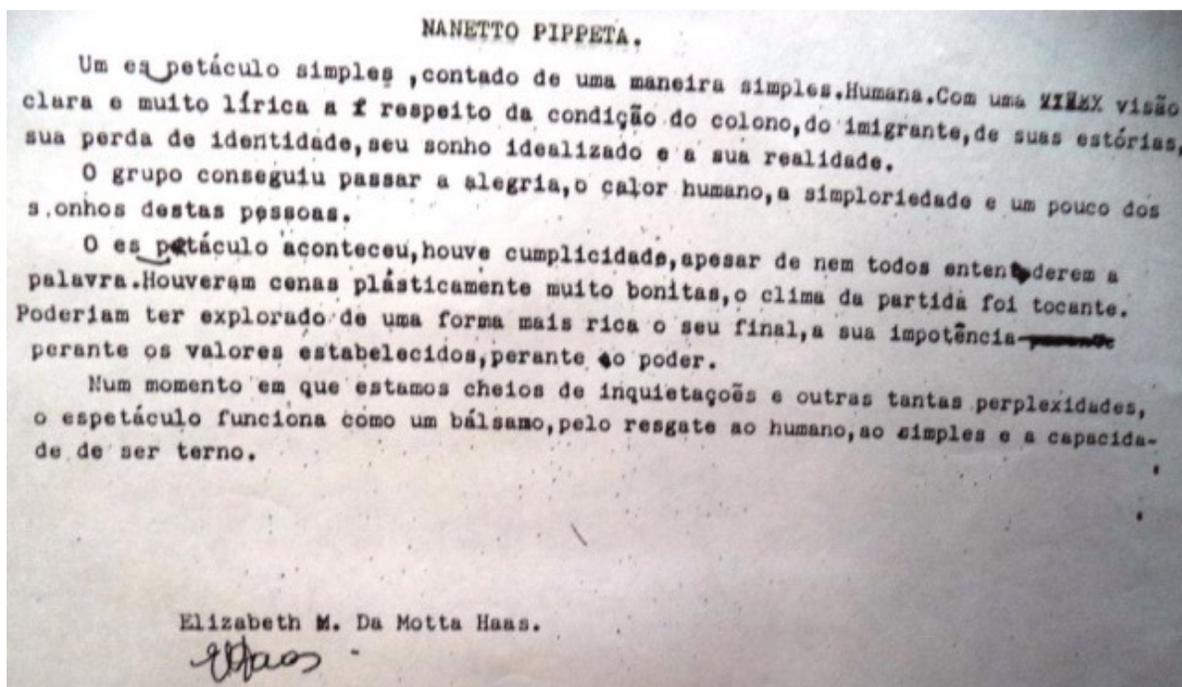
Esse foi o segundo espetáculo do grupo, e o primeiro dirigido por José Itaqui. Na verdade, inicialmente, foi Valentim Lazzarotto quem auxiliou o grupo na montagem de *Nanetto Pipetta*, porém ele não assinava o trabalho como diretor.

<sup>43</sup> José Itaqui é formado na área teatral pela Escuela de Teatro de Buenos Aires, que continua em atividade ainda hoje, desenvolvendo seu trabalho com base no método das ações físicas, proposto por Constantin Stanislavski. Itaqui foi aluno de Raúl Serrano, fundador da Escuela e o considerava seu mestre.

Portanto, o espetáculo estreou sem uma direção propriamente dita. José Itaquí estava em Caxias do Sul ministrando um curso de expressão corporal, quando recebeu um convite para assistir a uma apresentação de um grupo local. Ele aceitou e naquela noite de primeiro de outubro de 1988 assistiu à montagem de *Nanetto Pipetta*. Ao final da apresentação, Itaquí fez algumas críticas ao espetáculo, o que de início gerou certo desconforto no grupo, porém eles logo perceberam que necessitavam de um olhar profissional que os ajudasse a evoluir na arte do fazer teatral. Assim, o grupo decidiu convidar Itaquí para dirigi-los.

De acordo com Hugo Lorensatti<sup>44</sup>, “o grande impulso pra subir o nível teatral do grupo, foi a entrada de José Itaquí”. Itaquí tinha formação como ator e diretor trazendo para o grupo um olhar técnico sobre o teatro. Pode-se dizer que houve um salto qualitativo com relação ao trabalho desenvolvido pelo grupo a partir desse espetáculo. O reconhecimento, por parte do público, está bem ilustrado nas inúmeras cartas que o grupo recebia após as apresentações, como mostra a imagem a seguir.

Figura 18 – Carta de uma espectadora com suas considerações sobre o espetáculo *Nanetto Pipetta*.



Fonte: Acervo do grupo.

<sup>44</sup> Cf. nota 20.

Figura 19 - Carta enviada para o grupo por um espectador porto-alegrense.

Porto Alegre, 21-7-89

Grupo Teatral Misericórdia

Assisti aqui em P.A., no Teatro da Uspa, a peça Nanetto Pipetta. Já havia lido o livro, daí minha curiosidade e expectativa. Superou ao que esperava! Quero dar os parabéns a esse Grupo Teatral que de um tema simples fez uma apresentação notável, digna dos mais efusivos aplausos!

Com muita inteligência souberam introduzir assuntos vitais do povo brasileiro, num sentido de alerta. É esta a verdadeira função do teatro.

Parabéns aos autores e ao elenco, não deixando de ressaltar a figura notável de Pedro P. Neto, no papel de Nanetto. Elogio aos familiares que colaboraram para o êxito.

Esperamos outras criações e venham a P.A. que iremos aplaudir-los a qualquer preço.

Cardiais saudações  
Francisca Lampiere

Carlos Von Koseritz 1612-212 fone 429532

Fonte: Acervo do grupo.

É com este espetáculo que o grupo tem a oportunidade de se apresentar em edifícios teatrais consolidados, como, por exemplo, o Theatro São Pedro, na cidade de Porto Alegre (como se pode ver nas imagens abaixo). É também graças a este

espetáculo, que o grupo começa a circular pelo estado vendendo seu trabalho, ou até mesmo, em determinadas ocasiões, cobrando ingresso, embora ainda mantivesse a tradição de realizar um jantar de confraternização com o público após o fim do espetáculo, quando esse era realizado em salões paroquiais, capelas, clubes nas cidades do interior, etc.

A partir daquele momento, uma profunda transformação técnica e cênica começou a ser operada em toda a estrutura do Miseri Coloni, na peça que eles estavam encenando e em todas as demais que viriam a seguir. Itaquí detectou (e ajudou a solucionar) problemas que existiam na questão da iluminação do espetáculo, no andamento das cenas, na expressão dos atores, no gestual e na forma de falar, entre outros aspectos. (KIRST, 2011, p. 43)

Figura 20 - Matéria no jornal Folha de Hoje sobre a apresentação do grupo no Theatro São Pedro, em Porto Alegre.<sup>45</sup>

**FOLHA DE HOJE** Quinta-feira, 2 de agosto de 1990

**TEATRO**  
**São Pedro aplaudiu de pé a apresentação do Miseri**

Com o teatro lotado e um pouco de atraso, causado pelo grupo anterior, entram em cena os atores do Miseri Coloni. Inicialmente nervosos, eles acabaram dando um show de interpretação. A reação do público? Palmas. O Theatro São Pedro aplaude de pé. "Foi um dos melhores aplausos que recebemos até hoje", diz Nadir Tomaz, ator.

Assim foi, segundo ele, a apresentação de *Nanetto Pipetta* no 3º Encontro Rensner de Teatro. No mês passado, o Encontro mostrou em Porto Alegre o "filé" do teatro gaúcho e, pela primeira vez, admitiu a participação de um grupo amador.

**Ironia**  
O convite surgiu em junho, quando o Miseri estava em cartaz no Theatro da UFRGS. "Pensávamos apresentar o *Nanetto* no Theatro São Pedro, mas a casa nos segou o espaço porque não somos profissionais", lembra o segredo do *Nanetto*. Ironicamente, a peça chegou ao Theatro e se tornou a estrela do Encontro, sendo assistida por críticos, diretores e críticos de todo o Brasil.

Formado em 1982 por um grupo de descendentes italianos, o Miseri Coloni é integrado hoje por 16 famílias, a maior parte de Casais. Os atores são contadores, advogados, filósofos e engenheiros, entre outros profissionais. *Nanetto Pipetta* conta a história de um imigrante que sonhava fazer fortuna; fala das dificuldades enfrentadas e homenageia o escritor Aquiles Bernardes que, ao narrar as peripécias deste herói andante, de sua ingenuidade e da sua alegria, resgata a luta do imigrante.

**Quadrilho**  
Para este ano, estão previstas mais sete ou oito apresentações; uma delas, no Theatro da CSPA, em Porto Alegre.

Em novembro, estreia *O Quadrilho*, do escritor José Pozzanato. Com este roteiro, o Miseri vence, juntamente com um grupo da capital, a modalidade de Teatro da Concorrência Fiat na região Sul. Os vencedores foram selecionados entre 23 inscritos, amadores e profissionais.

Conforme conta Nadir, o *quadrilho* é um jogo de cartas típico do italiano, com quatro jogadores por rodada, que mudam cada vez que são distribuídas as cartas. Na peça, os parceiros do jogo são parceiros na vida dos personagens. Assim, o capitalista Angélio Gardini é casado com Pirina; e Massimo, com Teresa. Quando Massimo foge com a Pirina, Angélio vai morar com a Teresa. São colocadas em discussão as questões econômicas, sociais e religiosas.

Como nas peças anteriores, o teatro é apresentado em diálogo vivo.

**Nadir** — foi dos melhores aplausos

Fonte: Acervo do grupo.

<sup>45</sup> O grupo já havia se apresentado no Teatro da Ospa em 1989 e no Salão de Atos da UFRGS em junho de 1990.

Figura 21 - Ingresso para apresentação de *Nanetto Pipetta*, no Theatro São Pedro.



Fonte: Acervo do grupo.

O espetáculo foi baseado no livreto *Vita e Stória de Nanetto Pipetta – Nassuo in Itália e Vegnudo in Mérica par Catar la Cucagna*<sup>46</sup>, editado pela primeira vez no ano de 1937, sendo que consistia numa reunião das crônicas, de autoria do Frei Aquiles Bernardi, as quais haviam sido publicadas no jornal *Staffetta Riograndense*, durante os anos de 1924 e 1925. O livro era todo escrito em *talian*, e coube aos integrantes do grupo o processo de adaptá-lo para a cena. Durante alguns dias, Arcangelo Zorzi Neto, Pedro Parenti, João Tônus, Nadir Tônus e Hugo Lorensatti, estabeleceram-se na casa da mãe de Arcangelo, no interior de Caxias do Sul, dedicando-se exclusivamente à criação da dramaturgia do espetáculo.

A peça começa com os personagens especulando sobre a morte de Nanetto, que, segundo rumores, havia caído no Rio das Antas. Em meio a um tradicional filó, Nanetto aparece todo molhado, como se tivesse, realmente, saído de um rio, anunciando que está vivo, que sobreviveu bravamente à sua queda na água. A partir daí, o personagem começa a contar uma série de aventuras e desventuras nas quais esteve metido desde que saiu da Itália, relatando as surpresas ao chegar à América.

<sup>46</sup> Cf. nota 13.

Figura 22 – Cena retratando o tradicional filó.



Fonte: Acervo do grupo.

O processo criativo se deu por meio da criação individual de personagens. Posteriormente, as cenas eram marcadas pelo diretor, porém sempre deixando um espaço para que o ator pudesse improvisar dentro do seu papel e da sua movimentação. A motivação para a criação dos personagens era, além do texto, o universo da cultura italiana, que era algo extremamente próximo aos atores, sendo que todos eram descendentes de imigrantes. Sobre o processo de criação, os membros do grupo entrevistados relatam que

**Cleri** – [...] o Itaqui como diretor, trabalhava muito o personagem. Ele trabalhava o personagem individualmente, cenas individuais... Eu lembro que a gente ensaiava no Seminário, no começo era lá depois viemos para cá... Mas, o Itaqui tem uma direção muito de personagem mesmo.

**Hugo** – E o nível cresceu tanto, só vou citar um exemplo. A nossa terceira montagem foi *O Quatrilho*, uma adaptação nossa do livro homônimo do Clemente Pozenato. Quando a produção do filme, que foi dirigido pelo Fábio Barreto, ficou sabendo da nossa montagem, eles nos pediram uma apresentação para instruir os atores. Há no filme, inclusive, cenas que são muito parecidas com cenas da nossa montagem.

**Cleri** – É que a história é a mesma, os dois se baseiam no mesmo romance...

**Juliana** – Sim, e vocês trabalhavam com jogo?

**Cleri** – O Itaqui não utilizava essa técnica...

**João** – Ele trabalhava o personagem, a partir do texto...

**Juliana** – Trabalhava o psicológico dos personagens?

**João** – Sim, mas ele trabalhava principalmente a partir das ações físicas...

**Juliana** – Com a motivação de cada personagem...

**João** – É, mas também juntava pequenos detalhes, como por exemplo, como era esse personagem fisicamente, psicologicamente... como ele agia... E aí construía o personagem em cena. Ele não fazia muito trabalho físico...

**Cleri** – A gente não trabalhava o corpo, o físico, não trabalhava com jogos, nada disso. Ele nem queria muita leitura de texto, ele expunha o que era a cena e nos mandava fazer...

**João** – Ele dizia para os atores “vão lá e façam”, e ele ficava olhando e ia acrescentando, ia montando, comentando... O processo era esse.

**Cleri** – É, a gente fazia, aí ele nos mandava parar e falava, falava e falava e a gente ia pra cena de novo e fazia, depois ele parava e falava de novo, a gente voltava a fazer... era assim.

**Hugo** – É que quando ele chegou, ele viu que o grupo tinha possibilidade de crescer. Até a chegada dele eram apresentações e criação coletiva com o conhecimento empírico de cada um. Não tinha técnica.<sup>47</sup>

Cenário, figurinos e objetos cênicos eram réplicas daqueles encontrados nas residências dos colonos, como se pode notar na imagem abaixo. A movimentação foi construída tendo como base as ações presentes no texto dramático.

Figura 23 - Cenário do espetáculo *Nanetto Pipetta* representando uma tradicional moradia dos imigrantes italianos, assim como os figurinos.



Fonte: Marcos Fernando Kirst, 2011.

<sup>47</sup> Cf. nota 20.

O papel principal do espetáculo em questão coube a Pedro Parenti, que havia tido contato com teatro durante sua vida escolar e, mesmo tendo se formado em Filosofia continuou trabalhando como ator paralelamente. Os integrantes do grupo relatam que Pedro “tinha um talento natural para o teatro”. De fato, ao assistir a filmagem do espetáculo, é possível perceber uma diferença entre Pedro e os demais atores. Ele realizava todas as ações, assim como dava os textos de maneira muito natural, parecia estar à vontade no palco, com pleno domínio de seu trabalho de ator, e seu personagem era bastante crível.

Seus próprios colegas de palco recordam que, assim que vestia a roupa e colocava a maquiagem que o caracterizavam como o simpático e atrapalhado imigrante que vinha ao Brasil procurar “la cucagna<sup>48</sup>”, Pedro Parenti se transformava e era possuído pelo espírito do Nanetto Pipetta. Ator criativo, bem humorado e tenaz, era mestre na improvisação. (KIRST, 2011, p. 42)

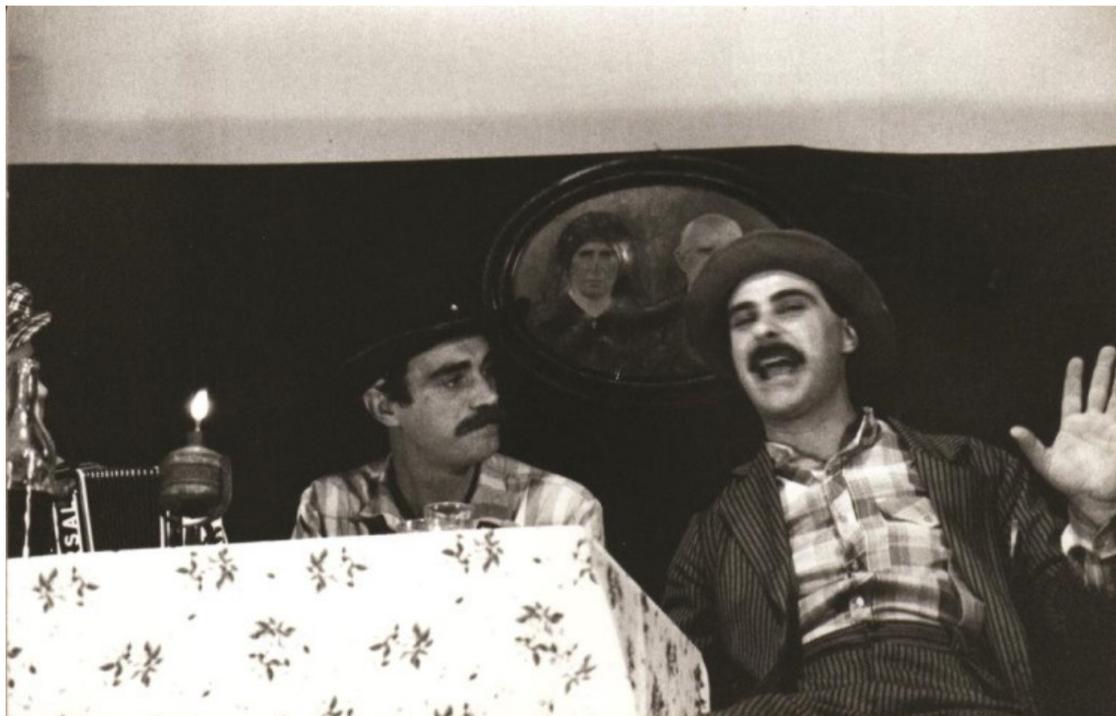
Figura 24 - Pedro Parenti como Nanetto Pipetta (sentado mais a frente) vestido como um típico colono.



Fonte: Marcos Fernando Kirst, 2011.

<sup>48</sup> *Cucagna* é uma expressão do *talian* que significa fartura, fortuna.

Figura 25 – Pedro Parenti como Nanetto Pipetta.



Fonte: Acervo do grupo.

O texto era falado todo em *talian*, o que inicialmente causou críticas negativas ao grupo, vindas principalmente das regiões onde não havia predominância da colonização italiana. Esse fato serviu para que o grupo percebesse que o espetáculo não deveria estar apoiado somente no texto, mas também no trabalho com os personagens, o que possibilitaria a compreensão da obra por qualquer público.

A direção de Itaquí contribuiu para isso, na medida em que o diretor preocupava-se com questões como a expressão corporal e vocal dos atores, a dinâmica das cenas, iluminação, sonoplastia, etc. Mesmo assim, ao assistir ao espetáculo<sup>49</sup>, é possível detectar alguns problemas do ponto de vista técnico, especialmente relacionados ao trabalho de ator. Porém, vale lembrar que se trata aqui de um grupo de teatro amador, que objetivava com suas montagens preservar a cultura dos imigrantes italianos, assim como falar das questões políticas e sociais contemporâneas; não havia grandes pretensões técnicas.

Desde o início, o grupo sempre quis trabalhar com o humor, pois entendia que assim seria mais fácil estabelecer uma relação com o público. Também, porque o

---

<sup>49</sup> Considerações da autora deste ensaio após assistir ao DVD com a filmagem do espetáculo em questão.

humor era um traço fundamental da personalidade do imigrante que precisava ser resgatado. O plano deu certo. O público de Caxias do Sul identificou-se imediatamente com a história e, principalmente, com o personagem Nanetto Pipetta. Outro elemento importante dessa montagem é a música, que aparece em função da entrada de novos integrantes no grupo. Ela está presente em diversos momentos e é executada ao vivo pelos atores.

É importante destacar que o espetáculo tinha forte caráter político na sua primeira versão, montada com o “olhar de fora” de Valentim Lazzarotto, antes da chegada de José Itaquí, apoiando abertamente o sindicato rural e a reforma agrária, falando das dificuldades que a maioria dos colonos enfrentava para legalizar suas terras. Porém, em 1988, com a promulgação da nova Constituição Brasileira, que, dentre outras coisas, reestabelecia o regime democrático no país, os integrantes do grupo entenderam que o caráter panfletário do espetáculo “não cabia mais”. Assim, *Nanetto Pipetta* ganhou uma segunda versão. Ainda eram abordadas as questões referentes a terra, porém em um tom mais brando, sem que o grupo manifestasse, diretamente, suas opções políticas.

**João** – [...] O Nanetto nasceu com um viés muito panfletário na época. Bem político. Muito. Panfletário mesmo. E ele mudou no fim dos anos 80. Nós mesmos começamos a perceber que o panfleto já não...

**Juliana** – Não cabia...

**João** – Não cabia mais...

**Juliana** – Por quê?

**João** – Porque mudou o contexto...

**Juliana** – Sim!

**Hugo** – Já estava na abertura...

**João** – Já tinha acontecido, inclusive, a Constituinte, a Constituição de 88. E daí em 89, 90 foi refeito um pouco a leitura do espetáculo e a parte panfletária caiu fora.

**Juliana** – E como é que foi a recepção do público pra essa peça, tanto quando ela tinha esse caráter mais panfletário como...

**João** – Muito forte, muito boa! Muita gente me dizia: eu gosto do Nanetto porque é político. E outros iam para rir. A maioria para rir.

**Hugo** – Por outro lado também tinha parte da sociedade que não aceitava, gostava da parte onde era comédia, era brincadeira, era teatro, mas quando começava dar as partes políticas não gostava.

**Juliana** – Não gostavam de ouvir...

**João** – É, mas ele nasceu com um cunho político e ele tinha um texto panfletário. Tinha alguns momentos que, até no entre cenas, tinha um personagem da peça que parava e dava uma mensagem bem panfletária.

[...]

**João** – Não sei se temos fotografias, mas me lembro bem que era a Ana, que era a namorada do Nanetto na peça, ela vinha com uma espécie de lanterninha na mão e olhando para o público, nos intervalos dos atos, ela dizia uma frase ou duas em português até, passando uma mensagem.

[...]

**João** – Mas isso aconteceu por causa da luta da abertura política que nós estávamos engajados e tanto que...

**Cleri** – É, nós tínhamos umas faixas brancas, um pano...

**Hugo** – Sim, “abaixo a ditadura”, “queremos terra”...

**Cleri** – Acho que estão por aí, ainda...

**João** – Tinha sim, a favor do sindicato, porque os sindicatos sofriam muita repressão na época. Eu me lembro até hoje que os caras me diziam “bah, eu gosto muito porque vocês fazem uma coisa política”.

**Juliana** – E vocês dialogavam com esses sindicatos? Eles participavam da montagem?

**João** – Participavam. Uma chapa do Sindicato Rural de oposição à ditadura. Nós fomos juntos fazer campanha. Nós fazíamos teatro e eles campanha sindical.<sup>50</sup>

Tudo isso gerou um sentimento de empatia entre o grupo e a comunidade caxiense, que se identificou de imediato com a figura e as histórias de Nanetto. Essa relação atravessou décadas, e o personagem continua sendo lembrado por diferentes gerações. *Nanetto Pipetta* trouxe reconhecimento ao grupo e, conseqüentemente, a Caxias do Sul.

A receptividade do público a “Nanetto Pipetta” surpreenderia até mesmo as mais otimistas expectativas dos integrantes do Miseri. A projeção que a obra alcançou pode ser atribuída justamente à implementação de novas técnicas cênicas, à postura profissional que ia sendo adotada pela equipe e pelo tema em si, oriundo de um personagem que desfrutava de grande popularidade entre a população descendente de colonos imigrantes italianos na região. Tanto foi assim que permaneceu em cartaz durante dez anos, de 1987 a 1997. Ao todo, foram computadas pelo próprio grupo 158 apresentações (sendo oito delas na Itália, durante turnê realizada naquele país em 1994), para um público total de 71 mil pessoas. A média era de 450 pessoas por encenação, considerada altíssima para o teatro. (KIRST, 2011, p. 40)

Nesse período, o elenco do Miseri Coloni era formado somente por amigos e familiares. Os membros-fundadores relataram, em entrevista, que os ensaios eram momentos de confraternização, com muita comida e o tradicional vinho, além da presença das crianças que corriam de um lado para o outro do cenário, atrizes tendo que interromper as cenas para amamentar seus filhos pequenos enquanto outras costuravam os figurinos. Aqui, pode-se perceber claramente a noção de convívio proposta por Jorge Dubatti, “o convívio implica companhia – etimologicamente companheiro é ‘o que compartilha o pão’ – estar com o outro/os outros [...] afetar e deixar-se afetar no encontro, suspensão do solipsismo e do isolamento” (DUBATTI, 2003, p. 13-14, tradução nossa).

---

<sup>50</sup> Cf. nota 20.

Figura 26 – O elenco completo do espetáculo *Nanetto Pipetta*, agradecendo ao público ao final de uma apresentação.



Fonte: Acervo do grupo.

A partir do que foi apresentado até aqui, é possível afirmar que desde as primeiras experimentações o grupo foi delineando uma técnica própria de montagem que acabou guiando os processos criativos posteriores.

Chamamos técnica ao conjunto, tipo, qualidade e pertinência das estratégias que desenvolve um artista para o trabalho de produção da *poiésis* [...]. A técnica inclui aspectos internos e externos, e está diretamente relacionada com o regime de instruções conceituais que contribui para conduzir o trabalho. Teoria e prática estão ligadas na dimensão do trabalho (DUBATTI, 2008, p. 97, tradução nossa)

Sendo assim, pode-se dizer que a *poiésis*<sup>51</sup> do espetáculo *Nanetto Pipetta* se desenvolveu em função tanto das práticas artísticas vivenciadas pelo grupo, como, e principalmente, pelas motivações intelectuais e políticas dos integrantes. Ambas são indissociáveis e se retroalimentam durante um processo de criação, definindo a poética dos espetáculos.

No caso desse grupo, especificamente, identifica-se que são as motivações intelectuais que têm maior força durante os processos criativos, pois elas permeiam

<sup>51</sup> O termo *poiésis* é entendido aqui, segundo as definições do autor argentino Jorge Dubatti: “como produção em sua dupla dimensão: o trabalho de produzir, o objeto produzido, trabalho humano e artefato”. (DUBATTI, 2008, p. 75, tradução nossa)

e guiam toda a criação restando pouco espaço para a experimentação livre. Ou seja, as montagens desse grupo costumam ser a representação de um conjunto de ideias definidas *a priori*. Por esse motivo, é possível identificar elementos que estão constantemente presentes no trabalho desenvolvido pelo grupo, tanto na produção: o trabalho com personagens, como no objeto produzido: o humor.

Ao analisar a poética do espetáculo *Nanetto Pipetta* de maneira territorializada, ou seja, levando em conta sua dimensão geográfica, histórica e cultural, fica claro seu caráter singular por ser uma manifestação artística que ocorreu próximo ao fim da ditadura, colocando-se deliberadamente contra a opressão daquele período por meio da valorização de um povo que durante décadas escondeu e temeu suas raízes. Assim, este fenômeno teatral deu-se dentro de um contexto social e cultural específico que foi determinante para sua produção.

A partir dessas considerações, identifica-se esse acontecimento teatral como uma micropoética, em função de seu caráter territorial e historicista<sup>52</sup>. Dentro dessa perspectiva, as micropoéticas podem vincular-se diretamente com a subjetividade, tanto de quem as produziu como de quem as recebeu (espectador). Nesses casos, de acordo com Dubatti (2008), o teatro passa a ser um espaço de construção de subjetividade, a qual abarca as formas de habitar e conceber o mundo, transmitidas entre os sujeitos por meio de sua capacidade de produzir sentido.

A subjetivação teatral pode ser macropolítica ou micropolítica. Pode produzir uma subjetividade que ratifica o *status quo* [...], um teatro do conformismo e da regulação social [...]. No sentido contrário, o teatro pode construir-se na zona de construção de territórios de subjetividade alternativa, micropolítica, por fora da subjetividade e das representações macropolíticas. (DUBATTI, 2008, p. 115)

Desse modo, a partir das definições expostas ao longo do texto, entende-se o espetáculo *Nanetto Pipetta* como uma micropoética de produção de subjetividade micropolítica, pois surgiu como um território de oposição ao modelo macropolítico que se apresentava na época (ditadura), possibilitando às subjetividades, tanto dos artistas como do público, conceberem maneiras de estar no mundo diferentes daquelas definidas pelo território macropolítico.

---

<sup>52</sup> Na presente escrita, o termo é utilizado para tratar de acontecimentos que estão relacionados a um período temporal específico.

### 2.3 *De Lá Del Mar*

Após a criação de dois espetáculos, que tinham como base a adaptação de obras literárias (*Nanetto Pipetta* e *O Quatrilho*), o grupo inicia o processo criativo de uma peça completamente autoral. *De Lá Del Mar* compõe, juntamente, com *O Quatrilho* (montagem anterior) e *La Vita Zé Una Vaca*<sup>53</sup> (montagem posterior) a trilogia da saga da imigração italiana, pensada por José Itaqui.

Figura 27 – Imagem do espetáculo *O Quatrilho*.

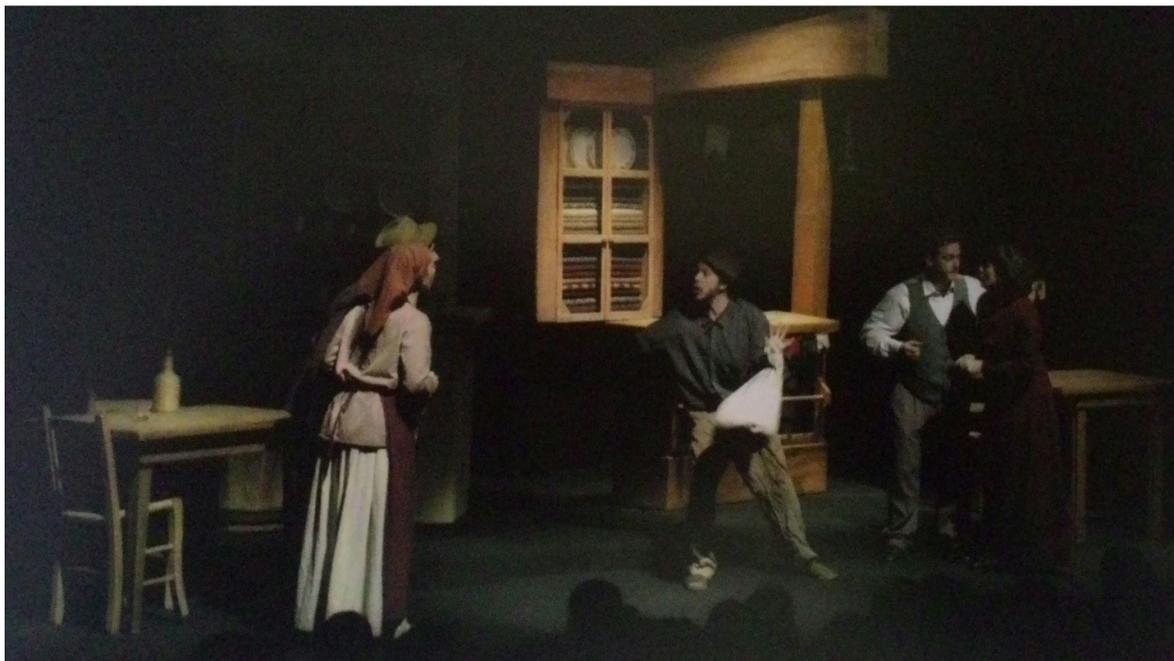


Fonte: Acervo do grupo.

---

<sup>53</sup> Este espetáculo encerrou a parceria de Itaqui com o grupo.

Figura 28 – Imagem do espetáculo *La Vita Zé Una Vaca*.



Fonte: Acervo do grupo.

A maior diferença desta montagem, em relação às anteriores, é que se deixou de lado o humor, dando lugar para o drama. O texto, criado pelo diretor José Itaquí, tratava do emigrante, ou seja, apresentava a realidade na Itália que culminou no processo emigratório do final do século XIX. Mais uma vez o personagem principal coube a Pedro Parenti, que interpretou o Nono<sup>54</sup>.

O drama se desenrola no norte da Itália, enfocando a conjuntura social, política e econômica que alastrava a miséria pelo país. Surgem as histórias sobre um país maravilhoso além-mar, onde há fartura, paz, trabalho e felicidade. O lugar chama-se Brasil, e logo o governo daquele paraíso terrestre empreende uma campanha para receber 100 mil imigrantes, o que desperta os sonhos de muitos italianos, especialmente dos colonos miseráveis. (KIRST, 2011, p. 48)

O espetáculo se desenrola a partir da figura do Nono, que se encontra em um porto em Gênova, prestes a embarcar para o Brasil. O porto está lotado de outros emigrantes, todos com a esperança de encontrar uma vida melhor na América. Dentre os muitos que lá estão, Nono encontra alguns amigos e juntos começam a relembrar histórias do passado, ao mesmo tempo em que especulam sobre o que os espera no futuro próximo. Conforme Marcos Fernando Kirst, “a peça, aborda temas

<sup>54</sup> A palavra Nono é utilizada pelos italianos para se referirem aos avôs.

como a saudade, as perdas, os medos e as dores que a partida para a América causam a um homem velho e cansado” (KIRST, 2011, p. 49).

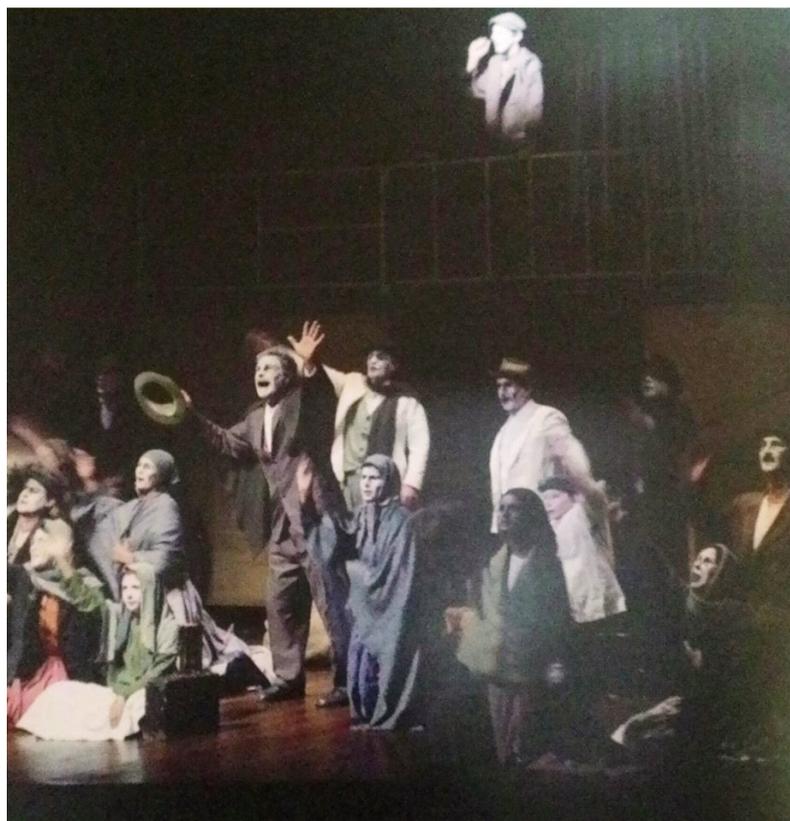
Figura 29 – Cena do espetáculo *De Lá Del Mar* retratando o porto de Gênova.



Fonte: Acervo do grupo.

Novamente o espetáculo obteve grande êxito junto ao público caxiense, que se emocionava vendo, na figura do Nono, os seus antepassados. Para ajudar a criar a atmosfera do porto, o elenco da peça contava com incríveis 30 atores, dentre eles crianças, adultos e idosos. Aqui, o Miseri começa a explorar de maneira mais profunda recursos cênicos como iluminação e sonoplastia. Além disso, há uma preocupação com o espaço cênico. Por meio das fotografias e das filmagens do espetáculo, percebe-se o uso de diferentes níveis através de praticáveis. Pela primeira vez, o grupo trabalha com máscaras e bonecos, enriquecendo sua linguagem. Pode-se perceber a presença de alguns desses recursos nas imagens abaixo.

Figura 30 – Cena do espetáculo *De Lá Del Mar* na qual se percebe o uso de níveis diferentes.



Fonte: Acervo do grupo.

Figura 31 – Cena do espetáculo *De Lá Del Mar* onde é possível ver a presença de máscara e um boneco.



Fonte: Acervo do grupo.

É interessante destacar que a ideia de fazer uso de máscaras e bonecos foi do diretor, após pesquisar a cultura popular da região do Vêneto, na Itália. Nessa região há, anualmente, a Festa da Colheita, onde se realiza um ritual chamado “*brusar la vecchia*”<sup>55</sup>. Nesse ritual as pessoas usam máscaras para celebrar os bons acontecimentos do ano, e queimam bonecos de pano para espantar o mau agouro, as coisas ruins. Isso foi incorporado ao espetáculo pelo grupo. Quando o Nono chega ao Brasil reproduz, nesse novo território, as tradições de sua Itália, agora deixada para trás. Sobre o uso desses elementos Cleri relata que,

[...]

**Juliana** – Pois é, pude ver pelas fotos, aquela cena que reconstitui a partida os emigrantes do Porto de Gênova... tinha muitos atores, também feitos com fumaça e luz. Plasticamente muito bonito. Outra coisa interessante que pude ver, através das fotos desse espetáculo, é o uso de máscaras e bonecos. Como se deu isso?

**Cleri** – Ah isso foi ideia do diretor, né, do José Itaquí. Ele tinha formação em teatro mesmo né... era um ótimo diretor, exigente. Formado na Argentina, em Buenos Aires. A ideia de usar os bonecos e máscaras, então, foi dele. Depois a gente tinha, naquela época, no grupo o Nazareno, que é um bonequeiro incrível. Ele fez as máscaras, o cenário...

**Juliana** – Mas essas máscaras tinham alguma relação com a *Commedia Dell'arte*?

**Cleri** – Não. As máscaras do *De Lá Del Mar* nós usávamos no momento que era pra “*brusar la vecchia*”. Essas máscaras são típicas da região do Vêneto, das montanhas, onde eles fazem a festa da colheita e usam essas máscaras. Ainda hoje tem essa tradição lá. Eles usam máscaras de madeira lá.

**Juliana** – Que interessante. Então essas máscaras fazem parte da cultura popular daquela região?

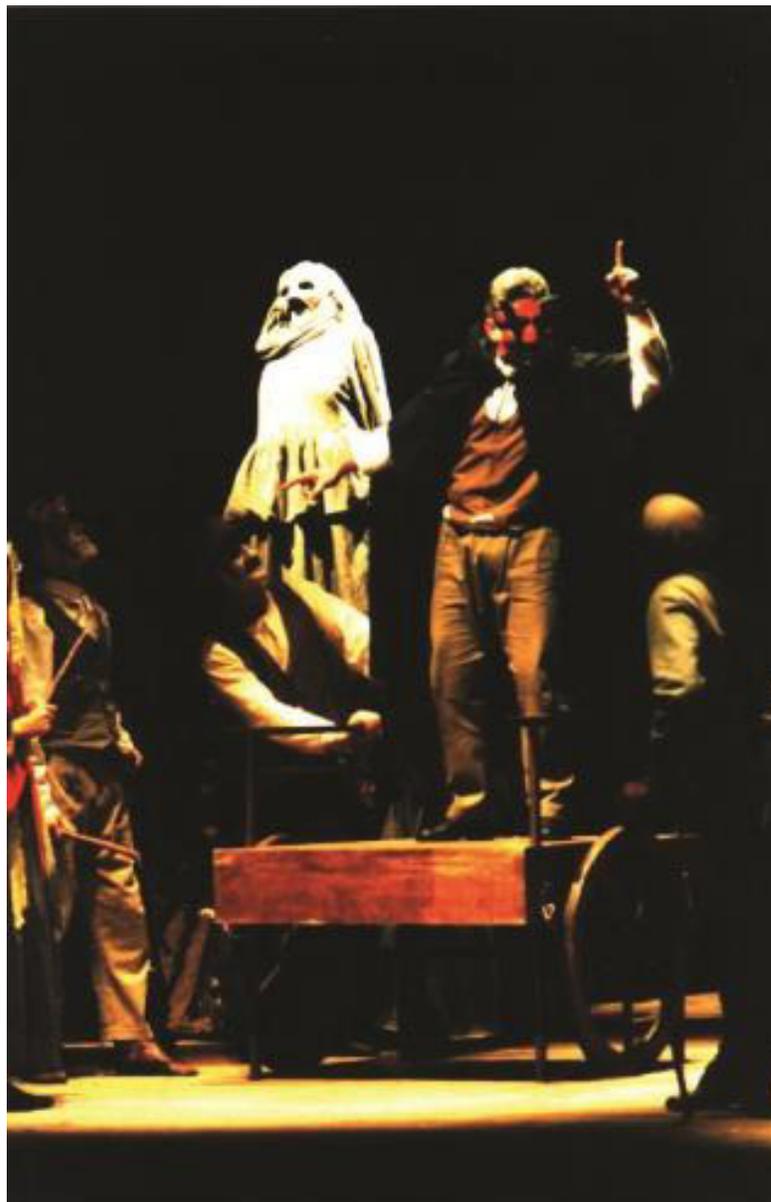
**Cleri** – Isso, da cultura popular vêneta. Então nós incorporamos isso na cena. Tinha uma carroça, onde os personagens subiam, faziam discursos e diziam o que queriam dizer, inclusive questões relacionadas à política e sociedade. E no final eles dizem “vamos queimar a velha”, que no dialeto vêneta se diz “*brusar la vecchia*”. E a velha era representada por um boneco que ficava pendurado na carroça. “Queimar a velha” significa acabar com as coisas ruins, com o que não foi bom. Com uma colheita ruim, por exemplo. Então “vamos queimar a velha” quer dizer vamos concluir um ciclo, deixar pra trás o que aconteceu. E isso eles fazem nessa festa da colheita que te falei.<sup>56</sup>

Todos esses elementos contribuíram para recriar a atmosfera de cada cena, como se pode ver nas imagens abaixo.

<sup>55</sup> Expressão do dialeto vêneta, que em português significa “queimar a velha”.

<sup>56</sup> Entrevista concedida por Cleri Ana Pelizza. **Entrevista II**. Entrevistadora: Juliana Demori, Caxias do Sul, 2016. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

Figura 32 – Boneco utilizado pelo grupo, recriando o ritual vêneto de “*brusar la vecchia*”. Também é possível ver atores portando máscaras.



Fonte: Acervo do grupo.

Figura 33 - Cena do espetáculo *De Lá Del Mar*, quando os emigrantes chegam ao Brasil.



Fonte: Acervo do grupo.

O elenco numeroso serviu para concretizar outra ideia do diretor: colocar em cena um coral. Dessa maneira, o grupo teve aulas de canto, para poder executar ao vivo todas as músicas. Foram convidados dois profissionais, da área musical para auxiliar o grupo nessa tarefa, Renato Filippini e Ivete De Carli. Ambos haviam regido o Coral Municipal de Caxias do Sul durante a década de 80. A Renato coube a tarefa de fazer os arranjos e a seleção de vozes, enquanto Ivete regeu o coro do espetáculo.

As músicas foram compostas especialmente para a peça pela dupla italiana / *Belumat*, de Belluno. Na visão de Marcos Fernando Kirst,

A relação do Miseri com esta dupla de pesquisadores, compositores e músicos (Secco e Fornasier) teve início em 1986, quando em abril, a trupe serrana promoveu a vinda dos italianos a Caxias, a fim de estreitar a troca entre os dois grupos, cujo trabalho e filosofia muito se assemelhavam. (KIRST, 2011, p. 49)

Figura 34 - Cena do espetáculo *De Lá Del Mar* mostrando uma parte do coro utilizando máscaras e objetos para reproduzir sonoridades.



Fonte: Acervo do grupo Miseri Coloni.

Pode-se perceber que nesse espetáculo há uma apropriação, por parte do grupo, de novas técnicas e novos recursos. Essa preocupação com o efeito estético e com a qualidade da montagem demonstra uma fagulha de um caráter mais profissional, que talvez tenha começado a surgir no grupo a partir desse período. É possível dizer que houve uma vontade, por parte do diretor e dos atores, de experimentar elementos diferentes na cena, o que sugere um amadurecimento da produção desenvolvida pelo grupo.

Quanto ao processo criativo, segundo Cleri Pelizza, José Itaquí trabalhou sempre do mesmo modo junto ao Miseri; primeiramente, eram discutidos os aspectos e a história que o grupo queria contar em cena, em seguida era elaborada a dramaturgia e posteriormente se partia para o trabalho prático. Os processos não costumavam ser muito longos, pois eram bastante direcionados, inicialmente, trabalhava-se na criação dos personagens, para depois se marcarem as cenas e a movimentação. As cenas, normalmente, eram criadas pelos atores e depois trabalhadas pelo diretor com a intenção de aprimorar aspectos do ponto de vista técnico.

Interessante notar também, que houve um processo de pesquisa durante a elaboração desse espetáculo. Grupo e diretor foram buscar elementos da cultura popular italiana, mais especificamente da região do vêneto, o que contribuiu não somente para um resultado estético final diferente do que o grupo vinha produzindo até então, mas também proporcionou o contato com elementos nunca antes utilizados pelo grupo, como máscaras e bonecos, ampliando seu repertório de técnicas. Ao trazer a cultura vêneta para dentro do espetáculo, o grupo não está somente rememorando algo que é da ordem do tempo passado, mas recriando em cena, junto com o público, uma tradição ainda viva.

Além disso, durante o processo de criação desse espetáculo, os integrantes do Miseri Coloni tiveram a oportunidade de trabalhar com artistas de outras áreas, como é o caso do bonequeiro Nazareno, dos membros do Coral Municipal de Caxias do Sul, Renato e Ivete, e da dupla *I Belumat*, formada pelo músico Giorgio Fornasier (tenor e guitarrista) e pelo pesquisador e etnomusicólogo Gianluigi Seco. A dupla italiana recria os ritmos e canções da música popular da região do Vêneto, tendo convivido com o grupo durante o processo de composição da trilha sonora do espetáculo. Sendo assim, pode-se dizer que o período de criação desse trabalho foi extremamente enriquecedor para o grupo, na medida em que despertou suas potencialidades, não somente na área da atuação, mas do canto, da música e da plástica do espetáculo. Tais aspectos foram ainda mais explorados pelo grupo nas montagens posteriores.

*De Lá del Mar* estreou em Caxias do Sul, na Casa da Cultura, no dia 15 de novembro de 1997, para um público de 350 pessoas. No ano de 1998, o grupo realizou nova turnê pela Itália, apresentando a peça em diferentes regiões do país. Em setembro de 1999, o Miseri Coloni participou do aclamado festival Porto Alegre em Cena, feito que, até então, não havia sido realizado por nenhum grupo caxiense. Em novembro do mesmo ano, o grupo recebeu o Prêmio Líderes e Vencedores – Especial Século XX, promovido pela Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, na categoria Expressão Cultural, “devido à sua significativa contribuição para a cultura e o resgate das tradições no Estado” (KIRST, 2011, p. 50).

Figura 35 – Jornal O Pioneiro anunciando a estreia de *De Lá Del Mar*.

PIONEIRO

Variedades

Sábado e domingo, 15 e 16 de novembro de 1997

6

NEFREU DE ALMEIDA



Belumat: os dois músicos pesquisam as raízes da tradição vêneta

## Intercâmbio de culturas

### ■ Grupo italiano quer criar associação

No que depender do resgate cultural, os laços entre Brasil e Itália estão cada vez mais fortes. Nesta semana, a dupla italiana i Belumat reuniu-se com alguns grupos da Serra gaúcha para definir a criação da Soraimar, uma associação internacional, sem fins lucrativos, com a finalidade de promover um intercâmbio entre culturas. O i Belumat já demonstrou a validade dessa troca ao compor as oito músicas do espetáculo *De La Del Mar*, do grupo teatral Miseri Coloni, que estreia neste sábado em Caxias do Sul.

O i Belumat é formado por Gianluigi Secco e Giorgio Fornasier. Juntos os dois realizam há 26 anos um trabalho de resgate das raízes da cultura vêneta, não só na Itália, como em outros países de destino das levas de imigrantes no século passado. Secco explica que a associação Soraimar deverá servir como um banco de dados em torno da produção artística e cultural entre as nações ligadas pela colonização em comum. "Será uma prestação de serviço, informando aos interessados com livros, fitas e material visual". A criação de um site na Internet é uma das primeiras medidas a serem implantadas.

Secco destaca a sintonia com o Miseri Coloni, reconhecida desde a turnê do grupo caxiense pela Itália em 1994. "Nosso trabalho também está ligado à cultura popular, sem nenhuma preocupação acadêmica", salienta. Em 1996, a dupla de músicos esteve na Serra e levou na bagagem 40 horas de filmagens pela região. O resultado final foi a exibição de uma série de programas de sucesso na televisão. "As referências do Brasil para a maioria dos italianos resumem-se a São Paulo e Rio de Janeiro. Eles ficaram surpresos ao ouvirem o vêneta falado no mundo de cá. Quase não acreditaram que eram brasileiros falando", conta Fornasier.

Os dois pesquisadores observam que por aqui se encontram muito mais músicas italianas antigas do que em seu próprio país. "Muitas canções já se perderam lá, outras sofreram alterações com o tempo. Mas algumas, como *Il Massolin di Fiori*, estão intactas, e são ouvidas até na Croácia, entre os descendentes de imigrantes", revela Secco. Ele defende a criação da associação internacional como uma forma de preservar as identidades culturais, difundindo-as, ao mesmo tempo. "A cultura é um bem de todos".

Além do resgate histórico e social, um dos destaques de *De La Del Mar* é a plasticidade. Canções, cenários, figurinos e outros elementos cênicos, como máscaras e bonecos, ilustrarão o enredo, com cenas faladas em vêneta, italiano gramatical e português. O espetáculo terá outra apresentação neste domingo, na mesma hora e local.

busca de melhores condições de vida.

Além do resgate histórico e social, um dos destaques de *De La Del Mar* é a plasticidade. Canções, cenários, figurinos e outros elementos cênicos, como máscaras e bonecos, ilustrarão o enredo, com cenas faladas em vêneta, italiano gramatical e português. O espetáculo terá outra apresentação neste domingo, na mesma hora e local.

José Clemente

## POZENATO

### Guri metido

**F**oi engraçado ver o desconforto da televisão do centro do país – não importava o canal – no último final de semana, com a classificação do Juventude entre os oito melhores do campeonato brasileiro. Os analistas fingiam esquecê-lo, mas, no fim da lista, lá estava a presença incômoda. Na verdade, não sabiam o que dizer. Falar que os papos tiveram sorte era arriscado: e os outros, se classificam com quê? Comentar as suas virtudes também não dava. Nem sabiam delas. Nenhum luminar do futebol havia se preocupado antes em saber qualquer coisa sobre o time. Houve um até que achou que o estádio do Juventude se chama Heriberto Hulse. Assim, para não arriscarem mais gafes, optaram pelo silêncio.

Estava no ar, também, que o preferido da crônica para a última vaga era o Vitória. Pois o Juventude não só alijou o favorito da relação dos oito como jogou o outro time baiano na segunda divisão. Foi muita falta de compostura e excesso de atrevimento.

Na segunda-feira, depois do rescaldo, foi a vez dos jornais. A *Folha de São Paulo* lamentou em letras garrafais que os times que levaram mais público aos estádios tenham sido jogados fora da disputa. Uma injustiça sem precedentes. E perpetrada logo por quem? Por um dos de menor público. Ninguém se deu ao trabalho de lembrar que os jogos no Jacom foram quase todos feitos de baixo de tempestades de água.

Um probo articulista andou beirando a histeria. "Pena que o Juventude tenha entrado no lugar do Vitória", escreveu ele, para acrescentar: "Nada contra os bravos gaúchos de Caxias, pois não se trata de preferências regionais, mas sim de estilo". Fica óbvio que ele nunca viu o Juventude jogar. Além de quase não haver gaúchos no time, seu estilo é um dos mais macios do campeonato. E o time que mais acerta passes e, dos oito finalistas, o que menos comete faltas (dados estatísticos, há quem os colecionem). Isto é, o Juventude está nos antipodas do que se espera do futebol gaúcho.

Mas a mais reveladora das afirmações foi: "Agora o Juventude, terceira força do Sul, lá está, entre os candidatos ao título, sete grandes brasileiros".

Quer dizer, o Juventude está entre os grandes, mas continua pequeno. Sabe. Ele é como aquele guri metido, que enfia gravata e paletó e entra galhardamente numa festa de circunspectos senhores. Dá palpite nas conversas, passa a mão no copo, bate nas costas do garçon. De quebra, cai nas graças da mulher mais bonita do salão e sai rodopiando com ela. Os lordes fazem cara de desgosto, mas o que podem fazer? O guri entra pela porta da frente, respeitou toda a etiqueta, pagou as suas contas, não pode ser jogado fora como um relés penetra.

Com um silêncio neutro, os velhos senhores tratam de suportar, socialmente elegantes, a presença inesperada. Torcem para que o melido se dê conta de que não é companhia desejável e dê o fora o quanto antes. Mas, no fundo, temem o pior: que ele acabe saindo da festa com a mulher que todos estão querendo.

Com ela, a taça, é claro.

### A vantagem de dar palpites

□ Não existe risco nenhum em dar palpite, principalmente no futebol. Se ele se mostrar furado, seti problema: não passava mesmo de palpite. Se eventualmente der certo, é a glória. A gente pode encher o peito e tri-pudiar com a pergunta irresponsível: "eu não falei?"

□ Por exemplo: quando os matemáticos garantiam que a classificação do Juventude só estaria certa com quarenta pontos, o meu palpite foi de que um aproveitamento de cinquenta por cento bastava. Foi o que deu, até uns centésimos abaixo. Eu não falei?

□ Sobre as chances da papada daqui para a frente, ainda não tenho nenhum palpite. É primeiro preciso ver como deslançam os jogos nesta fase. Só digo que a obrigação de vencer está com os outros. Nós não precisamos provar mais nada, pelo menos por enquanto. E isso dá também uma bruta vantagem.



Uma uva de vinho.

CANÇÃO

SEBASTIÃO DE ALMEIDA

SERRA GAÚCHA FONE: (054) 292.1500

As apresentações do espetáculo foram interrompidas no ano de 2000, em decorrência da morte de Pedro Parenti, fato que abalou não somente o Miseri Coloni, mas também a comunidade caxiense. Como já demonstrado, em trecho de entrevista transcrito anteriormente, os próprios membros do grupo acreditavam que ninguém poderia substituir o ator. Hugo relata que Pedro foi homenageado, inclusive, em algumas regiões da Itália pelas quais o grupo havia passado em turnê, tamanho era seu carisma.

**Hugo** – E a repercussão na Itália foi tão grande, que quando o Pedro morreu a comoção lá foi quase maior que aqui. Nós temos um programa na Rádio São Francisco, em dialeto vênето, que está completando 30 anos e lá na Itália eles escutam... Quando eles ficaram sabendo que o Pedro havia falecido, ele foi enterrado no sábado e no domingo havia o programa, nós recebemos ligações, e-mails, todos muito comovidos, alguns choravam ao vivo.<sup>57</sup>

De 1997 a 2000 o grupo realizou um total de 54 apresentações, dentre as quais 14 foram na Itália, totalizando um público estimado em 18 mil pessoas, de acordo com os dados colhidos junto ao grupo.

É importante destacar que no ano de 1996, a cidade de Caxias do Sul passou a ser governada por Gilberto Pepe Vargas, que durante seu primeiro mandato (ao todo foram dois) criou a Secretaria Municipal de Cultura, o que intensificou a produção cultural no município, além de oferecer fomento, por meio de editais e prêmios, à área teatral. Em 1999, numa ação conjunta ao festival Porto Alegre em Cena, a Secretaria da Cultura de Caxias do Sul realiza a primeira edição do festival anual Caxias em Cena, expandindo ainda mais a programação cultural na cidade.

Desde 1992, o Miseri Coloni já havia se tornado uma Associação Cultural e sido declarado como de utilidade pública pelo prefeito da época. O trabalho do grupo já era conhecido na região, o que facilitava a ajuda, por meio de patrocínio, das empresas privadas. No entanto, com a criação da Secretaria da Cultura, o grupo passa a se sentir mais amparado, podendo contar com verba pública para a criação dos espetáculos e manutenção do grupo.

É nesse período que os atores do grupo passam a exercer, de maneira mais intensa, as funções relacionadas à produção. Todas as funções administrativas sempre ficaram a cargo da diretoria do Miseri Coloni, composta pelos membros-

---

<sup>57</sup> Cf. nota 20.

fundadores do grupo. No entanto, eles próprios afirmam que as decisões sempre foram tomadas de maneira coletiva. Nas palavras do grupo,

**João** – [...] Na verdade, nós temos uma diretoria...

**Hugo** – Nós temos estatutos né... Inclusive o grupo foi reconhecido como de utilidade pública pela Câmara de Vereadores de Caxias do Sul. Então a gente tem uma diretoria e dentro dessa diretoria existem os cargos. As apresentações são centralizadas na Cleri, ela controla os agendamentos, faz a divulgação e da parte do cachê. Foi com o Nanetto que o grupo começou a arrecadar dinheiro.

**João** – A gente sempre teve um tesoureiro ligado ao grupo também.

**Hugo** – É, então a gente tem presidente, vice-presidente, tesoureiro, vice, secretário, vice...

[...]

**João** – E são os mesmos 7, 8, 10 do início do grupo que estão engajados. Os outros participam das montagens, mas não se envolvem com questões de estrutura e manutenção.

[...]

**João** – Sempre decidimos em grupo.

**Hugo** – Não existe um dono do grupo, sempre as coisas são decididas coletivamente. De vez em quando surge alguém que acha que é dono, mas o grupo “mata”. A Cleri tem muito mérito do grupo existir até hoje, porque nós passamos por muitas crises e uma das piores crises foi ainda quando a gente estava montando o Nanetto. A coisa estava muito difícil, a gente tinha o texto, estava ensaiando, mas o ânimo estava caindo, e aí com a entrada da Cleri e da Bete elas conseguiram dar um novo ar para o grupo.<sup>58</sup>

Pode-se dizer que o Miseri Coloni foi o embrião dos grupos de teatro que viriam a surgir, posteriormente, em Caxias do Sul. Com sua intenção singela, porém muito clara, de manter viva a cultura dos imigrantes italianos, o grupo passou por um período de amadurecimento de seu fazer teatral, com os integrantes tornando-se, além de atores, produtores e administradores.

Vale ressaltar que, paralelo ao grupo, os integrantes do Miseri apresentavam o Programa *Cancioníssima*, na Rádio São Francisco SAT, desde o final dos anos 80. Atualmente, o programa continua no ar. Apresentado em *talian*, o *Cancioníssima*, no entendimento de Armiliato (2010), recorda as raízes culturais dos primeiros imigrantes italianos, tentando preservar a sua cultura. Desse modo, o Miseri se faz presente não somente nos palcos de Caxias do Sul, mas também dentro da casa dos caxienses, por meio do rádio.

---

<sup>58</sup> Cf. nota 20.

## 2.4 *In Osteria*

Neste espetáculo, é possível perceber claramente o amadurecimento técnico do grupo, fruto dos mais de 30 anos de experiência com a arte do fazer teatral. *In Osteria* (ou *Na Bodega*, na tradução para o português) é uma criação autoral do grupo em conjunto com o diretor Camilo de Lélis<sup>59</sup>. O espetáculo foi concebido a partir de histórias de bodega<sup>60</sup>, conhecidas popularmente. São várias personagens e várias histórias sendo contadas sobre os mais diversos temas, tais como política, amor, entre outros. O fio condutor dessas histórias é o personagem de nome Bêbado, que vai até a bodega, a mando da esposa, fazer compras para a casa.

**João** – O *In Osteria* foi uma criação mais livre, o Camilo dava algumas orientações, mas não teve um dedo forte de direção por parte do Camilo... Mas eu não sei muito bem como foi, porque eu não participei...

**Cleri** – No *In Osteria* foi difícil primeiramente formar o elenco que participaria da montagem... Nessa questão dá pra dizer que foi só agora que o espetáculo se consolidou e mudou bastante desde a estreia. Foi um processo demorado porque a gente não tinha um texto... A gente tinha várias ideias quando mandou o projeto, que foi aprovado no edital do Prêmio Anual de Incentivo à Montagem Teatral. A nossa proposta inicial era ir para o interior e filmar as pessoas de lá e a partir disso construir o espetáculo. Mas ainda a gente não sabia muito bem o que ia fazer em termos de palco. Aí o Camilo quando viu o projeto disse “não, vamos optar por uma coisa só”. Ele ficou com a questão do bêbado que vai passando de bodega em bodega contando e ouvindo histórias, e com a ideia de explorar o lado musical.

**Hugo** – Dá até pra dizer que a montagem mais parece um musical, do que um espetáculo de teatro convencional.

**Cleri** – É, então de tudo que nós tínhamos colocado no projeto, ficamos só com a questão da *osteria*, da bodega, do bêbado e do vinho... Todas as músicas cantadas fazem referência ao vinho.

**Juliana** – Mas esses três elementos são bastante comuns aqui no interior...

**João** – É, a ideia foi um pouco essa, através da música fazer um resgate desses ambientes e compartilhar isso com o público e ver sua reação, como eles se envolviam com o espetáculo.<sup>61</sup>

Pelo trecho que foi transcrito acima, pode-se perceber como a produção artística do grupo está calcada na escolha prévia de uma dramaturgia. Cleri relata que o grupo teve dificuldade para iniciar os ensaios porque ainda não tinham um texto dramático. Isso é reflexo do trabalho que o grupo desenvolveu enquanto

<sup>59</sup> Reconhecido diretor, Camilo de Lélis estudou teatro no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), porém não concluiu a graduação. Fez parte da Cia. Teatral Face e Carretos (1972 – 2000), com a qual dirigiu inúmeros espetáculos, tendo ganhado diversos prêmios pelas suas montagens.

<sup>60</sup> *Bodega*: espécie de armazém, taberna, onde as pessoas se reuniam para jogar cartas, cantar, etc.

<sup>61</sup> Cf. nota 20.

contou com a direção de Itaqui. É claro que, se pode especular que o grupo foi adquirindo autonomia no decorrer de mais de três décadas de trajetória. Prova disso é o fato de que as ideias iniciais para a criação do *In Osteria* foram do Miseri Coloni, tanto que o grupo escreveu um projeto, contemplado por um edital da Secretaria Municipal da Cultura, para a montagem desse espetáculo. João Tonus relata que não houve “um dedo forte de direção nesse espetáculo”, porém logo em seguida Cleri fala que quando “Camilo viu o projeto disse ‘não, vamos optar por uma coisa só’. Ele ficou com a questão do bêbado que vai passando de bodega em bodega contando e ouvindo estórias, e com a ideia de explorar o lado musical.” A partir destas falas, pode-se dizer que, na verdade, a participação de Camilo foi de grande importância para que se definissem aspectos relacionados à estética do espetáculo.

Figura 36 - Espetáculo *In Osteria*.



Fonte: Acervo do grupo.

A música é um elemento fundamental nessa montagem. Os integrantes tocam instrumentos e cantam ao vivo. Isso é fruto de um processo que se iniciou ainda com o espetáculo *De Lá Del Mar*, onde o grupo começou a explorar a relação entre a música e o teatro. Aqui, pode-se dizer que eles chegam ao ápice, construindo o

espetáculo a partir das músicas. De acordo com Cleri Pelizza<sup>62</sup>, o grupo selecionou 10 canções, algumas já existentes, outras de criação própria e foram “amarrando” umas às outras, tendo como pano de fundo a história do Bêbado.

É interessante destacar que, dessa vez, o grupo não chamou nenhum profissional da área musical de fora<sup>63</sup>, os próprios integrantes mais antigos foram passando os ensinamentos aos mais jovens. Alguns dos atores do grupo, como Fábio Cuelli e Gutto Basso, possuem um contato maior com a música. Fábio toca acordeão e Gutto já atuou como preparador vocal. As canções são cantadas em *talian*.

O espetáculo apresenta uma estrutura simples e aberta à improvisação, na qual se mesclam as cenas e as canções, tendo como fio condutor a história do personagem de nome Bêbado que chega à *osteria*, a mando da esposa, para comprar sabão. Lá chegando, encontra-se com outros personagens típicos desse lugar, tais como o Fofoqueiro, o Político, a Mulher do Bêbado, o Bodegueiro, entre outros, que estão a desempenhar as atividades típicas desses locais: beber, cantar, jogar cartas, comer, rir, etc. Os espectadores passam a ser também personagens dessa *osteria*, interagindo diretamente com os atores, especialmente durante a execução das canções.

A partir disso, pode-se entender que, ao conceber esse espetáculo, o grupo teve vontade de voltar às suas origens, às montagens esteticamente mais simples, porém que aproximavam mais o público. O espetáculo tem uma cenografia versátil que pode ser facilmente montada em qualquer espaço, seja ele cênico ou não.<sup>64</sup> Não que não tenha havido uma preocupação com a estética do espetáculo, no entanto parece que é secundária, se comparada à proposta de se divertir junto ao público. *In Osteria* tem um caráter de celebração. O público participa porque se sente parte do espetáculo.

---

<sup>62</sup> Cf. nota 56.

<sup>63</sup> Vale destacar, todavia, que desde o espetáculo *De Lá Del Mar*, o grupo manteve as aulas de canto de forma permanente com a maestrina Cibele Tedesco.

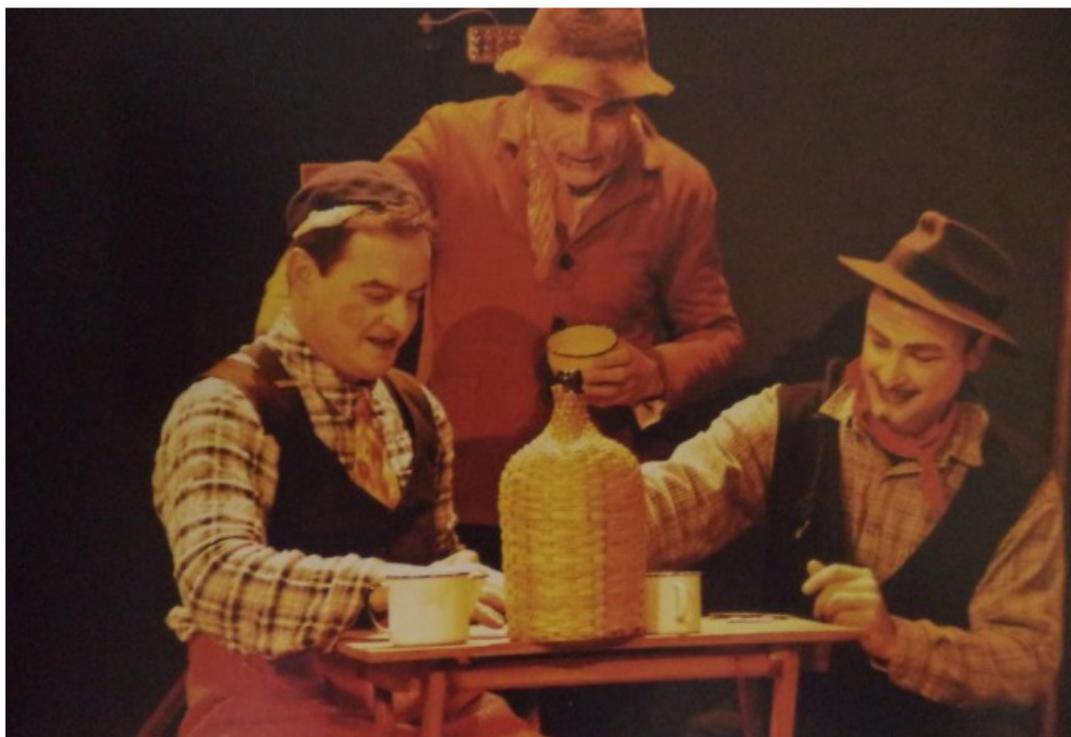
<sup>64</sup> O grupo tem apresentado esse espetáculo, principalmente, em salões paroquiais de comunidades do interior do estado.

Figura 37 – Em cena o personagem “Bêbado” bebendo vinho com um funil gigante.



Fonte: Acervo do grupo.

Figura 38 – “Bêbado” conversando com personagens presentes na *osteria*.



Fonte: Acervo do grupo.

Os personagens, aqui, não são da ordem do indivíduo, são alegorias que representam o coletivo: O Bêbado, O Político, O Bodegueiro, entre outros. Desse modo, não se tratam de dramas individuais, mas de comportamentos e assuntos que atravessam a todos de alguma forma.

O grupo seguiu seu processo de criação habitual. Depois de chegarem a uma dramaturgia, partiram para a criação dos personagens. Através de improvisações, tendo como estímulo a dramaturgia, foi criada uma estrutura de movimentação. Como o grupo almejava, desde o início, a participação do público, não se criou uma estrutura rígida, deixando espaço para a improvisação dentro da cena, técnica que permite uma maior interação do espectador com o espetáculo.

Figura 39 – Personagens do espetáculo *In Osteria* executando uma das canções.



Fonte: Acervo do grupo.

*In Osteria* foi contemplado com o Prêmio Anual de Incentivo à Montagem Teatral de 2009, concedido pela Secretaria Municipal de Cultura de Caxias do Sul. Sua estreia oficial foi no dia 18 de dezembro de 2010, no Salão Paroquial de São Romédio, em Caxias do Sul, durante um jantar de confraternização que reuniu 200 pessoas daquela comunidade.

O projeto foi contemplado justamente por unir o inusitado da ideia de montar uma peça que possa ser apresentada em qualquer ambiente, prescindindo de um palco de teatro tradicional, com o resgate de uma tradição típica das comunidades do interior da região de colonização italiana, manifestada pela convivência social nas osterias, ou, como definem os dicionários, as chamadas bodegas, tabernas ou botecos. (KIRST, 2011, p. 229)

É interessante destacar que nessa montagem o grupo também faz uso das máscaras, são duas atrizes que as portam. Ciana utiliza a máscara como um recurso cênico para diferenciar um personagem do outro. Já Cleri a usa como meio de instaurar outra instância no espetáculo. Sua personagem é uma mulher que trabalha na bodega, porém ao longo da peça ela vai comendo e começa a aumentar de tamanho<sup>65</sup>, os outros começam a especular que ela comeu o próprio marido. Para representar essa mulher gigante, Cleri coloca a máscara, saindo da ordem do real e indo para o universo da fábula, da fantasia, conforme se pode ver na imagem abaixo.

Figura 40 – Espetáculo *In Osteria* – Aqui se vê Cleri como a “Mulher Gigante”, portando a máscara e braços postiços.



Fonte: Acervo do grupo.

---

<sup>65</sup> Para representar cenicamente esse aumento de tamanho, Cleri sobe numa escada que fica escondida embaixo de um enorme vestido, dando a ilusão que ela é gigante.

Atualmente, *In Osteria* é o único espetáculo do grupo que está em cartaz, unindo em seu elenco várias gerações, totalizando 14 atores. Alguns dos membros-fundadores ainda estão presentes, unidos aos jovens que agora fazem parte do grupo, conforme se percebe na imagem a seguir. Essa união de diferentes gerações traz para o Miseri um caráter instável. Conforme falado em entrevista, os jovens costumam entrar, participar de algumas apresentações e em seguida acabam deixando o grupo. Alguns entram esperando algum retorno financeiro, porém o Miseri Coloni continua sendo um grupo que não faz teatro visando o lucro. Essa instabilidade faz com que os mais velhos tenham dúvidas sobre o futuro do grupo.

[...]

**Cleri** – Pois é. Olha acho que umas 90 ou 100 pessoas já passaram pelo grupo. Nós ficamos tristes porque, normalmente, as pessoas entram e um tempo depois saem. Acaba ficando sempre os mesmos do início. E nós já estamos cansados, não somos tão jovens. A gente queria ter um grupo jovem fixo que pudesse seguir desenvolvendo o trabalho do grupo. Mas os mais velhos são os mais perseverantes. Mas nós lamentamos se o grupo não continuar depois nós. Estamos juntando as forças pra que isso não aconteça.<sup>66</sup>

Figura 41 - Espetáculo *In Osteria*, pode-se perceber a presença de atores jovens.



Fonte: Acervo do grupo.

---

<sup>66</sup> Cf. nota 56.

Mesmo mantendo-se fiel ao objetivo inicial de resgatar a cultura italiana por meio do uso do *talian*, o grupo buscou inovar nessa última montagem, procurando atrair o público jovem. A grande maioria do público do grupo é formada por pessoas mais velhas, que tinham maior contato com as tradições e costumes trazidos pelos imigrantes italianos, portanto se estabelecia uma relação afetiva com o grupo. Os integrantes do Miseri afirmam que seu público veio diminuindo ao longo dos anos, isso porque quando estreou no início dos anos 80, a faixa etária dos espectadores que iam assistir a seus espetáculos era de 40 a 60 anos, majoritariamente. Também porque, com o acelerado processo de globalização dos anos 80 e 90 que desencadeou um processo de aculturação, muitos dos traços da cultura italiana foram se perdendo, especialmente o *talian*. Isso faz com que o grupo esteja direcionando mais sua produção para as cidades menores do interior, visto que lá ainda se preservam, um pouco mais, alguns costumes da cultura italiana.

[...]

**Juliana** – Pois é, o próprio talian passa por um processo desses né. Os mais velhos estão morrendo e com eles o dialeto também. Eu vejo na minha família mesmo, meus avós falam e entendem, meus pais entendem, mas pouco falam, e eu não falo, nem entendo. Até por isso que eu queria perguntar pra ti, se tu acha que vocês terem optado por continuar usando o talian nesse novo espetáculo, de certo modo, pode afastar, ou melhor, dificultar o acesso do público? Até com relação ao interesse do público jovem...

**Cleri** – É, é bem mais difícil, porque como eu te falei antes, nosso público diminuiu bastante. Mas as pessoas que vão, vem conversar com a gente no final e elas falam: “ai que bom, nossa, lembrei de tal coisa, vivi isso quando era criança, quero trazer minha mãe pra assistir”. E também a gente apresenta bastante no interior, onde as pessoas mantêm mais as tradições e costumes. Por exemplo, a gente foi apresentar uma vez em Nova Roma do Sul, o espetáculo era *A Saga do Rio das Antas*, foi uma sessão lotada e tinha muita criança e elas entendiam tudo, a história a língua. Isso faz uns 10 anos. Agora essas crianças devem estar com 20, 20 e poucos anos e nós podemos voltar lá.<sup>67</sup>

Apesar disso, ainda assim, o grupo tem boa aceitação em Caxias do Sul, seja pelo respeito para com sua trajetória, ou mesmo por ser um grupo tão acessível, tão próximo da comunidade, que promove diversas atividades artísticas e culturais. Ao longo dos anos, o Miseri Coloni constituiu um território dentro do município de Caxias do Sul, no qual se promovem encontros festivos que valorizam traços da identidade cultural de um povo. Talvez, o grupo seja bem aceito por diferentes gerações justamente pelo fato de manter viva, por meio do teatro, a história do

---

<sup>67</sup> Cf. nota 56.

município que, de uma forma ou de outra, atravessa todo caxiense, ele sendo ou não descendente de imigrantes italianos.

Figura 42 – Cena do espetáculo *In Osteria*.



Fonte: Acervo do grupo.

Junto ao grupo Miseri Coloni, todos são convidados a celebrar e conviver num mesmo espaço-tempo; a se deixar levar pela música, pelo riso e pelo reviver de histórias que traz à cena a cultura dos imigrantes italianos, garantindo sua perpetuação. Cleri ilustra de maneira clara isso quando nos conta que,

**Cleri** – Sabe que depois que o espetáculo é apresentado, 90% das vezes a gente se reúne com o público e fica cantando as músicas da montagem... Isso demonstra como o público se envolve. Muitas das músicas são conhecidas do povo italiano do interior, então quando a gente vai jantar com a comunidade, depois da apresentação, sempre cantamos todo o repertório de novo.

**Juliana** – Que legal! Essa relação, esse contato direto que vocês estabelecem com o público é muito valioso. Isso é algo que vocês têm desde o início, né? E continuam a se apresentar nessas comunidades, então?

**Cleri** – Sim... Olha, eu acho fundamental falarmos sobre isso... A gente vê a carência do interior com relação ao teatro, tanto das cidades como das comunidades... Alguns lugares que nunca tinham recebido teatro antes de nós, nunca haviam visto nenhum espetáculo. Então eu me pergunto, e cadê a função da arte nesses casos?... Às vezes as pessoas que não são muito criativas colocam empecilhos do tipo “como vamos fazer tal coisa, se não

tem nem um palco?”, “como vamos fazer tal coisa, se não tem estrutura?”, mas eu acho que quando a gente quer fazer, dá um jeito... Claro, pode ser que se perca um pouco da qualidade estética, mas a gente faz acontecer em qualquer lugar. E a gente percebe que não há muita disponibilidade dos grupos de fazer isso. Nós acreditamos que o teatro tem de ir onde o público está, independente de qualquer coisa...<sup>68</sup>

## 2.5 A Macropoética do grupo Miseri Coloni

Na interpretação de Jorge Dubatti, a macropoética é o “resultado dos traços comuns e das diferenças de um conjunto de entes poéticos selecionados (de um autor, uma época, de uma formação, de contextos próximos ou distantes, etc.)” (DUBATTI, 2008, p. 80, tradução nossa). Além disso, o autor mostra que para se chegar a uma macropoética é preciso um estudo prévio das micropoéticas a partir dos ângulos de focalização: imanente e por relação com agentes externos. Utilizando o termo de relação historicidade social, as micropoéticas foram analisadas e agora serão retomados os aspectos mais importantes da produção do Miseri Coloni.

O surgimento do grupo foi motivado por questões éticas e políticas, que giram em torno da possibilidade de celebração, manutenção e valorização de traços de uma cultura que havia passado por um processo de estigmatização, que resultou no seu quase esquecimento. A cultura italiana, ou melhor, a cultura trazida pelos imigrantes italianos para Caxias do Sul, é o fio condutor da criação do Miseri Coloni. Em todos os seus espetáculos há a apresentação de tradições e costumes dessa cultura, dentre eles destaca-se o uso do *talian* e a personificação da figura do colono.

Pode-se dizer que a fala dialetal se tornou a marca registrada do grupo. Foi através dela que o público se identificou, ou melhor, se reconheceu nos personagens apresentados no palco pelo grupo. Por muitos anos, os descendentes de imigrantes foram proibidos de utilizar o dialeto, o que culminou no desaparecimento de outros costumes da cultura italiana, visto que a mesma é calcada na tradição oral. O colono enfrentava dificuldades para se comunicar, pois não sabia falar o português corretamente. Acabava misturando-o com o dialeto, ou mesmo pronunciando as palavras com um sotaque diferente, o que dificultava a compreensão. Em função disso, aos poucos o colono foi se calando e se tornando

---

<sup>68</sup> Cf. nota 56.

motivo de chacota, tendo sua imagem associada a características pejorativas, como burrice e ignorância.

Sendo assim, a fala dialetal foi se perdendo de geração em geração. Nos anos 80 pouco se ouvia o *talian* na cidade. Pedro Parenti e Arcangelo Zorzi eram destes poucos. O fato de pouco ouvir esse dialeto sendo falado nas ruas de Caxias do Sul fez com que Pedro percebesse o processo de soterramento pelo qual havia passado a cultura dos imigrantes ao longo dos anos. Junto a isso, questões políticas fervilhavam em seu cotidiano. Algumas delas atingiam diretamente o colono, como por exemplo, a reforma agrária. Os colonos queixavam-se da morosidade do governo em legalizar a situação de suas terras. O teatro foi a ferramenta encontrada por ele para se comunicar com a comunidade caxiense, para rememorar um tempo passado e para resgatar elementos da identidade cultural de um povo.

Tanto Pedro como Arcangelo e os demais integrantes do grupo não possuíam grandes conhecimentos técnicos acerca do teatro. Talvez isso também tenha contribuído para a aceitação do grupo pelo público caxiense, que não só se identificava com as histórias e personagens, mas também com os atores, pessoas comuns da comunidade, o vizinho, o parente, o amigo etc. Isso confere um caráter amador ao grupo – amador no sentido de amar seu ofício – um teatro que não é feito com fins de subsistência, que não visa o lucro, e sim o encontro com o outro. Segundo Taís Ferreira,

[...] o teatro amador caracteriza-se, prioritariamente, por não apresentar uma distinção social nítida entre artistas e público, ou seja, as relações socioculturais, afetivas e comunitárias, entre as duas partes mínimas necessárias ao acontecimento teatral, estariam indelevelmente ligadas, mescladas entre si. Geralmente, os artistas do teatro amador conhecem os espectadores que compõem seu público e vice-versa. Há uma participação efetiva daquele grupo de artistas na vida social, política e afetiva daquela comunidade e de seus integrantes. O grupo de artistas, ou boa parte dele, pertenceria à comunidade em questão, compartilharia de uma mesma cultura. (FERREIRA, 2014, p. 92)

Este conviver com o público é característica presente no trabalho do Miseri desde o início, quando o grupo se apresentava nos salões paroquiais em troca de um jantar. Essa é uma prática, ainda hoje, realizada pelo grupo, quando o local de apresentação permite. Isso vem ao encontro da preocupação do grupo de levar o teatro para onde o público está, mesmo que para isso tenha que realizar seus espetáculos em locais não convencionais. É interessante destacar que o grupo,

desde seus primeiros anos de existência, já circulava por diferentes cidades do estado do Rio Grande do Sul. Normalmente as viagens eram financiadas pelos próprios integrantes, que se apertavam dentro de uma Kombi alugada, junto a cenário, figurinos, comidas e bebida para a viagem.

A partir disso, chega-se a conclusão de que os integrantes do Miseri Coloni, desde muito cedo, tiveram que lidar com questões referentes à produção e gestão, além de somente atuar nos espetáculos. Nesse sentido, o grupo foi pioneiro em Caxias do Sul, sendo o primeiro a registrar-se no âmbito legal e a buscar patrocínios e parcerias junto à iniciativa privada e pública. O Miseri é, oficialmente, o grupo mais antigo da cidade e o único a ter se apresentado na Europa.

O trabalho criativo do grupo é calcado na criação de personagem. Geralmente há a definição prévia de um texto dramaturgic (resultado, em alguns casos, de adaptação de obras literárias), além da distribuição dos papéis. São realizados alguns ensaios de mesa, onde são expostas as ideias para a montagem do espetáculo. Em seguida começa a se trabalhar o personagem, através de estímulos físicos e psicológicos, passando então para a criação das cenas, que se dá através de improvisação, tendo como principal mote os acontecimentos presentes no texto. Vale ressaltar que o grupo utiliza-se do humor, na maioria de seus espetáculos. Esse é outro fator que atraiu a atenção do público. O grupo acredita que através do humor pôde abordar questões políticas e sociais sem afastar ou tornar-se maçante para o espectador. É possível afirmar, portanto, que ao longo dos anos, o grupo desenvolveu uma metodologia de trabalho, ou conforme Jorge Dubatti, uma técnica própria.

Outro elemento muito importante nas montagens do grupo é a música. Desde seu primeiro trabalho, o Miseri sempre fez questão de executar as canções ao vivo. Normalmente, as músicas são compostas pelo próprio grupo. O uso desse elemento foi tomando proporções cada vez maiores, culminando no último espetáculo do grupo, *In Osteria*, o qual é chamado de musical pelos membros do grupo. É emblemática, também, a presença de um coral no espetáculo *De Lá Del Mar*.

A partir de *Nanetto Pipetta*, o grupo passa a contar com a figura do diretor, que vai auxiliar, em alguns momentos, na escrita das dramaturgias dos espetáculos. Mesmo tendo mais de três décadas de trajetória, até o presente momento, o grupo trabalhou somente com dois diretores, José Itaqui e Camilo de Lélis. Com a entrada

de Camilo, o tema central das peças deixa de ser a imigração italiana, como era nas montagens de Itaqui. Camilo mantém as características do grupo, como o uso do dialeto, da música, do humor, porém adiciona elementos de outras linguagens, como é o caso da *Commedia Dell'arte*. É com esse diretor que o grupo, pela primeira e única vez em sua história, encena uma dramaturgia conhecida mundialmente – *Le Donne Curiose (As Mulheres Curiosas)* – de Carlo Goldoni.

O grupo destaca em entrevista que Itaqui tinha grande preocupação com todos os elementos do espetáculo, especialmente com a iluminação. Nas palavras do grupo, ele era um “centralizador”. Sua direção era voltada para a criação de personagem, a partir das motivações psicológicas presentes no texto. O diretor e o grupo estudavam as cenas em conjunto, e em seguida os atores partiam para a improvisação, que era conduzida por Itaqui. Não havia grandes preocupações com o desenvolvimento de um trabalho corporal mais elaborado. Já com relação a Camilo, o grupo relata que havia uma preocupação maior com relação ao trabalho de ator, ou seja, Camilo trabalhava a expressão corporal dos atores. De acordo com Cleri ele era rígido com relação à atuação, porém tinha paciência para lidar com atores durante o processo de criação.

Convém destacar que, no decorrer dos anos, os integrantes do grupo participaram de diversos cursos de aprimoramento, tanto na área teatral como na musical, o que possibilitou ao grupo desenvolver certa autonomia em seu trabalho criativo, assim como uma linguagem própria. Dentre os cursos realizados, Cleri considera os seguintes como tendo maior relevância para a formação do grupo<sup>69</sup>: Teatro e Escola, ministrado por Olga Reverbel; Curso de Formação de Atores oferecido pela Secretaria Municipal da Cultura com duração de três anos; *Commedia Dell'arte*, com o ator e pesquisador italiano Adriano Iurissevich; e o curso Dentro da Mina do Ator, ministrado pela atriz e pesquisadora italiana Lina Della Rocca. Além disso o grupo mantém, de forma continuada, aulas de canto com a maestrina Cibele Tedesco.

No primeiro espetáculo analisado, *Nanetto Pipetta*, percebe-se que o grupo fundou um território simbólico dentro da comunidade de Caxias do Sul. Território esse, calcado na premissa de manter viva a cultura trazida pelos imigrantes italianos, que se via cada vez mais soterrada pelos processos de homogeneização

---

<sup>69</sup> De acordo com Cleri, os cursos, mencionados acima, tiveram participação massiva do grupo.

cultural decorrentes do movimento de padronização no qual a sociedade mergulha, especialmente, a partir da década de 80, em função da globalização.<sup>70</sup> Por meio desse território foi possível resgatar traços da identidade cultural de um povo, promovendo a valorização dos indivíduos que mantinham laços de afeto com as tradições e costumes dos seus antepassados. Um território que proporcionou ao espectador caxiense um encontro festivo com o outro, com suas origens, com sua comunidade; um espaço de convívio de subjetividades que tem se perpetuado ao longo da trajetória do grupo. Um espaço de produção de subjetividade micropolítica.<sup>71</sup>

O espetáculo *De Lá Del Mar* apresenta um diferencial com relação ao restante dos trabalhos do grupo. Nesse espetáculo, o grupo deixa de lado o humor e se aventura no drama. Nanetto era um personagem cômico, atrapalhado, que arrancava gargalhadas do público com suas histórias. Aqui, o personagem principal da trama, o Nono, é um idoso que comove o espectador com suas lembranças, que de certa maneira são também, as lembranças dos antepassados daqueles que estão na plateia.

Em *De Lá Del Mar*, o grupo investe na estética, explorando recursos cênicos, tais como: iluminação, sonoplastia, uso do espaço, entre outros. Isso foi possível porque na época de criação desse espetáculo (1997) o grupo já contava com um aporte financeiro maior, graças ao sucesso que havia alcançado com as duas montagens anteriores (*Nanetto Pipetta* e *O Quatrilho*). Além disso, já havia sido criada a Secretaria Municipal de Cultura, em Caxias do Sul, o que possibilitou um maior fluxo de atividades culturais na cidade.

Durante o período de produção desse espetáculo, o grupo passou a agregar ainda mais pessoas, misturando diferentes gerações. Crianças, adultos e idosos conviviam no território Miseri Coloni. Em função disso o grupo se reestruturou e passou a ter uma diretoria, composta por oito dos membros-fundadores. Ainda hoje o grupo se estrutura dessa forma.

---

<sup>70</sup> Defende-se aqui, a mesma ideia de Jorge Dubatti com relação à capacidade que tem o teatro de preservar a heterogeneidade cultural. “Diferente de outras formas artísticas complementárias aos processos de globalização, o teatro favorece nos grupos minoritários do convívio a pulsão contrária à globalização, a localização (Beck, Robertson), a singularidade das identidades culturais, o retorno a ‘si mesmo’, ao saber do grupo, a tribo, à região ou à nação.” (DUBATTI, 2004, p. 07, tradução nossa)

<sup>71</sup> Esse assunto será tratado de forma mais aprofundada no último capítulo desta dissertação.

Já em *In Osteria* de 2011, não se tem mais a figura do imigrante como elemento principal da trama do espetáculo. Porém, ainda há a preocupação em trazer para a cena, costumes e tradições da cultura dos imigrantes italianos. Aqui, são rememorados os encontros nas bodegas, tão comuns nas cidades do interior do estado do Rio Grande do Sul. Com essa montagem, o grupo quis inovar, bem como atrair o público jovem da cidade. Para isso, o Miseri apostou na música, explorando intensamente este recurso.

Com o espetáculo, o grupo retoma um de seus objetivos principais: levar o teatro para onde o público está. Para isso investe em uma estrutura cênica simples, que pode ser adaptada a qualquer espaço. A ideia do grupo, ao conceber *In Osteria*, era a de que o público realmente se sentisse numa *osteria*, partilhando do mesmo espaço dos atores. As músicas auxiliam nessa empreitada, pois o público é convidado a cantar e, inclusive a dançar, se assim desejar. Pode-se dizer que, nesse espetáculo, a trama em si passa a ter um caráter secundário, já não importa tanto o desenrolar da história, mas sim a experiência do público de estar junto ao grupo vivenciando aquele acontecimento, cantando, dançando e bebendo o vinho oferecido pelos atores.

Tendo em vista o que foi apresentado até o momento, são evidenciados alguns traços comuns que podem compor a macropoética do grupo Miseri Coloni. Primeiramente, o que guia todo o trabalho do grupo é o objetivo de promover um resgate da cultura italiana, trazida ao município de Caxias do Sul pelos imigrantes, permitindo assim, sua perpetuação por meio do teatro. Essa premissa vai permear todas as esferas da produção do grupo, podendo aparecer de maneira mais intensa (*Nanetto Pipetta* e *De Lá Del Mar*) ou menos (*In Osteria*).

Analisando as diferentes esferas da produção do Miseri Coloni, chegou-se às seguintes colocações: no âmbito da estruturação, destaca-se o fato do grupo se organizar em torno de uma diretoria, composta pelos membros-fundadores, ao mesmo tempo em que recebe novos atores; e no âmbito dos processos de criação, destaca-se o uso da música, da improvisação, assim como o trabalho com personagens e a utilização de um texto dramaturgicamente como estímulo, além da presença de um diretor de fora que é convidado pelo grupo. Ainda dentro desse tópico, evidencia-se a territorialidade como elemento-chave dos processos criativos do grupo, além de responsável pelo estabelecimento de um vínculo afetivo entre o

grupo e a comunidade caxiense, já que o contexto histórico-cultural-geográfico de Caxias do Sul está presente em toda produção artística do Miseri Coloni.

No âmbito dos assuntos tratados, elenca-se a imigração italiana e a figura do colono; no âmbito da obra produzida, destaca-se o uso da fala dialetal, da música e do humor. Finalmente, no âmbito da obra expectada, ressalta-se a identificação e reconhecimento, por parte do público, com as histórias e personagens apresentados em cena pelo grupo, o que promove uma afetação de subjetividades que permite concretizar o objetivo principal do Miseri Coloni – manter viva a cultura dos imigrantes italianos.

Além dos traços em comum, identificam-se também diferenças entre uma montagem e outra. Tais diferenças não se encontram tanto no modo de trabalhar do grupo, mas sim no resultado final. Com *Nanetto Pipetta* tem-se uma montagem esteticamente simples, porém muito engajada social e politicamente. Já *De Lá Del Mar* é um espetáculo mais elaborado, que utiliza inclusive elementos da cultura popular italiana, explora os recursos cênicos de forma mais intensa, traz para o trabalho outras áreas artísticas enriquecendo assim o acervo de técnicas do grupo. Por fim, *In Osteria* é um trabalho mais autoral, que transita entre a simplicidade inicial do grupo e os espetáculos mais elaborados. É possível associar essas diferenças à mudança do cenário político-social de Caxias do Sul, corroborando a ideia de que o teatro é diretamente afetado pelo contexto no qual está inserido.

## 2.6 Estudo comparativo: A Macropoética do grupo Miseri Coloni e a Arquipoética do Teatro Comunitário

Na análise da pesquisadora Joana Margarida Correia de Oliveira Teixeira (2014), têm-se registros de que o termo Teatro Comunitário foi utilizado pela primeira vez pelo professor Alexandre Drummond, da Universidade de New York Cornell, situada em Ithaca, no ano de 1920, para designar o trabalho com teatro feito pelas pessoas daquela região. Já autores como Marcela Bidegain, Eugene Van Erven, entre outros, associam o Teatro Comunitário às formas populares e ao teatro surgido nas décadas de 60 e 70 junto aos movimentos de contracultura.

Apesar de algumas divergências entre diferentes autores sobre as características dessa linguagem, pode-se afirmar que, em essência, Teatro Comunitário é aquele feito levando-se em consideração uma comunidade específica.

Vale ressaltar o entendimento de comunidade que está implícito nesta escrita. Entende-se por comunidade um grupo de pessoas que constitui e habita um determinado território, mantendo em si um sentimento de pertencimento ao grupo e ao lugar no qual está situado. Além disso,

Com base na ideia de proximidade geográfica, de interação social ou na partilha de interesses em comum, o conceito de comunidade não poderá nunca ser hermético nem partir de uma presunção de homogeneidade. Cada comunidade é única, constituída por múltiplas identidades que interagem no seu seio. Será sempre a sua composição e particular estrutura que irá determinar o processo e a criação artística. (ANDRADE, 2013 *apud* TEIXEIRA, 2014, p. 20)

Seguindo o raciocínio de Cláudia Andrade, é possível dizer que, de fato, o Teatro Comunitário terá suas singularidades em função da comunidade na qual se dá sua produção, porém há traços que são comuns a essa poética, como bem nos mostra Marcela Bidegain e Márcia Pompeo Nogueira em seus escritos.

De acordo com Marcela Bidegain<sup>72</sup>

O teatro comunitário de vizinhos é uma das expressões artísticas mais originais, inéditas e genuínas que existem em nossa sociedade fragmentada e dizimada pelas cada vez mais profundas diferenças e desigualdades sociais, que se somam às diferentes dissoluções do indivíduo e da comunidade, consequência dos efeitos da globalização e do fracasso do projeto neoliberal. (BIDEGAIN, 2007, pg. 16, tradução nossa)

A autora chama os integrantes de um grupo de teatro comunitário de vizinhos-atores, pois esses grupos surgem em determinadas comunidades e vão agregando, em sua formação, os moradores dessas comunidades. Geralmente, são pessoas sem um conhecimento prévio e técnico sobre teatro, que se reúnem para falar de questões que atravessam as subjetividades daqueles que compõem a comunidade. Sendo assim, tais grupos tem um caráter integrador, qualquer pessoa é bem-vinda a se juntar ao coletivo. Por esse motivo, é tão comum o convívio de diferentes gerações nessas formações grupais, assim como o número elevado de integrantes. Além disso, há ainda o componente afetivo, que é de suma importância para a existência de um grupo de teatro comunitário, visto que as pessoas que formam esses coletivos não recebem nenhum tipo de remuneração, ou seja, não fazem

---

<sup>72</sup> Vale ressaltar que, as considerações apresentadas a seguir dizem respeito à pesquisa desenvolvida por Marcela Bidegain, na Argentina, junto aos grupos teatrais: Catalinas Sur, Circuito Cultural Barracas e Patricios Unidos de Pie, o que culminou no livro *Teatro Comunitario – Resistencia y transformación social* que norteou a presente escrita.

teatro com o intuito de ganhar dinheiro, mas sim para suprir a necessidade de serem ouvidos, de manifestar e dar voz às suas histórias, às reivindicações, aos seus anseios. É por isso que Marcela Bidegain (2007) chama esses grupos de teatro de amadores, no sentido francês da palavra “*amateurs*”, porque exercem seu ofício por amor.

Ainda de acordo com a autora, o teatro comunitário é “de e para a comunidade”, por isso deve ser um espaço para o “fazer” e construir coletivos, no qual todos têm a mesma importância, tanto os atores (ou vizinhos-atores), como o diretor e o público. Um grupo de teatro comunitário constrói um território no qual é possível compartilhar experiências e vivenciar coletivamente o acontecimento teatral, um espaço de caráter micropolítico que institui zonas de habitabilidade diferentes daquelas presentes na esfera macropolítica (DUBATTI, 2008), o que possibilita colocar as subjetividades dos que se encontram no mesmo espaço-tempo onde se dá o acontecimento teatral, em diálogo e movimento.

Os processos criativos se desenvolvem a partir do trabalho com as potencialidades e com a bagagem histórico-subjetiva de cada vizinho-ator, transformando tudo isso em material dramático para a construção dos espetáculos. Sendo assim, é possível afirmar que cada grupo terá particularidades em sua produção, pois nela estão imbuídos aspectos individuais e da realidade da comunidade na qual o grupo está inserido.

Os coordenadores ou diretores dos grupos de teatro comunitário não criam impossibilidades, [...] favorecem a ideia de que atuar é jogar, conectar-se com o mais primário da atividade lúdica. Desta maneira constroem a partir do que a pessoa sabe e oferece. Os integrantes aprendem no fazer sem se dar conta da técnica porque os diretores reeducam o vizinho em suas possibilidades e o encorajam a jogar, cantar e tocar algum instrumento [...]. (BIDEGAIN, 2007, p. 35, tradução nossa)

Normalmente, durante os processos de criação, são utilizadas técnicas distintas, além do jogo teatral já citado anteriormente, é muito comum a presença da improvisação, tendo como estímulo imagens, fotos, canções, poemas, entre outros, emergindo daí a dramaturgia do espetáculo. Apesar de ser muito comum o trabalho com uma dramaturgia própria, esses grupos também utilizam textos de autores conhecidos, adaptando-os à realidade na qual o coletivo está inserido. Isso vai depender do assunto escolhido pelo o grupo que será trazido à tona na montagem. Por mais diversos que sejam os assuntos, eles serão abordados sempre por meio

da comédia ou da tragédia, nunca pelo drama, pois se trata aqui de um teatro que aborda o sujeito coletivo, não dizendo respeito ao psicologismo individual. Marcela Bidegain nos diz que

O mais comum é contar em cada espetáculo as histórias dos bairros de pertencimento e seus mitos, o valor do trabalho, da justiça e da liberdade, o direito à saúde e à educação, os momentos-chave da história das comunidades de cada grupo com o objetivo de resgatar a identidade e a memória coletiva. Se recriam, desta forma, histórias verdadeiras e/ou inventadas, porém que estão fortemente presentes na tradição popular. (BIDEGAIN, 2007, p. 45, tradução nossa)

É desse modo que os grupos garantem que sua mensagem será passada de forma eficaz aos espectadores, pois o público se enxerga nos personagens e são atravessados pelas histórias que são contadas no palco. É essa relação, esse atravessamento que possibilita a reflexão acerca dos assuntos que são trazidos à cena, cumprindo com um dos princípios objetivos do teatro comunitário – fazer refletir. A maneira como acontecem as apresentações dos espetáculos de teatro comunitário contribui para firmar essa relação com o público, pois a organização espacial destrói com qualquer tipo de hierarquia que possa existir, por exemplo, no palco italiano. Aqui, geralmente, tem-se o público disposto em arena ou semi-arena, localizado no mesmo nível espacial no qual acontece a ação cênica. Os espetáculos são apresentados em espaços não convencionais, rua, centros comunitários, entre outros, tirando o caráter elitista do teatro convencional. A partir de tais considerações, pode-se dizer que o teatro comunitário se desenvolve a partir de motivações éticas e até mesmo ideológicas e políticas, no sentido de promover a reunião com o outro.

Os espetáculos concebidos pelos grupos de teatro comunitário costumam ter em comum a presença da música e do humor; o humor pelo seu caráter restaurador e a música porque traz um sentido de coletividade. Quando se fala em música estão incluídos o canto, o uso de instrumentos, além do trabalho com as sonoridades urbanas, presentes no entorno das comunidades, até porque as apresentações, geralmente, acontecem em locais não convencionais, conforme já exposto anteriormente.

O trabalho desenvolvido pelos grupos de teatro comunitário conta com a contribuição de diretores ou coordenadores vindos de fora, pessoas que apresentam um conhecimento técnico acerca do fazer teatral, muitos, inclusive, trabalham

profissionalmente na área. Tais pessoas são convidadas pelo próprio grupo e podem dirigir um ou mais espetáculos, ou mesmo desenvolver um trabalho continuado dentro do coletivo. Os grupos de teatro comunitário costumam também trazer profissionais de outras áreas, como, por exemplo, música, figurino, maquiagem, bonecos, entre outras, para ministrar oficinas e desenvolver as habilidades de seus integrantes.

Outro aspecto importante de destacar é que, na compreensão de Marcela Bidegain (2007), conforme o grupo vai crescendo e desenvolvendo seu trabalho, vão surgindo cargos internos destinados a cuidar da produção, divulgação, etc. Estes cargos são sempre ocupados pelos próprios integrantes dos grupos. Nesse sentido, é possível dizer que os vizinhos-atores passam a ser também vizinho-produtores, por exemplo.

Mesmo que esse tipo de teatro não vise ao lucro, é preciso buscar auxílio financeiro para manutenção da sede do grupo, para os gastos com a produção dos espetáculos, para eventuais ajudas de custo para membros do coletivo, entre outras necessidades que possam surgir. Muitos desses grupos têm buscado auxílio em editais públicos de fomento à arte e cultura, encontrando uma maneira de manter viva sua produção. Isso demonstra um caráter de resistência, frente a uma economia capitalista que mais exclui do que inclui as pessoas em seu sistema. Além disso, revela as potencialidades criativas dos vizinhos-atores que acabam tendo que custear todo o espetáculo (cenografia, figurino, elementos cênicos, entre outros) com uma verba, na maioria das vezes, muito pequena.

Portanto, pode-se dizer que o teatro comunitário se desenvolve tendo como base o tripé ético, estético e político.

Ético, no sentido de uma relação de respeito e de valorização pelo patrimônio da comunidade, visto à luz do olhar estrangeiro de quem o dirige, considerando que quem participa no espetáculo tem tanto valor quanto quem o dirige;

Estético, na medida em que proporciona às pessoas que o testemunham uma capacidade de comoção e de transcendência que só um objeto esteticamente apurado consegue produzir;

Político, que tem a ver com um sentido de justiça e de igualdade de direitos entre os homens e com a consciência das diferenças entre eles, que se prendem com os acessos e oportunidades de que cada um dispõe. (RALHA, 2012 *apud* TEIXEIRA, 2014, p. 23)

Trazendo a discussão para o contexto brasileiro, têm-se as valiosas contribuições da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Márcia Pompeo Nogueira, que iniciou sua pesquisa sobre Teatro em Comunidade após a apresentação do espetáculo *A Outra História do Boi*, em 1995, na comunidade de Rationes, localizada no interior de Florianópolis/SC. O trabalho com crianças e jovens dessa comunidade já havia se iniciado no ano de 1991 através de um projeto de extensão<sup>73</sup> vinculado ao Centro de Artes da UDESC. Foi ao perceber o sucesso que o espetáculo havia feito junto àquela comunidade, justamente por trazer à cena as tradições culturais daquele local, que a autora decidiu pesquisar, mais a fundo, a poética do teatro comunitário, um teatro que nas palavras de Márcia é “vivo”.

As características dessa poética identificadas por Márcia Pompeo Nogueira coincidem, na grande maioria, com as colocações de Marcela Bidegain acerca do tema. Por exemplo, Márcia vai nos dizer que

O foco do teatro feito em contextos comunitários pode estar relacionado com a estética das manifestações culturais e populares e/ou com um conteúdo significativo dos participantes e de sua comunidade. Frequentemente circunscrito a uma condição periférica, o Teatro Comunitário pode constituir uma forma de resistência, que garante a expressão coletiva de um conjunto de ritos, tradições, manifestações populares e histórias próprias da comunidade, celebrando sua identidade, afirmando seus moradores como sujeitos de sua história, gerando a consciência de seus valores e uma consequente noção de cidadania. (NOGUEIRA, 2011, p. 149)

Como dito no início deste subcapítulo, algumas características que compõem a poética do teatro comunitário são universais, e se manifestam em grupos de diferentes localidades, como, por exemplo, “a ênfase nas histórias pessoais e locais; o fato de que as histórias são inicialmente trabalhadas através de improvisações; as histórias teatrais ganham forma coletivamente; seus materiais e formas sempre emergem diretamente da comunidade [...]” (NOGUEIRA, 2008 *apud* VALE, 2008, p. 83).

No entanto, as singularidades que essa poética desencadeia estão relacionadas ao material humano, subjetivo, histórico, geográfico e cultural envolvidos em sua produção, ou seja, os diferentes contextos nos quais os grupos de teatro comunitário estão inseridos servem como base para o desenvolvimento de

---

<sup>73</sup> Projeto intitulado “Teatro com Crianças e Adolescentes”.

seu trabalho. Daí as diferenças, pois cada comunidade e cada território têm sua história, sua gente, suas manifestações culturais e sua geografia.

A manifestação de um teatro voltado para comunidades específicas pode ser aprofundada pelo entendimento de que a comunidade, pelo menos enquanto um símbolo comum, existe e que o teatro pode contribuir para a necessária e permanente construção do sentido da comunidade. (NOGUEIRA, 2008, p. 130)

Ao estudar o teatro comunitário no Brasil, através do projeto de pesquisa “Banco de Dados em teatro para o desenvolvimento de comunidades”<sup>74</sup>, Márcia Pompeo Nogueira (2008) identifica seis categorias: teatro vinculado a instituições religiosas, geralmente ligado a datas comemorativas; práticas teatrais em ONGs; teatro ligado a movimentos sociais, como o MST; teatro inserido em projetos de políticas públicas, como aqueles vinculados a Pontos de Cultura; e por fim, por iniciativa do teatro de grupo ou de pessoas originárias da própria comunidade. A própria autora afirma que a bibliografia sobre as práticas brasileiras de teatro na comunidade ainda é escassa. Sendo assim, essa categorização não se encerra em si.

Além dessas categorias, a autora identificou três modelos de produção de teatro comunitário, o que contribui para uma análise mais aprofundada das diferentes manifestações desta poética. São as seguintes (NOGUEIRA, 2008):

Teatro *para* comunidades: este modelo caracteriza-se como uma abordagem de cima para baixo, ou seja, artistas que trabalham dentro de comunidades periféricas sem conhecer de antemão sua realidade.

Teatro *com* comunidades: neste modelo a comunidade é incluída nos processos de criação, ou seja, as histórias, as manifestações culturais, a subjetividade dos moradores daquele território, entre outros aspectos, servem como material para a construção dos espetáculos. Os grupos estão vinculados às comunidades neste modelo.

Teatro *por* comunidades: este modelo sofre forte influência do trabalho desenvolvido por Augusto Boal. Aqui as pessoas da comunidade estão incluídas nos processos de criação. Os meios de produção teatral encontram-se nas mãos do

---

<sup>74</sup> Projeto criado no ano de 2005 pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Márcia Pompeo Nogueira, junto ao CEART/UDESC, que buscou mapear os grupos de teatro comunitário em diferentes regiões do país, através de preenchimento de formulários *online* específicos e posteriores estudos de caso.

povo. O teatro passa a manifestar a voz das pessoas da comunidade, além de funcionar como uma ferramenta para a promoção de mudanças sociais e políticas.

A autora Cláudia Andrade apresenta um olhar diferente, e define outros três modelos de teatro comunitário a partir do grau de inserção da comunidade dentro dessa poética:

*Da comunidade, por ser dela que emerge a prática teatral, diretamente relacionada com as suas particularidades problemáticas, vivências e inquietações;*

*Sobre a comunidade, por trabalhar a partir do imaginário popular e da memória coletiva, na busca de uma identidade comunitária;*

*Na comunidade, quando o espaço cênico é também um espaço público e de utilização cotidiana. (ANDRADE, 2013 *apud* TEIXEIRA, 2014, p. 22)*

Um aspecto interessante encontrado nos textos da autora Márcia Pompeo Nogueira atenta para o fato de que o teatro comunitário acaba, por muitas vezes, sendo marginalizado, julgado como uma linguagem inferior, pois ao analisarem as manifestações dessa poética, alguns pesquisadores se esquecem de levar em consideração as condições singulares onde se deu a produção das mesmas; esquecem que a preocupação estética e técnica não é o principal neste tipo de teatro, mas sim a motivação ética e política, a vontade de compartilhar, de jogar, de estar em contato com o outro, de fazer ouvir sua voz. Talvez isso ocorra porque ainda há pouca pesquisa acerca do tema, mesmo no meio acadêmico são poucas as instituições que oferecem, em sua grade curricular, o estudo dessa modalidade. Aqui, volta-se à necessidade de, cada vez mais, realizarem-se estudos territorializados sobre as diferentes manifestações teatrais, ao invés de se trabalhar com categorias fechadas. Só é possível perceber as singularidades de uma obra se a enxergarmos dentro de sua perspectiva geográfica-histórica-cultural.

Tendo como base o que foi exposto até aqui, com relação à poética do Teatro Comunitário, parte-se agora para a análise da produção do grupo Miseri Coloni sob a ótica desta poética, ou melhor, arqui-poética. Lembrando que, de acordo com Jorge Dubatti (2008), chama-se de arqui-poética os modelos de formulação lógica que excedem o territorial, passando a ser supraterritoriais, ou seja, disponíveis mundialmente, como é o caso do teatro comunitário, que se manifesta em diferentes locais ao redor do mundo.

O grupo Miseri Coloni, nos seus mais de 30 anos de existência, manteve viva sua proposta de resgate e manutenção da cultura italiana, ou melhor, dos traços culturais trazidos pelos imigrantes italianos, que chegaram a Caxias do Sul no século XIX. Acredita-se não ser possível falar da cultura italiana como algo fechado, pois a cultura está em estreita relação com o território. Portanto, ao modificarem seus territórios, os imigrantes italianos tiveram uma ressignificação de sua cultura. Sendo assim, a produção do Miseri Coloni se construiu a partir desses traços, especialmente o *talian*, uma língua surgida na cidade de Caxias a partir da mistura de dialetos de diferentes regiões da Itália.

Quando o grupo surgiu, no início dos anos 80, a descendência italiana era predominante entre os habitantes da cidade de Caxias do Sul. Muitos haviam sofrido, ou viram seus antepassados sofrerem, com o processo de estigmatização pelo qual passou o dialeto vênето nas décadas de 30 e 40. Situação que levou a uma degradação da imagem do colono que se perpetuou nas décadas seguintes. Conscientes desta situação, os fundadores do Miseri Coloni perceberam que precisavam de algum modo se comunicar com a comunidade caxiense para que se voltasse a valorizar, não somente a figura do colono, como também a história do município e os traços da cultura italiana. Ao mesmo tempo, sentiam a tensão política do momento e a necessidade de se posicionar contra o regime ditatorial.

Nesse momento inicial, de surgimento do grupo, fica claro que a motivação vinha do campo ético e político. A primeira escolha de montagem, já com o Miseri Coloni oficialmente criado, foi o espetáculo *Nanetto Pipetta*, que apresentava um personagem conhecido pela população caxiense, que tinha uma história e uma maneira de ser muito parecida com a do avô, do tio, do vizinho. A relação e a identificação do público com o espetáculo foi imediata, pois os espectadores se enxergaram naquele personagem, enxergaram seu passado. Alguém havia dado voz aos anseios já por tempo escondidos ou deixados no esquecimento. A comunidade caxiense estava ali, no palco e na plateia, compartilhando histórias e através do humor purgando emoções.

E Nanetto não falou somente do passado, falou da importância do fim da ditadura e da realização da reforma agrária. Muitos não gostaram de ouvir, como nos relata um dos membros-fundadores em entrevista, mas isso não tirou a voz de Nanetto, nem do Miseri; e mexeu, afetou a subjetividade do outro. O espectador se

identificou, se relacionou, se deixou atravessar pelos assuntos colocados em cena pelo Miseri. O grupo abriu a porta para a reflexão. O colono, antes motivo de chacota, estava agora no palco, sendo aplaudido de pé em sessões lotadas. O público não estava lá somente assistindo, mas participando ativa e coletivamente. E Nanetto viajou; Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Itália; foi apresentado em palco italiano, salão paroquial, centro comunitário, ginásios escolares, onde houvesse público lá estava o Miseri contando sua história, uma parte da história de Caxias do Sul.

Mesmo que *Nanetto Pipetta* não tenha sido o primeiro espetáculo levado a público pelo Miseri Coloni, crê-se que foi com essa montagem que o grupo delineou sua linguagem, sua metodologia de trabalho e de estruturação enquanto grupo. Muitos dos recursos utilizados aqui seguiram presentes nos espetáculos posteriores como, por exemplo, a dramaturgia como mote para a criação, o uso do humor, da música, do canto, a relação direta com o público, entre outros. O contato direto com a plateia, seja durante ou depois das apresentações, também é característica primordial na produção deste grupo.

Já neste primeiro momento, o grupo se organizou em torno de uma diretoria com cargos específicos, porém sempre deixando claro que ninguém seria “dono” do Miseri e que as decisões seriam tomadas coletivamente. O grupo trabalharia com diretores convidados e demais profissionais de outras áreas artísticas que pudessem vir a aprimorar o trabalho desenvolvido pelo Miseri Coloni. Nenhum dos integrantes entrou no grupo com intuito de ganhar dinheiro, ou de levar o teatro como profissão; e ainda hoje é assim, são amadores, fazem teatro por amor.

*Nanetto Pipetta* foi financiado pelo próprio grupo, que tirou dinheiro do bolso para bancar os custos com a produção. No início, o grupo se apresentava em troca de um jantar. Depois começou a vender o espetáculo, sendo que uma parte do dinheiro era guardada para futuras produções e possíveis viagens, outra parte para manter a sede e, caso sobrasse algum valor, era dividido igualmente entre todos os integrantes. Continua sendo assim que o dinheiro circula pelo grupo. É claro que, atualmente, o grupo conta com um aporte financeiro maior, em função dos editais públicos de fomento à cultura. Este valor a mais, normalmente, é destinado aos integrantes como ajuda de custo, para poderem se deslocar até a sede do Miseri para os ensaios, por exemplo.

Com a montagem de *De Lá Del Mar*, o grupo sai de sua zona de conforto e ao invés de trabalhar com a comédia, aposta no drama. Outro recurso experimentado pelo grupo nesse espetáculo foi o uso de bonecos e máscaras. Porém, ainda aqui, a temática tinha forte relação afetiva com a comunidade de Caxias do Sul. O Miseri Coloni retratou, no palco, a saída do emigrante de sua terra natal. A tristeza de deixar o lar, a família, as tradições, de ver a Itália empobrecida e assolada pela guerra, o medo do desconhecido, todos estes sentimentos pesados foram levados à cena, comovendo os espectadores.

Quando o Miseri Coloni estreou esse espetáculo, já havia consolidado seu nome como grupo de teatro do interior. Com mais dinheiro para a produção, foi possível investir na iluminação, nos figurinos, na cenografia, em efeitos cênicos, em oficinas de teatro; foi possível trabalhar com preparadores vocais e músicos italianos e levar para a cena um coral. No entanto, por mais que se tenha um padrão estético mais elevado nesse espetáculo, a relação de cumplicidade com o público ainda era a mesma. As apresentações gratuitas, em comunidades do interior, continuaram a acontecer nesse período. Nunca foi um problema para o grupo desistir de um ou mais efeitos, de uma iluminação elaborada, porque o principal ainda era e sempre foi o compartilhar, o “conviver com” que o teatro possibilita.

Não houve egos inflados ou estrelismos, pois os integrantes do grupo não estavam ali para promoverem a si mesmos, e sim em prol de algo que eles acreditavam ser maior, a valorização de um povo, da história de um município. É claro que essa temática tinha um valor afetivo muito grande para o grupo, afinal todos eram descendentes de imigrantes italianos.

Porém, acredita-se que num momento de massificação cultural como ocorreu, principalmente a partir dos anos 90 com o advento da globalização, o trabalho desenvolvido pelo Miseri Coloni foi fundamental para a preservação de traços de uma cultura que hoje talvez pudesse estar esquecida. Não se quer com esse apontamento defender a supremacia de uma cultura sob a outra, e sim atentar para a importância da preservação de rastros da nossa história, até porque as culturas estão a todo o momento interferindo umas na outras. Entretanto, acredita-se que para construir o futuro precisamos conhecer nosso passado. Os traços que restam da cultura italiana atravessam todo caxiense, seja ele descendente de imigrante ou não, pois esta cultura está enraizada no território de Caxias do Sul. Talvez este seja o

motivo da perpetuação do Miseri Coloni através de diferentes gerações. Todo caxiense é, de certa forma, afetado pelas histórias e memórias que o grupo coloca em cena.

É certo que durante seus mais de 30 anos de trabalho continuado o grupo teve que se reinventar, indo buscar referência, inclusive, nos grandes clássicos com a montagem de *Le Donne Curiose*, de Carlo Goldoni. A temática da imigração italiana pode ter sido deixada um pouco de lado, porém as figuras e personagens que esse movimento histórico trouxe continuaram presentes na obra do Miseri Coloni. Como por exemplo, no espetáculo *In Osteria* não se tem mais a rememoração da imigração, e sim a demonstração de costumes que foram trazidos pelos imigrantes.

Com essa montagem, o grupo explora, ainda mais a fundo, a relação com o público, que pode até habitar o mesmo espaço dos atores e da ação cênica. Nenhum dos personagens dessa trama tem nome próprio. São alegorias. A história é contada através das músicas, executadas ao vivo pelo grupo. Vale ressaltar que o *talian* ainda é utilizado pelo Miseri. Talvez, hoje em dia, o uso deste dialeto seja algo que restrinja o interesse por parte do público, afinal são poucos que ainda falam ou entendem essa língua. Segundo o próprio grupo, é justamente por esse motivo que este espetáculo tem um caráter festivo muito forte. É um convite ao espectador para celebrar aquele momento junto com o grupo, não importando muito a história, mas sim o encontro.

Normalmente o grupo monta o espaço representando fielmente uma *osteria*, com o balcão, prateleiras e mesas. O público é convidado a se sentar junto aos atores nessas mesas, e durante a apresentação os atores compartilham, com estes espectadores, vinho e queijo. Como dito por um dos membros-fundadores do grupo, em entrevista, muitas vezes, após o término da apresentação, o público pede para o grupo cantar novamente todo o repertório do espetáculo. O grupo, é claro, atende prontamente à proposta. Com esta montagem, o Miseri quis contemplar, principalmente, as regiões interioranas. Não são poucas as vezes que o grupo chega a cidades que nunca antes haviam recebido qualquer espetáculo teatral.

Ao assistir a uma apresentação deste espetáculo, notou-se que, de um modo geral, o público participava batendo palmas, dando risada, e alguns cantando. Porém, foi inevitável perceber que, o sucesso maior foi com os espectadores mais

velhos. Talvez o maior desafio do Miseri, para as próximas montagens, seja manter viva sua proposta de uma maneira que abarque todo tipo de público. Pode ser que os atores jovens, que trabalham atualmente com o grupo, tenham um papel importante na realização dessa mudança.

A partir das considerações feitas acerca do grupo Miseri Coloni e do Teatro Comunitário, percebe-se que são vários os aspectos em comum que existem entre ambos. Especialmente no que diz respeito à temática abordada. Tanto Marcela Bidegain, como Márcia Pompeo Nogueira afirmam que o teatro comunitário deve falar das histórias da comunidade, valorizar aquele território e as pessoas que nele habitam; deve ser feito pela comunidade e para a comunidade. E assim é o Miseri Coloni, um grupo formado por moradores de Caxias do Sul que sentiam a necessidade de valorizar sua comunidade e as pessoas que fizeram parte de seu surgimento.

Em função disso, é possível afirmar que o modelo de produção, através do qual se dá o Miseri Coloni, se encaixa, ao mesmo tempo, como sendo teatro Com e Da Comunidade. Com comunidade porque, de acordo com Márcia Pompeo Nogueira, nesse modelo as histórias da comunidade, assim como as manifestações culturais presentes no território, servem de material para criação dos espetáculos. E Da comunidade, pois, segundo Claudia Andrade, nesse tipo de modelo, a prática teatral emerge da própria comunidade, ou seja, das pessoas que nela habitam, tendo em vista suas vivências.

Conforme Marcela Bidegain, os grupos de teatro comunitário costumam ser agregadores e amadores, duas características presentes no Miseri Coloni, visto que o grupo sempre esteve de portas abertas para receber qualquer pessoa interessada em participar. E, como já dito anteriormente, nunca buscou o lucro com o teatro.

Com relação aos modelos de criação do teatro comunitário, também enxerga-se grandes semelhanças com os processos criativos do Miseri Coloni. Ambos se utilizam da improvisação como mote para criação e, além disso, fazem uso de recursos como música, bonecos e máscaras. Outra característica comum é o trabalho com diretores e demais profissionais de fora, convidados pelo grupo. Os espetáculos, geralmente, são de comédia e com assuntos que reverberam no coletivo. Não tratam do drama individual de uma personagem, mas sim de assuntos que atravessam os espectadores. Estabelecem relação direta e de igualdade com o

público, fazendo do acontecimento teatral um momento de vivências. Nessa relação, as subjetividades de ambos, atores e espectadores, são afetadas mutuamente, promovendo uma troca de experiência que se perpetua para o depois do acontecimento teatral, reverberando na vida cotidiana.

O Miseri Coloni não dialoga somente com a comunidade italiana, mas com todo caxiense que se sinta pertencente ao território de Caxias do Sul, visto que o grupo carrega em sua produção a história deste município. Nesse sentido, pode-se dizer que a comunidade, abraçada pelo Miseri, é a própria cidade de Caxias do Sul. É importante destacar que o grupo se manteve fiel na sua proposta, modelo de trabalho e estruturação, com algumas pequenas mudanças que aconteceram de maneira natural em decorrência da organização social, política e econômica de seu entorno.

Sendo assim, pode-se dizer que o grupo se aproxima muito da arqui-poética do Teatro Comunitário, porém um fator importante, que talvez tenha se perdido ao longo da trajetória do grupo, é a questão político-ideológica. Ao ler as pesquisas sobre teatro comunitário, fica clara a importância desse elemento na composição dessa poética. No início, tanto com *Quattro, Cínque Storie*, como com *Nanetto Pipetta*, o grupo deixava claro seu posicionamento político e, através do riso, convidava ao público para a reflexão. É interessante notar, que foi com a entrada de José Itaqui, que foi mudado o tom de *Nanetto Pipetta*. Talvez o diretor tenha querido trazer um caráter mais profissional para o grupo, o que, de certa forma, pode ter tolhido a liberdade e espontaneidade iniciais, quando o grupo falava sobre questões que julgava importantes.

Aprofundando um pouco mais o pensamento sobre a relação do grupo com este primeiro diretor, José Itaqui, pode-se pensar que a chegada de alguém de fora do grupo e da cidade inibiu os ânimos criativos dos integrantes do grupo, fazendo-os questionar, naquele momento, sua capacidade para estar no palco. Os próprios integrantes do Miseri afirmam que quando Itaqui assistiu ao *Nanetto Pipetta* fez várias críticas ao trabalho do grupo. Ora, para um grupo de uma cidade do interior, onde a oferta cultural era ainda escassa, receber um retorno não tão positivo de alguém que atuava profissionalmente na área teatral pode ter interferido nas subjetividades daqueles artistas. Tanto que, após as críticas, o grupo convidou Itaqui

para dirigi-los, ou seja, os integrantes do Miseri confiaram no seu julgamento e, assim sendo, estariam dispostos a fazer as modificações solicitadas.

É claro que o momento político também influenciou nessa mudança de viés pela qual o grupo passou enquanto apresentava *Nanetto Pipetta*. Mas, talvez, se o grupo tivesse trabalhado com outro diretor que, ao invés de suprimir o caráter panfletário desse espetáculo o valorizasse, a produção do grupo teria sido completamente diferente. Ouvindo os membros do Miseri em entrevista, analisando os espetáculos de forma individual, a impressão que se tem foi que Itaqui quis profissionalizar o grupo, tanto que *De Lá Del Mar* tem aspectos de uma superprodução, se comparado ao que se fazia em Caxias do Sul naquela época. Já em *In Osteria*, o próprio grupo sentiu a necessidade de voltar para algo mais simples, mais próximo do público e, coincidência ou não, há nesse espetáculo um personagem chamado “o Político”.

Portanto, tendo em vista o que foi até aqui exposto, acredita-se não ser possível classificar o Miseri Coloni como sendo um grupo de teatro comunitário. Em todo caso, categorizar a produção do grupo nunca foi objetivo desta pesquisa, até porque isso vai contra o que é proposto pela análise indutiva. O intuito era verificar em que medida a macropoética do grupo Miseri Coloni aproxima-se da arquipoética do Teatro Comunitário. Sendo assim, buscou-se mostrar seus pontos de encontro, bem como suas diferenças, e lembrando que, como na análise indutiva se trabalha com a incerteza, as considerações que foram feitas até aqui não se esgotam em si, são passíveis de mudanças, isso porque estão à mercê, tanto do olhar do pesquisador, como do contexto no qual se dá a análise. É Jorge Dubatti quem diz que as poéticas estão sempre em movimento, portanto não se pode apreendê-las de forma estanque.

### 3 O MISERI COLONI CONQUISTA A CIDADE: UM ESTUDO SOBRE A PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADE

*Bevevano li nostri padri? Sì!  
Bevevano le nostre madri? Sì!  
E noi che figli siamo  
Beviam, beviam, beviamo<sup>75</sup>  
(IN OSTERIA, 2011)*

#### 3.1 O acontecimento teatral enquanto processo de singularização

Na percepção de Jorge Dubatti (2007), o acontecimento teatral compreende uma tríade de subacontecimentos, a saber: acontecimento convivial, acontecimento poético e acontecimento expectatorial. De acordo com o autor, cada subacontecimento é responsável pelo surgimento do seguinte, de modo que sem os três não há acontecimento teatral.

Um homem, que produz uma ação com seu corpo, em uma encruzilhada espacial e temporal compartilhadas com outros homens, que olham (percebem com todos seus sentidos) essa ação, sem intermediação tecnológica. Para que haja teatro alguém deve fazer-dizer algo com seu corpo diante da percepção de outro, ambos presentes. (DUBATTI, 2007, p. 35, tradução nossa)

O acontecimento convivial diz respeito ao convívio de corpos presentes (artistas e público) de dois ou mais homens num mesmo espaço-tempo. Convívio que remete à noção ancestral de banquete, de companhia “que etimologicamente remete a *cum* (com) e *panis* (pão): os reunidos são companheiros, quer dizer, compartilham o pão” (DUBATTI, 2007, p. 47, tradução nossa). O convívio remete à ordem aurática, de afetação de subjetividades e, por esse motivo, é efêmero, se consome quando finda o acontecimento, não podendo ser reproduzido. Também é único, justamente porque envolve um encontro de auras, de subjetividades. Além disso, implica em proximidade, atores, técnicos e espectadores habitando juntos em um mesmo espaço, daí seu caráter minoritário, se comparado ao cinema ou à

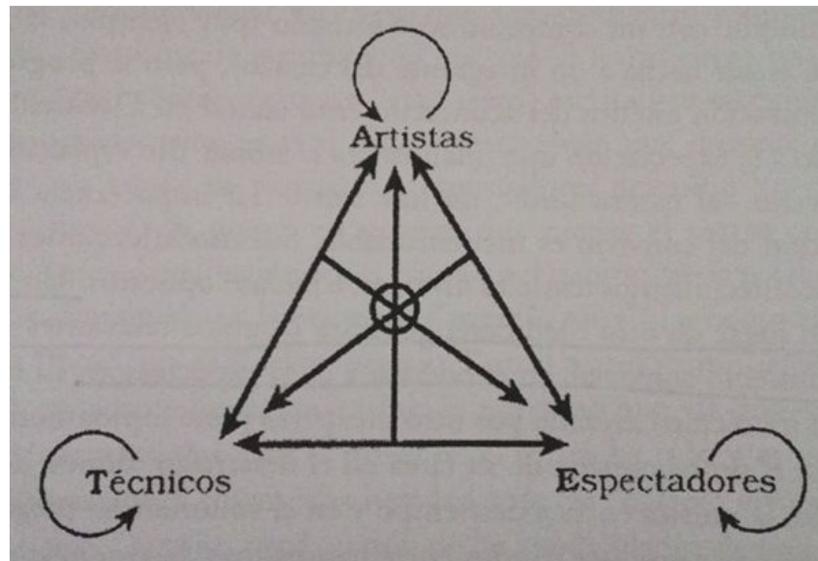
---

<sup>75</sup> Música composta pela cantora italiana Gigliola Cinquetti, e utilizada pelo grupo no espetáculo *In Osteria*.

televisão. As respirações, os cheiros, os ruídos, todos os sentidos estão envolvidos e são aguçados durante o convívio.

Para Dubatti, durante o convívio se estabelecem vínculos entre os atores, técnicos e espectadores, conforme imagem abaixo.

Figura 43 - Pirâmide dos vínculos gerados a partir da divisão do trabalho.



Fonte: DUBATTI, 2007, p. 52.

A partir da relação Artistas – Espectadores distinguem-se:

- a) Unidirecional de Espectadores para Artistas: se estabelece quando há uma busca, por parte do espectador, por um ator já conhecido previamente, ou seja, quando um espectador busca encontrar seu ídolo.
- b) Unidirecional de Artistas para Espectadores: acontece quando um ator se dirige diretamente a alguém do público, interpelando-o.
- c) Bidirecional, o “entre” de Artistas e Espectadores: é a relação que se estabelece entre artista e espectador, produzindo diferentes afetações.

A partir da relação Artistas – Técnicos:

- a) Unidirecional de Artistas para Técnicos: relação de cumplicidade entre atores e diretores com os técnicos.
- b) Unidirecional de Técnicos para Artistas: relação que, muitas vezes, tem um caráter pedagógico, como por exemplo, quando antes de dirigir um espetáculo, o técnico passa pela função de assistente de direção.

- c) Bidirecional, o “entre” de Técnicos e Artistas: se dá quando se estabelecem brincadeiras ou jogos entre os técnicos e os artistas, que podem ser presenciados pelos espectadores, gerando afetação, também, nesses últimos.
- d) Relação Espectadores – Técnicos: acontece quando o público presencia o trabalho dos técnicos, por exemplo, quando estes são incorporados na cena.
- e) Relação Artistas – Artistas, Técnicos – Técnicos: se dá quando os artistas e técnicos estabelecem entre si uma relação de cumplicidade, o que permite aos atores, por exemplo, sair do personagem e improvisar fora da partitura estabelecida, ou fazer comentários, entre si, em cena. Essa relação é perceptível ao espectador e, assim sendo, o afeta também. Compreende também a relação do artista e do técnico, percebendo-se em cena e como agente do convívio.
- f) Relação Espectadores – Espectadores: acontece quando no convívio os espectadores se encontram com os outros espectadores, mas também consigo mesmos. O espectador percebe os outros, mas se percebe também naquele espaço. “O convívio contribui para a elaboração da subjetividade, para a construção de si mesmo”. (DUBATTI, 2007, p. 56, tradução nossa).

Esses vínculos ilustram, de maneira clara, que o acontecimento convivial promove um movimento das subjetividades<sup>76</sup> dos artistas, técnicos e espectadores, que atuam em conjunto. Todas estão num processo relacional, sendo mutuamente afetadas umas pelas outras. Daí o caráter único e irrepetível do convívio.

Quando um desses homens, unidos pelo convívio, passa a produzir ações físico-verbais, não cotidianas, através de seu corpo, têm-se a instauração do acontecimento poético. Nesse acontecimento, os atores passam a gerar *poiésis* que, por sua vez, permite que se estabeleça o salto ontológico instaurando uma ordem

---

<sup>76</sup> É importante destacar que quando se fala em subjetividade nessa escrita, se pega emprestada a noção de Guattari, que entende a mesma como algo em processo, que está em constante movimento em função de diversos fatores: “1-componentes semiológicos que se manifestam através da família, da educação, do meio ambiente, da religião, da arte, do esporte; 2-elementos fabricados pela indústria das mídias, do cinema, etc; 3-dimensões semiológicos a- significantes colocando em jogo máquinas informacionais de signos, funcionando paralelamente ou independentemente, pelo fato de produzirem e veicularem significações e denotações que escapam então às axiomáticas propriamente linguísticas.” (GUATTARI, 1992 *apud* BRITO, 2012, p.08)

que não pertence à esfera do real, produzindo zonas de habitabilidade diferentes das cotidianas. Isso promove um movimento de dessubjetivação – ressubjetivação – subjetivação<sup>77</sup>, tanto por parte dos atores, como dos espectadores, pois ambos são responsáveis por gerar *poiésis*. No entanto, a *poiésis* do espectador se dá em função do universo criado, anteriormente, pelo ator. Por esse motivo Dubatti (2007) diz que a criação do espectador é uma “criação receptiva”, enquanto a do ator é uma “criação produtiva”.

[...] os artistas fazem, produzem ações que geram um segundo acontecimento: o poético. Se inicia assim a instauração de uma ordem ontológica outra emoldurada pela convivialidade. O acontecimento consiste na produção de um ente poético, dotado de traços ontológicos singulares, a partir dos quais se produzem processos de semiotização que nunca se completam ou esgotam. (DUBATTI, 2007, p. 89, tradução nossa)

Por fim, quando o espectador passa a receber e co-criar junto ao ator a *poiésis*, fica estabelecido o acontecimento de expectativa. É interessante notar que, segundo o entendimento de Dubatti, o espectador não é um mero receptor, mas sim um criador. Por esse motivo, esse acontecimento chama-se expectativa, pois diz respeito ao processo de recepção – percepção – criação, ao qual está sujeito o espectador. Aqui se dá a experiência, quando o espectador experimenta novos mundos, sendo que isso afeta sua subjetividade para além do acontecimento teatral.

[...] como temos destacado no início, não se trata somente de olhar: a imersão na cultura convivial e os diferentes componentes sensoriais do corpo poético (visuais, auditivos e olfativos, principalmente) estendem a ideia de examinar ou observar para perceber com todos os sentidos e, por extensão, experimentar, viver um campo de experiência. A partir dessa percepção, a posteriori, deixar-se afetar e estimular (emoção, reflexão, memória, alteração física, etc.). (DUBATTI, 2007, p. 133, tradução nossa)

A partir do que foi até aqui exposto, é possível dizer que, através do convívio, o acontecimento teatral promove uma dimensão territorial, que difere da

---

<sup>77</sup> Já ficou claro que para Guattari a subjetividade se produz no encontro com o outro, não sendo esse outro somente referente a um ser humano, mas sim a todas as coisas. Portanto, a subjetividade, assim como o território é algo móvel, que está em constante movimento. Dessa forma, com o intuito de facilitar a compreensão do movimento de dessubjetivação – ressubjetivação – subjetivação, é possível aproximá-lo ao movimento de desterritorialização – reterritorialização – territorialização. Aqui, em suma, se fala sobre deixar de habitar um território para habitar outro diferente. Com a subjetividade ocorre o mesmo. Os atores e espectadores, no momento de criação da *poiésis*, deixam de viver a sua subjetividade cotidiana, desencadeando um processo de dessubjetivação. As subjetividades, então, passam a sofrer interferências de elementos de ordens diversas promovendo um movimento de ressubjetivação, que gera uma subjetivação, ou produção de subjetividade inédita.

desterritorialização midiática articulada pelo capitalismo, sendo, ao mesmo tempo, resistente e resiliente ao modelo macropolítico/econômico atual. Conseqüentemente, desencadeia uma produção de subjetividade singular a partir do momento que instaura realidades diferentes da cotidiana. Desse modo, acredita-se que o acontecimento teatral pode ser entendido como um processo de singularização.

De acordo com Félix Guattari,

[...] *processos de singularização*, uma maneira de recusar esses modos de encodificação preestabelecidos, todos esses modos de manipulação e tele comando, recusá-los para construir, de certa forma, modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular. Uma singularização existencial que coincida com um desejo, com um gosto de viver, com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade, os tipos de valores que não são os nossos. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.17, grifo do autor)

Entendido como um processo de singularização, o acontecimento teatral desencadeia uma produção de subjetividade diferente daquela amplamente difundida pelo capitalismo<sup>78</sup> através dos meios de comunicação de massa. Segundo Dubatti (2008), é possível distinguir ao menos quatro modelos de produção de subjetividade, a partir da zona micropolítica que constitui o acontecimento teatral. São eles:

- o teatro que reinscreve a subjetividade macropolítica dominante na esfera micropolítica do acontecimento: teatro do conformismo e da ratificação do *status quo*, como é o caso do teatro comercial, amplamente divulgado e patrocinado.

- o teatro como fundação de subjetividade micropolítica alternativa diante da micropolítica: trata-se de uma subjetividade diferente da do macro, porém não confrontativa, uma subjetividade que reconhece as dificuldades promovidas pela macropolítica, porém não se coloca contra esta.

---

<sup>78</sup> Numa sociedade capitalista, que é opressora por excelência, as relações são ditadas pelo capital, portanto há uma mercantilização e massificação nos modos de produzir, de se comportar, de sentir, etc. "A ordem capitalística produz os modos das relações humanas até em suas representações inconscientes: os modos como se trabalha, como se é ensinado, como se ama, como se trepa, como se fala, etc. Ela fabrica a relação com a produção, com a natureza, com os fatos, com o movimento, com o corpo, com a alimentação, com o presente, com o passado e com o futuro em suma, ela fabrica a relação do homem com o mundo e consigo mesmo. Aceitamos tudo isso porque partimos do pressuposto de que esta é a ordem do mundo, ordem que não pode ser tocada sem que se comprometa a própria ideia de vida social organizada." (GUATTARI; ROLNIK, 1999, p.42)

- o teatro como fundação de uma subjetividade micropolítica alternativa que se coloca contra a macropolítica. Funda um território de oposição, resistência e transformação. Promove outra maneira de pensar e viver, diferente do macro. É o caso do teatro comunitário, por exemplo.

- o teatro que se coloca beligerantemente contra o macropolítico, aspirando se tornar macropolítica alternativa. Apresenta forte articulação ideológica.

É importante destacar que quando se fala em macropolítica, tem-se o intuito de remeter à ordem social-econômica mundial vigente, ou seja, uma lógica capitalista de produção. O micropolítico seria o que vai de encontro com essa lógica, que não diz respeito a processos de massificação, manipulação ou opressão. O micropolítico, nesse sentido, se aproxima dos processos de singularização, pois se desenvolve de maneira minoritária e por isso singular.

Pensando nas micropoéticas do Miseri Coloni que foram analisadas nesta pesquisa, acredita-se que a produção de subjetividade desencadeada pelo trabalho do grupo oscila entre o segundo e o terceiro modelo. Com *Nanetto Pipetta* tem-se uma produção de subjetividade voltada para o micropolítico, de oposição e resistência ao modelo macropolítico. Já *De Lá Del Mar* e *In Osteria* desencadeiam uma produção de subjetividade que, apesar de alternativa, não se opõe ao modelo macro.

Tendo em vista o que foi exposto até aqui, propõe-se articular a tríade de subacontecimentos que compõe o acontecimento teatral, levando em conta seu entendimento enquanto processo singularização. Dessa maneira coloca-se:

Acontecimento convivial: apropriação de um espaço que passa por um processo de ressignificação, através da presença aurática dos corpos, instaurando um território no qual convivem culturas e identidades diversas, que afetam as subjetividades dos indivíduos presentes nesse território.

Acontecimento poético: manifestação concreta, através de ações físicas e verbais, das subjetividades que carregam em si diferentes traços culturais. Produção de uma subjetividade não capitalística, não vinculada, ainda, ao real.

Acontecimento expectatorial: experimentação, por parte do espectador, de zonas micropolíticas. A produção de subjetividade ultrapassa o espaço-tempo do acontecimento teatral e reverbera no cotidiano.

Sendo assim, é possível entender o teatro como uma máquina<sup>79</sup> que, por meio de processos de singularização, provoca uma produção de subjetividade territorializada e por isso pertencente à esfera micropolítica.

### 3.2 O Miseri Coloni e a produção de subjetividade: uma investigação

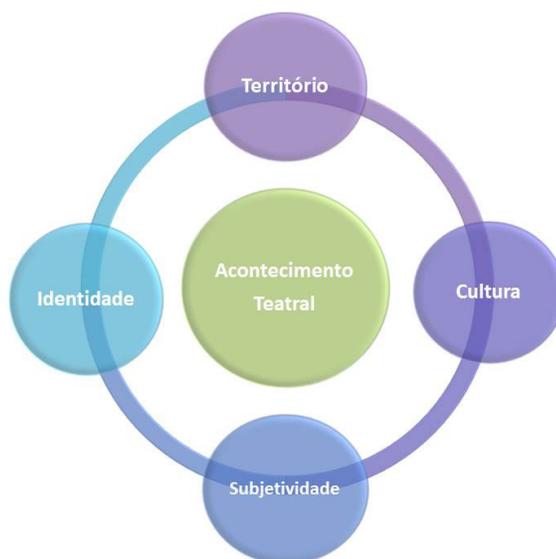
Desde o início desse trabalho tem se falado sobre território, cultura, subjetividade e identidade. Mais do que sobre cada um destes termos, pensa-se na relação e interferência de um sob o outro. Em linhas gerais, entende-se que um determinado território abarca em si traços de diferentes culturas, que afetam as subjetividades dos indivíduos que nesse território habitam, influenciando na composição de suas identidades. Porém, é importante destacar que esses termos não são estanques, não há uma cultura, uma subjetividade, e assim por diante; há, antes de tudo, um movimento de retroalimentação entre eles, que não cessa de produzir e de movimentar cada uma dessas esferas.

Se esse pensamento for transposto para o campo teatral, pode-se dizer que os acontecimentos teatrais fundam territórios, que compreendem traços de culturas diversas, carregados tanto pelos atores e técnicos, como pelos espectadores. Como esses três agentes estão em relação de convívio, durante o acontecimento teatral, há uma afetação mútua de subjetividades, que reverbera para a vida cotidiana, manifestando-se através da identidade de cada um desses indivíduos, que por sua vez interfere na cultura e, conseqüentemente, na subjetividade, fundando novos territórios. É um movimento produtor que não cessa e atravessa o espaço-tempo do acontecimento teatral. Com o intuito de deixar mais clara essa ideia, elaborou-se a imagem abaixo.

---

<sup>79</sup> O conceito de máquina desenvolvido por Guattari refere-se a um sistema de forças e fluxos heterogêneos. De acordo com este autor, as máquinas “podem ser tanto de natureza extra-pessoal, extra-individual (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, enfim sistemas que não são mais imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de representação, de imagens, de valor, modos de memorização e produção de ideia, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos, etc.).” (GUATTARI; ROLNIK, 1996. p.31)

Figura 44 – Imagem ilustrando a relação de interferência entre território – cultura – subjetividade – identidade.



Fonte: Elaborada pela autora.

Conforme explicitado no subcapítulo anterior, entende-se o acontecimento teatral enquanto um processo de singularização, que suscita uma produção de subjetividade micropolítica. Quando há processo, normalmente, se tem algum elemento que serve como desencadeador. No caso dos processos de singularização, acredita-se que esse elemento é o desejo. Segundo Gilles Deleuze

O desejo é o sistema de signos a-significantes com os quais se produz fluxos do inconsciente no campo social. Não há eclosão de desejo, seja qual for o lugar em que aconteça, pequena família ou escolinha de bairro, que não coloque em xeque as estruturas estabelecidas. O desejo é revolucionário, porque sempre quer mais conexões, mais agenciamentos<sup>80</sup>. (DELEUZE; PARNET, 1977 *apud* ROLNIK, 2014, p. 29)

Portanto, o desejo funciona, também, como uma máquina, através da qual a subjetividade estabelece contato com o mundo.

Desde o início desta escrita vem se falando que o surgimento do Miseri Coloni se deu através do **desejo** de seus fundadores de manter vivas as tradições e

<sup>80</sup> Na teoria guattariana, agenciamento é da ordem do desejo. Agenciamento “se refere aos diferentes fatores que se agenciam à subjetividade consequentemente produzindo-a. O conceito de agenciamento se propõe a uma noção mais ampla do que os conceitos de estrutura, sistema, montagem, processo ou forma. Esses agenciamentos podem ser corporais ou incorporais.” (SOUZA, 2008, p. 89)

costumes da cultura dos imigrantes italianos. Fica claro que esse desejo nasceu porque as subjetividades, dos membros-fundadores, eram atravessadas por traços dessa cultura, visto que todos eram descendentes de italianos. Pensando na subjetividade como algo que se desenvolve desde o início da vida do ser humano, pode-se supor que ela se constitui, também, de lembranças, experiências e vivências. Os integrantes do Miseri Coloni viam traços da cultura italiana sendo reproduzidos em casa pelos seus avós e pais. Além disso, conviveram, durante a infância com essas tradições e costumes sendo amplamente reproduzidos no seu entorno. No entanto, a partir dos anos 80, com o advento da globalização, a produção de subjetividade passa a ser ditada pelo capitalismo, o que gera um movimento de aculturação. Percebendo que os traços da cultura que ajudavam a compor sua subjetividade e identidade estavam desaparecendo, Pedro Parenti desencadeou, através do desejo e do agenciamento, um processo de singularização, que culminou na criação de um grupo de teatro que ia contra a esfera do macro e, portanto produzia uma subjetividade micropolítica.

O grupo fundou um território, no qual difundiu a ideia de valorizar e resgatar a história do município de Caxias do Sul, por entender que essa história, em certa medida, atravessa a subjetividade de todo o caxiense.

Cleri ilustra essa ideia quando fala:

[...]

**Cleri** – Sim, eu digo assim, não é a formação de um gueto, não é uma choradeira, não é uma nostalgia, não é nada disso, é simplesmente contar a história. É contar. A gente se modifica também, mas quer manter vivo isso e passar para os outros como conhecimento mesmo. A própria questão da língua, eu amo ouvir pessoas falando outras línguas, isso é muito bom, não pode desaparecer.

[...]

**Cleri** – Isso. Porque a cultura não morre né. Ela é passada de geração em geração. Tem pessoas que falam assim: “por que será que as pessoas mantem viva essa coisa da cultura italiana, não entendo essa paixão”. Gente, isso está dentro da gente! Não é algo de fora. Ela vem passando de um para outro. E é algo jovem, 140 anos de imigração italiana. É ali, se passaram poucos anos, poucas pessoas, se tu for ver. Então a gente ainda cultiva e vai continuar cultivando por um tempo. Depois, não sei...<sup>81</sup>

Desse modo, pode-se dizer que o Miseri Coloni é uma máquina territorializada e, assim sendo, promove uma produção de subjetividade na escala de uma etnia, por exemplo. Essa territorialidade vai de encontro com o modelo de produção

---

<sup>81</sup> Cf. nota 56.

desterritorializado e, portanto de nível industrial, proposto pelo capitalismo. A territorialidade é essencial para que se manifestem aspectos singulares da subjetividade. É por meio do aspecto territorial que se dão os processos de singularização, nos quais a subjetividade se produz através do encontro com o outro e consigo mesmo.

Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.323)

O território é muito importante, pois é por meio dele que se promove o encontro com o outro. No âmbito teatral, pode-se dizer que é a partir do território que se desencadeiam os acontecimentos convivial, poético e expectatorial. De acordo com Dubatti (2007), a subjetividade do artista está inscrita na *poiésis*, que é expectada pelo público. O espectador, portanto, passa a conceber, junto ao ator, diferentes maneiras de estar no mundo, construindo a partir daí uma nova relação com a realidade.

Além disso, os espectadores estabelecem um vínculo entre si. Por meio da afetação das subjetividades é possível gerar “um agente intersubjetivo e uma nova ou novas subjetividades” (DUBATTI, 2007, p. 69, tradução nossa). A partir da análise do agente intersubjetivo, Dubatti elenca quatro tipos de comportamento do público.

- de conjunção: quando os espectadores compartilham a mesma experiência, há um comportamento comum entre eles como, por exemplo, o riso generalizado, sendo assim o agente intersubjetivo é reproduzido por todos;

- de disjunção: quando o agente intersubjetivo se fragmenta formando grupos com diferentes comportamentos;

- de controle: o agente intersubjetivo empodera um indivíduo como, por exemplo, quando algum espectador manda outra pessoa do público fazer silêncio;

- de delegação: quando um espectador acaba por “representar” todo o público como, por exemplo, quando alguém da plateia é chamado para participar no palco.

Ao analisar esses comportamentos, é possível afirmar que o agente intersubjetivo gerado durante as apresentações do Miseri Coloni é o de conjunção. Há, inclusive, um trecho, na primeira entrevista feita com o grupo, que corrobora essa afirmação. Um dos integrantes relata que certa vez o pesquisador Fernando Peixoto foi assistir a uma apresentação do espetáculo *Nanetto Pipetta*, e ficou impressionado com a resposta do público, dizendo que parecia que os atores haviam ensaiado previamente, junto à plateia, tamanho era o sincronismo das reações.

Ainda de acordo com Dubatti, os comportamentos conviviais são condicionados por algumas variáveis, tais como, o contexto sócio-histórico do presente, o espaço teatral (de sala ou ao ar livre), a poética teatral, e a composição cultural (em um sentido amplo que inclui o étnico) de cada campo teatral. Esse último diz respeito ao Miseri Coloni, na medida em que,

De acordo com a afirmação de Pradier, “o homem dança sua cultura”, e assiste ao convívio teatral com as disposições da totalidade de seu regime de experiência e competências culturais. (DUBATTI, 2007, p. 71, tradução nossa)

A partir dessa citação, pode-se sugerir que foi o aspecto cultural que propiciou ao grupo estabelecer vínculos tão estreitos com a comunidade de Caxias do Sul. O público entendia o que via no palco como sendo algo dele também. Ele não era um mero observador de fora, alheio àquela realidade, mas alguém com quem o grupo queria compartilhar uma experiência.

É interessante traçar um paralelo disso com a questão da diminuição do público do grupo no decorrer de sua trajetória. Na época de surgimento do grupo, os descendentes de imigrantes italianos eram predominantes na cidade, ou seja, um número grande de pessoas sentia-se contemplada pela produção de subjetividade promovida pelo Miseri Coloni. Com o passar dos anos, e com uma população cada vez mais miscigenada, o número de pessoas que “dançavam aquela cultura” diminuiu. Mesmo assim, o grupo não abre mão de sua poética, pois entende que tem a obrigação de continuar revivendo traços da cultura italiana, antes que os mesmos se percam e com eles uma parte da história do município.

O grupo defende a ideia de que todas as culturas tem igual importância, e, portanto, todas devem ser preservadas.

**Juliana** – Um questionamento que eu me faço, e que gostaria de ouvir tua opinião sobre, é com relação à supremacia cultural. Será que nós, por sermos descendentes de uma cultura europeia, no caso a italiana, que é tão lembrada na cidade, não acabamos por excluir outras culturas, como por exemplo, a dos senegaleses, haitianos...

**Cleri** – Não, acredito que não. É muito importante que cada um tenha seu espaço. Todos são importantes. Por exemplo, agora na montagem do espetáculo *Travessia*, eu fui várias vezes procurar o Bili, que é como se fosse o coordenador dos senegaleses em Caxias, para marcar entrevistas. Muitas vezes a gente conversava com eles na rua, perguntava coisas sobre os costumes e tradições deles, pra gente usar no espetáculo. Inclusive o Ponto de Cultura teve a preocupação de trazê-los aqui para dentro. Nós fizemos umas oficinas de culinária, e um representante de cada etnia trouxe um prato típico e ensinou os outros como preparar. Eles fizeram apresentações na Semana das Etnias, cantando. Faz dois anos que eles vêm participando. E tu já imaginou se eles perdem isso que é deles? Se universaliza a cultura deles? Eu não acho que isso seja bom, acho que é uma coisa ruim.<sup>82</sup>

Ao analisar a fala de Cleri, percebe-se que ela associa o conceito de cultura ao de etnia. Mais adiante da entrevista, ela diz que, apesar de se identificar como brasileira, ela é “bem diferente do brasileiro que nasceu no Norte, por exemplo.” Isso porque sua construção identitária está calcada na cultura dos imigrantes italianos que colonizaram Caxias do Sul. Por mais que haja interferência de outras culturas, ela continuará tendo como base e se identificando com a cultura dos seus antepassados.

Assim acontece também com o grupo. Toda sua criação tem como base aspectos da cultura dos imigrantes. Dessa forma, suas subjetividades e identidades estão imbuídas desses aspectos. A relação com o público caxiense, sendo assim, se dá por meio de uma produção de subjetividade que rememora histórias, tradições e costumes de épocas passadas. Pode-se dizer que aí reside o caráter singular do grupo, na não reprodução de uma cultura massificada, na produção de um teatro territorializado, que é da ordem do micropolítico, primeiro porque é amador, não visa o lucro, segundo porque instaura, junto ao público, zonas de habitabilidade diferentes das do cotidiano.

Atualmente, o grupo está em processo de concepção de seu novo espetáculo *Mitincanto*. Apesar desse espetáculo falar sobre determinados mitos da antiguidade, o grupo pretende inserir personagens tipicamente italianos, como a figura da Nona que irá contar as histórias, e um novo Nanetto Pipetta que terá a função de “amarrar” essas histórias dando um encadeamento lógico para o espetáculo. O grupo optou

---

<sup>82</sup> Cf. nota 56.

por manter a fala dialetal. Além dos espetáculos, o grupo promove outras atividades culturais dentro do Ponto de Cultura Casa das Etnias, todas voltadas à manutenção da cultura dos imigrantes italianos, produzindo subjetividade não somente através do teatro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho buscou-se discorrer sobre a realização da análise territorializada de uma determinada manifestação teatral. Tal análise é proposta por Jorge Dubatti como uma alternativa à tendência de se classificar os acontecimentos teatrais a partir de conceitos supraterritoriais, ou seja, conceitos que são utilizados e difundidos amplamente, sem levar em consideração o contexto territorial no qual se deu sua produção. Segundo esse autor, isso pode levar a conclusões forçadas, ou mesmo, pode não se enxergar as particularidades da obra analisada. Portanto, a territorialidade serviu não somente como conceito-chave para a elaboração desta escrita, mas também como desencadeador da análise da produção do grupo Miseri Coloni.

Quando se decidiu pela realização de um estudo acerca do Miseri Coloni, logo veio à tona percepção da relação de proximidade entre o trabalho desenvolvido por esse grupo e a história do município de Caxias do Sul. Essa relação afetiva se desenvolveu desde o primeiro trabalho que foi levado a público pelo grupo, e se perpetuou por mais de três décadas, permanecendo viva ainda nos dias atuais. Para compreender esse vínculo era necessário, primeiramente, estudar o contexto no qual se deu o surgimento do grupo. Dessa forma, no primeiro capítulo dessa escrita, tem-se um estudo sobre a dimensão geográfica-histórica-cultural na qual estava inserido o Miseri Coloni, ou seja, um estudo territorializado sobre o município de Caxias do Sul, a partir do período da colonização. Foi importante abordar a imigração italiana, pois tanto o surgimento como a linguagem desenvolvida pelo grupo são perpassados por essa temática.

A partir deste estudo foi possível perceber, que o Miseri Coloni carrega em sua produção a história do município e, provavelmente, foi em função disso que se estabeleceram laços tão fortes entre o grupo e a comunidade, laços esses que permitem que ainda hoje o grupo siga produzindo. De acordo com os próprios integrantes do grupo, o objetivo sempre foi utilizar o teatro para contar a história de Caxias do Sul, rememorar em cena as tradições e costumes de seus antepassados, garantindo, assim, a preservação da cultura que havia sido trazida à cidade pelos imigrantes italianos. Para o grupo, o fazer teatral estava relacionado a uma motivação ética, não somente de resgate, mas também de valorização de traços da

cultura italiana como, por exemplo, a fala dialetal e figura do colono, sempre presentes em todas as produções do Miseri.

Além disso, foi por meio do teatro que o Miseri Coloni pôde promover encontros festivos com a comunidade, que se estendiam para o depois do acontecimento teatral. O grupo sempre prezou pela relação de proximidade com o público, e buscou envolver o espectador através do uso do humor e da música, outra característica que pode ter contribuído para a aceitação da proposta do grupo.

A fim de entender de maneira mais aprofundada a produção do Miseri Coloni, partiu-se para a realização da análise indutiva com o intuito de perceber as particularidades presentes na obra do grupo. Em função do tempo hábil de realização da pesquisa, foram escolhidas três poéticas do grupo, as quais foram analisadas, num primeiro momento, de maneira individual. Foi interessante e ao mesmo tempo desafiador aplicar essa análise, pois se tinha contato somente com os escritos acerca da mesma, sendo que não foram encontradas pesquisas que utilizassem esse mesmo método de estudo. Portanto, de certa maneira, o caminho foi se delineando, na medida em que a escrita se desenvolvia. É claro que se teve como guia os aportes de Jorge Dubatti acerca do tema, porém aplicar essa metodologia de análise durante a pesquisa gerou inúmeros momentos de dúvida e insegurança com relação à assertividade do que se estava apontando.

Como duas das poéticas que foram escolhidas eram de espetáculos que já não estavam mais em repertório, recorreu-se a todo material que pudesse trazer informações úteis para a realização da análise. Nesta pesquisa, intitulou-se essa fase de pesquisa de campo, momento no qual se realizaram as entrevistas e coletas de material junto ao grupo. A partir disso, o desafio foi como transformar todas essas informações numa análise. A resposta estava nos termos externos de relação, elaborados por Dubatti como forma de direcionar a análise. Como já era importante para esta pesquisa a relação do teatro com seu contexto de produção, optou-se por usar o termo da historicidade social. Sendo assim, as poéticas foram pensadas a partir de sua relação com a historicidade do momento de sua produção.

Ao fim da análise individual, chegou-se ao conjunto de características que compõem a obra do Miseri Coloni, ou seja, foi possível elaborar a macropoética do grupo. Ao longo deste estudo, percebeu-se a proximidade entre o trabalho desenvolvido pelo grupo e a linguagem do Teatro Comunitário. Por isso, atendendo

também à vontade de investigar a relação entre o grupo e a comunidade de Caxias do Sul, optou-se por confrontar a macropoética do Miseri com a arqui-poética do Teatro Comunitário, conhecida e difundida em nível mundial.

Durante todo este processo de análise foi interessante perceber como ainda faltam classificações, ou nomenclaturas, para as manifestações teatrais. Além disso, notou-se que a produção teatral do Miseri Coloni só pôde se desenvolver no contexto específico no qual se encontrava o grupo no momento de seu surgimento. Desse modo, afirma-se que o trabalho desenvolvido pelo grupo, além de ter como mote a territorialidade, está totalmente vinculado à subjetividade, tanto daqueles que o produzem como daqueles que o recebem. Isso porque a obra do Miseri Coloni carrega em si traços da história e da cultura do município de Caxias do Sul, o que de certa forma atravessa todo caxiense, seja ele descendente de imigrantes italianos ou não. O território de Caxias do Sul está contaminado por essa história, por esses traços culturais, assim como a produção do Miseri Coloni.

Foi esse entendimento que motivou a escrita do terceiro e último capítulo desta dissertação, no qual se falou sobre a produção de subjetividade. Nesse momento, foi possível pensar a relação entre o grupo e a comunidade a partir do prisma da produção de subjetividade desencadeada no acontecimento teatral. Os aportes trazidos nesse capítulo surgiram a partir do estudo do vínculo entre território – cultura – subjetividade – identidade, demonstrando mais uma vez a importância de uma abordagem territorial nos estudos teatrais.

A pesquisa que culminou nesta escrita teve como objetivo responder a seguinte questão: Quais são os fatores que permitiram a aceitação e perpetuação da obra do Miseri Coloni na comunidade caxiense? Acredita-se que a resposta para essa pergunta seja a característica territorial presente na obra do grupo. O território gera um sentimento de pertencimento naqueles que o habitam, pertencimento a nível cultural e subjetivo. Pode-se entender o Miseri Coloni como um território, um espaço simbólico apropriado por pessoas que compartilham traços culturais e históricos que os atravessam, promovendo uma afetação e produção de subjetividade. O território proporciona o convívio dos corpos presentes, segundo Dubatti, sendo que simplesmente por se estar compartilhando um mesmo espaço com o outro já não se é igual a quando se está sozinho. Essa proximidade, tanto com o ator como com os

outros espectadores, gera um momento único que só pode ser vivido por aquelas pessoas naquele espaço-tempo.

Esse tipo de estudo teatral não se foca tanto nos procedimentos artísticos e técnicos do objeto analisado. Interessa, antes, pensar o teatro como uma máquina territorializada e produtora de subjetividade, uma subjetividade que ultrapassa o momento de uma apresentação e escorre na vida cotidiana dos artistas e espectadores que compartilham esse mesmo espaço-tempo do acontecimento teatral. Automaticamente, quando se pensa o teatro por esse viés, o aspecto político desse ato de encontro com o outro fica evidente e, dessa forma, também seu caráter de resistência frente ao modelo de sociedade que se tem atualmente.

Portanto, o teatro feito pelo Miseri Coloni é político; pode não ser panfletário como era no início, mas é da ordem do encontro, do convívio, da rememoração, do compartilhar de experiências. Tudo isso é resistência, tudo isso vai contra a desterritorialização que promovem os meios de comunicação de massa que servem a uma ordem macropolítica. O Miseri Coloni pertence, então, à esfera do micropolítico. Diz-se isso não levando em consideração a temática abordada pelo grupo, e sim em função de sua relação com a comunidade de Caxias do Sul e com o espectador. Também porque o trabalho desenvolvido pelo grupo se aproxima em muitos aspectos do chamado teatro amador. Normalmente esse termo tem um sentido pejorativo, especialmente nos meios acadêmicos; entretanto analisando a etimologia da palavra, percebe-se que ela se refere àqueles que exercem um determinado ofício por amor, sem ter o lucro como principal objetivo. Isso foge completamente à ordem capitalista atual.

É interessante pensar que talvez tenha sido essa relação de proximidade com o público caxiense que tenha motivado a realização desta pesquisa, sendo que esta pesquisadora pertence ao município e também descende de imigrantes italianos. Enquanto eram coletadas as informações sobre a história de Caxias do Sul e do grupo, ia se estabelecendo um vínculo afetivo entre mim e a pesquisa, como se eu estivesse rememorando a história da minha família, a minha própria história. Acredito que seja isso que os espectadores caxienses sintam ao assistir aos espetáculos do grupo.

Porém esse sentimento gerou uma problematização: E quanto às diferentes culturas? E quanto àqueles que não descendem de imigrantes italianos? Será que

em alguma medida a produção do Miseri Coloni pode desenvolver um processo de soterramento de outras culturas, justamente como aquele que a cultura italiana sofreu durante a Era Vargas? Foi importante nesse momento voltar a conversar com o grupo, questioná-los sobre essas questões para que a reflexão deles pudesse estar presente na escrita. O grupo entende que todas as culturas são importantes e devem ser preservadas. A função do Miseri Coloni é preservar o *talian* e outras tradições da cultura, trazida a Caxias do Sul, pelos imigrantes italianos. Para eles, sua tarefa é contar parte da história do município, sempre com a consciência de que existem outras partes igualmente importantes.

A relação do grupo com diferentes culturas é propiciada pelo Ponto de Cultura Casa das Etnias, que surgiu no município no ano de 2010. O fato de esse ponto abarcar, representantes de diferentes associações culturais em sua formação traz um sentimento de valorização das diferentes culturas, perpetuando, entre todos, um sentimento de pertencimento à comunidade caxiense. Mesmo assim, pelo fato da população de Caxias do Sul ser em sua maioria branca com alguma descendência europeia, ainda há preconceito com manifestações culturais negras e indígenas, por exemplo. Desse modo, é de extrema importância a continuidade e expansão das atividades desenvolvidas nesse ponto de cultura, promovendo a inclusão das diferentes culturas no cotidiano do caxiense.

Atualmente, o grupo Miseri Coloni pôde participar, mesmo que somente na parte de produção, de um espetáculo cujo tema era a imigração. O espetáculo *Travessia* fala sobre a imigração, utilizando referências de culturas diversas. Cantos e personagens do candomblé se misturam à figura do Zanni da *Commedia Dell'arte*. Canções haitianas são mescladas a músicas da cultura popular italiana. Diferentes sotaques são ouvidos para contar a história de um personagem que não pertence a território nenhum. É de se pensar de que maneiras essas novas referências e essas novas relações podem afetar as subjetividades dos membros do Miseri Coloni, bem como o trabalho desenvolvido pelo grupo que, inclusive, já iniciou um novo processo criativo.

Se possível for, pretende-se dar seguimento a esta pesquisa, tendo como objeto de estudo, além do Miseri Coloni, outros grupos de diferentes cidades do estado do Rio Grande do Sul. A intenção é a de continuar a aplicar a análise territorializada na produção dos grupos teatrais escolhidos. Posteriormente, as

análises seriam comparadas visando à elaboração de mapas, nos quais estaria contida a síntese do estudo das poéticas, culminando assim no desenvolvimento de uma cartografia da cena teatral do interior do estado. Acredita-se que nessa nova pesquisa seria interessante contar com depoimentos dos habitantes das comunidades. Trazê-los para refletir, junto aos grupos, questões referentes à cultura e à subjetividade.

Em suma, percebe-se a importância da produção de um pensamento teatral territorializado, não somente para contribuir com diferentes aportes acerca das manifestações teatrais contemporâneas, mas também para valorizar a produção de grupos amadores, na medida em que não coloca em julgamento de valor o seu trabalho, mas sim busca verificar seu papel na formação de territórios, dentro das comunidades. Territórios esses que promovem o convívio e a perpetuação de diferentes culturas, desencadeando uma produção de subjetividade que pertence à esfera micropolítica e que, por isso promove alternativas frente ao modelo macropolítico.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMI, João Spadari. *História de Caxias do Sul*. 4º tomo. Caxias do Sul: Editora e Gráfica São Paulo, 1966.

ARMILIATO, Tales Giovani. *A comunicação no rádio e a preservação de uma identidade linguística regional: o Talian*. 2010. 110 f. Dissertação (Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade), Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul. 2010.

BERCITO, Sonia de Deus Rodrigues. *Da Revolução de 30 ao fim do Estado Novo*. São Paulo: Atual, 1990.

BIDEGAIN, Marcela. *Teatro Comunitário, Resistência e Transformação Social*. 1ª ed. Buenos Aires: ATUEL, 2007.

BRITO, Maria dos Remédios. Dialogando com Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre a ideia de subjetividade desterritorializada. *Revista Alegrar*, Paraná, n. 9, p. 1-27, jun. 2009.

CANCLINI, Néstor García. *Diferentes, Desiguais e Desconectados – Mapas da interculturalidade*. [Tradução de Luiz Sérgio Henriques]. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

DE BONI, Luiz Alberto. *A presença italiana no Brasil*. Porto Alegre: Riocell, 1987.

DAL CORNO, Gisele Olívia Mantovani; FAGGION, Carmem Maria; FROSI Vitalina Maria. Prestígio e Estigmatização: Dialeto Italiano e Língua Portuguesa da região de colonização Italiana do Nordeste do Rio Grande do Sul. *Revista da Abralin*, Belém, v. 7, n. 2, p. 139-167, jul/dez. 2008.

DUBATTI, Jorge. *Cartografía Teatral – Introducción al Teatro Comparado*. 1ª ed. Buenos Aires: ATUEL, 2008.

\_\_\_\_\_. *El convivio teatral – Teoría y práctica del Teatro Comparado*. 1ª ed. Buenos Aires: ATUEL, 2003.

\_\_\_\_\_. *Filosofía del Teatro I – Convivio, Experiencia, Subjetividad*. 1ª ed. Buenos Aires: ATUEL, 2007.

\_\_\_\_\_. Teatralidad y cultura actual: la política del convivio teatral. *Dramateatro Revista Digital* [online]. 2004. n.12, p. 01-10. Disponível em: <[http://www.dramateatro.com/index.php?option=com\\_wrapper&view=wrapper&Itemid=578&lang=es](http://www.dramateatro.com/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=578&lang=es)>. Acesso em abr. 2015.

FERREIRA, Taís. Do amor à profissão: Teatro Amador como Pedagogia Cultural. *Revista Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, México, v. XX, n. 40, p. 89-115, inverno de 2014.

GIRON, Loraine Slomp. *Caxias do Sul: Evolução Histórica*. Co-edição. Caxias do Sul: UCS/EST Prefeitura Municipal de Caxias do Sul, 1977.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural da Pós-modernidade*. [Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaraeira Lopes Louro]. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KIRST, Marcos Fernando. *Miseri Coloni: 30 Anos de Palco*. 1ª ed. Caxias do Sul: Maneco, 2011.

LORENSATTI, Hugo; PELIZZA Cleri Ana; TONUS, João. *Miseri Coloni: Surgimento e Procedimentos*. Caxias do Sul, Sede do Grupo Miseri Coloni, 22 jul. 2014. Entrevista a Juliana Demori.

MASSA, Clóvis Dias. Teatro Comunitário e Promoção Pública: O Projeto de Descentralização da Cultura de Porto Alegre. In: *Seminário Teatro na Comunidade: Interações, Dilemas e Possibilidades*, 2008, Florianópolis. Anais... Florianópolis: CEART/UDESC, 2008, p. 103-109.

MIRANDA, L. L.; SOARES, L. B. Produzir subjetividade, o que significa? *Estudos e Pesquisa em Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 408 a 424, 2º semestre de 2009.

MORIN, Edgard. *Introdução ao Pensamento Complexo*. 4ª ed. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

NETO, Maria Amélia Gimmler. *Ética, boniteza e convívio teatral entre grupos e comunidade*. 2010. 143 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. A opção pelo Teatro em Comunidades: Alternativas de Pesquisa. *Revista Urdimento*, Florianópolis, v. 1, nº 10, p. 127 a 136, dez. 2008.

\_\_\_\_\_. Pontos de Cultura: um espaço para o teatro comunitário nas políticas públicas. *DAPesquisa – Revista do Centro de Artes da UDESC*, Florianópolis, v. 1, nº 08, p. 148 a 156, ago. 2010 a jul. 2011.

\_\_\_\_\_. Tentando definir o Teatro na Comunidade. In: *IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 2007, Belo Horizonte: FAPI, 2007. v. 1, p. 263-266.

PEROTI, Tânia. *Nanetto Pipetta: Modos de Representação*. 2007. 127 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura Regional), Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul. 2007.

PELIZZA Cleri Ana. *Miseri Coloni: Pensando a cultura italiana*. Caxias do Sul, Ponto de Cultura Casa das Etnias, 09 mar. 2016. Entrevista a Juliana Demori.

POZENATO, José Clemente. *Processos Culturais – Reflexões sobre a dinâmica cultural*. Caxias do Sul: EDUCS, 2003.

RIBEIRO, Cleodes Maria Piazza Júlio. *Anotações de literatura e de cultura regional*. Caxias do Sul: EDUCS, 2005.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental – Transformações contemporâneas do desejo*. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2014.

SALES, Fabiana de Lima. O desenvolvimento econômico de Caxias do Sul na perspectiva do acervo do Museu Municipal. *IV SeminTUR – Seminário de Pesquisa em Turismo do MERCOSUL*, Caxias do Sul, 7 e 8 de julho de 2006.

SAQUET, M. A.; BRISKIEVICZ, M. Territorialidade e Identidade: um patrimônio no desenvolvimento territorial. *Caderno Prudentino de Geografia*, Presidente Prudente, v. 1, nº 31, p. 03 a 16, 2009.

SOUZA, Davi Britto de. *A subjetivação maquínica em Guatari*. 2008, 115 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia), Universidade Federal do Ceará, Ceará, 2008.

SOUZA, Edevaldo Aparecido; PEDRON, Nelson Rodrigo. Território e Identidade. *Revista Eletrônica da Associação dos Geógrafos Brasileiro*, Três Lagoas/MS, v. 1, n. 6, ano 4, p.126-148, Novembro de 2007.

TEIXEIRA, Joana Margarida Correia de Oliveira. *Teatro Comunitário em Portugal: dois casos de estudo recentes*. 2014, 181 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade do Porto, Porto/Portugal, 2014.

VALE, Flávia Janiaski. Grupo de Teatro Nós do Morro: Uma prática de teatro por Comunidade. *In: 1º Seminário Teatro e Comunidade: Interações, Dilemas e Possibilidades*, 2008, Florianópolis: CEART/UEDESC, 2008, v. 1, p. 79 a 87.

VIEIRA, Marcelo Milano Falcão; VIEIRA, Eurípides Falcão; KNOPP, Glauco da Costa. Espaço Global: Território, Cultura e Identidade. *Revista Administração em Diálogo*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 01-19, Mai/Jun/Jul/Ago, 2010.

## APÊNDICE 1

Entrevista com o Grupo Miseri Coloni, realizada por Juliana Demori com Cleri Pelizza, João Tonus e Hugo Lorensatti, no dia 22/07/2014, na Sede do grupo em Caxias do Sul/RS.<sup>83</sup>

**Juliana** – Bom, então, estava só comentando com eles, eu sou aluna do Mestrado da UFRGS e minha pesquisa é sobre as manifestações teatrais do interior do Estado. Eu pretendo, a partir da análise de três grupos, mais especificamente da análise de espetáculos desses grupos, traçar um panorama dessa cena teatral que se desenvolve no interior e como que ela se relaciona com a capital, enfim, quais são as relações de troca, até no desenvolvimento profissional enfim, que a gente pode identificar a partir do interior, desse movimento entre interior e capital. Então eu vou fazer umas perguntas, não são perguntas, são tópicos assim pra vocês, e vocês podem ir me falando e eu vou anotando alguma coisa e o resto vai gravando ali também e na câmera. Eu queria que vocês contassem um pouquinho sobre o surgimento do grupo. Como ele surgiu, mais ou menos qual era o contexto cultural da cidade quando surgiu esse grupo, o que vocês identificavam naquela época assim como sendo cultura, teatro, enfim, em Caxias, se já existia alguma coisa.

**Hugo** – Bom, o embrião mesmo do Miseri Coloni é 1980, e quem teve essa ideia inclusive, nem estão aqui, foram dois componentes, um já falecido, e a partir desse momento eles tiveram a ideia de montar um grupo de teatro com princípios de manutenção e conservação das tradições e costumes, a cultura enfim, dos imigrantes italianos. E eles começaram a arrecadar o pessoal que convivia com eles há muitos anos e foi montado o grupo de teatro Miseri Coloni.

**Juliana** – Então foi com pessoas no caso que, digamos, não tinham um conhecimento específico de teatro e sim tinham a vontade de fazer teatro e essa vontade era principalmente pra conservar essa questão da tradição italiana, é isso?

**Hugo** – É a experiência vinha dos bancos escolares. Um dos elementos que teve a ideia, sempre fez teatro, desde criança, e ele estudou num internato...

**Cleri** – Num Seminário...

**Hugo** – É, num Seminário católico e ali desenvolvia muito teatro, né?

---

<sup>83</sup> Optou-se por realizar uma transcrição direta da entrevista. Sendo assim foram mantidas, fielmente, as palavras utilizadas pelos entrevistados, sem aplicar correções dentro das normas do português culto. Foi somente acrescentada pontuação para facilitar a compreensão do leitor.

**Cleri** – Teatro de escola mesmo...

**Hugo** – Isso, e aí ele procurou pegar o pessoal que frequentava a mesma época dele, então já tinha o...

**Cleri** – Que também fazia, eu acho né?... Hein João, tu também fazia o Seminário?

**João** – Sim, sim...

**Hugo** – É, era na mesma época.

**Juliana** – Qual é esse Seminário?

**Hugo** – Aparecida.

**Juliana** – É aqui de Caxias?

**Hugo** – É, é onde estão hospedados os ganeses agora...

**Juliana** – Ah, olha que interessante... Tá, e esse membro que vocês falam que já faleceu, qual é o nome dele?

**Hugo** – Pedro Parenti.

**Juliana** – Pedro Parenti... Ah o do *Nanetto Pipeta*...

**Hugo** – Exatamente, o personagem dele era o Nanetto Pipeta.

**Juliana** – Que é muito lembrado aqui em Caxias, né. Na minha família...

**Cleri** – É impressionante.

**Juliana** – É... na minha família quando se fala em teatro, a referência que tem é o *Nanetto Pipeta*, que era engraçadíssimo... A minha avó fala, as minhas tias falam... E essa montagem de vocês é dos anos 80, né?

**Hugo** – Sim... Setenta e... oito, setenta e sete, oitenta e...

**Cleri** – Não, oitenta...

**Hugo** – Oitenta e sete.

**Cleri** – Oitenta e sete, é.

**Hugo** – E tem até... A Cleri tem todo histórico ali anotado, das nossas peças e com os números de plateia...

**Juliana** – Ah, que legal...

**Hugo** – Datas de apresentações, números de apresentações e isso nós temos tudo arquivado ali com...

**Cleri** – Eu acho que eu... Eu vou ver se não tem aqui um livro, porque este livro a gente vai te dar também...

**Juliana** – Ah, muito lindo... Que maravilha!

**Cleri** – Ó, eu já vou te dando ele, mas daí depois...

**Juliana** – Nossa muito obrigada!

**Cleri** – Imagina... Deixa eu ver aqui...

**Juliana** – Que lindo!

**Hugo** – Do Nanetto, do espetáculo do Nanetto especificamente, tem toda a história dele. Data por data e lugar de apresentação e o público. Em algum lugar, tá por aí.

**Juliana** – Ah sim, vocês arquivaram...

**Cleri** – Tu me deixa o teu e-mail, que eu te mando todos esses dados, assim, o público, as cidades que a gente foi... Se tu quiser de todos, mas a gente tem um, como é que eu digo, um currículo com histórico né...

**Juliana** – Ah, eu quero sim...

**Cleri** – Que desde que fundou, os espetáculos que a gente montou, por onde a gente andou, os lugares que a gente foi...

**Juliana** – E vocês foram até pra fora também... Pra fora do Brasil, né?

**Cleri** – Sim, a gente fez duas...

**Hugo** – Duas temporadas na Itália.

**Cleri** – É, na Itália...

**Hugo** – E, todo o Rio Grande, algumas cidades de Santa Catarina e algumas do Paraná também.

**Juliana** – E como era Caxias na época que começou o grupo, na questão cultural? Quando vocês apresentavam, como era a plateia...

**João** – Bom, eu diria que, na verdade, Caxias estava recém iniciando assim para alguma coisa de espaço. A Casa da Cultura tinha sido inaugurada em 81, acredito eu. E nós começamos a fazer teatro também naquele ano, né?

**Hugo** – É, oitenta foi o começo, né. E a estreia em 81.

**João** – E a Casa da Cultura foi inaugurada naquele tempo... 81... Eu até nem me lembro exatamente que data foi, mas foi por aí. E então teatro mesmo, acontecia alguma coisa. Existia o grupo da Eva e do Marcondes que era o “Misturas e Boca”, eu acho, que eles chamaram. Tinha existido antes teatro, nos anos 60 também principalmente com a Aliança Francesa que fizeram um bom movimento de teatro. Mas nos anos 70, eu acredito que não existia praticamente nenhum grupo em Caxias.

**Juliana** – Não existia nenhum grupo...

**João** – Até porque era uma época de repressão né, e aí não havia desenvolvimento. O grupo inclusive surgiu quando começou a abertura política né... 81, 82... E o grupo também surgiu um pouco com essa ideia, na verdade, fazer resgate sim, mas logo, logo nós começamos a pegar um gancho aí de ir para o interior e junto ia Sindicato Rural, chapa de oposição, ia candidatos da oposição, digamos assim, que tinham propostas democráticas e tal... Então tinha também aquele momento do começo de uma democracia que podia dar respiro pra coisa...

**Hugo** – Só um aparte, João. Tanto que o grupo Miseri Coloni foi carimbado como grupo comunista...

**Juliana** – Ah, eu não sabia disso...

**Cleri** – É, não João, mas existia também, porque nós, nós tínhamos um grupo que era... Até a gente montou o espetáculo “O pulo do gato” e era...

**João** – Mas foi nos anos 80 também...

**Cleri** – É, foi nos anos 80 também, é...

**João** – Foi logo depois... Que era o grupo “Cítricas”.

**Cleri** – É, tinha a Eva e o Marcondes também.

**João** – Sim, a Eva e o Marcondes que era o grupo “Misturas e Boca”... E depois surgiu o Miseri, que inclusive a primeira iluminação, quando nós estreamos o *Nanetto*, quem fez pra nós foram a Eva e o Marcondes. Nós chamamos eles pra fazer... nós não sabíamos fazer, não sabíamos nem armar um refletor né, nós só sabíamos fazer e ir para o palco. A parte técnica ninguém sabia nada...

**Juliana** – Então teve essa vontade política, digamos assim, também...

**João** – Quem dava oficinas, inclusive nas escolas, nos anos 80 era o Marcondes e a Eva, eles iam dar oficinas levados pelo Valentim Lazaroto...

**Juliana** – Que era?...

**João** – Era professor do município e orientador pedagógico das escolas. Então ele começou...

**Hugo** – E era um amante do teatro.

**João** – Ele acabou sendo nosso primeiro diretor, em 85. Até 85 nós não tinha diretor, na verdade.

**Cleri** – A sala de teatro Valentim Lazaroto do Ordovás é em homenagem a ele.

**João** – Quem montou o *Nanetto Pipeta* junto, foi criação coletiva do texto, mas quem ajudou a orientar digamos assim, como diretor, foi ele né.

**Juliana** – Foi ele, ele que deu a...

**João** – É deu a primeira versão... Depois nós remontamos ele. O *Nanetto* nasceu com um viés muito panfletário na época. Bem político. Muito. Panfletário mesmo. E ele mudou no fim dos anos 80. Nós mesmos começamos a perceber que o panfleto já não...

**Juliana** – Não cabia...

**João** – Não cabia mais.

**Juliana** – Por quê?

**João** – Porque mudou o contexto.

**Juliana** – Sim.

**Hugo** – Já estava na abertura...

**João** – Já tinha acontecido inclusive, a Constituinte, a Constituição de 88. E daí em 89, 90 foi refeito um pouco a leitura do espetáculo e a parte panfletária caiu fora.

**Juliana** – E como é que foi a recepção do público pra essa peça, tanto quando ela tinha esse caráter mais panfletário como...

**João** – Muito forte, muito boa! Muita gente me dizia: eu gosto do *Nanetto* porque é político. E outros iam para rir. A maioria para rir.

**Hugo** – Por outro lado também tinha parte da sociedade que não aceitava, gostava da parte onde era comédia, era brincadeira, era teatro, mas quando começava dar as partes políticas não gostava.

**Juliana** – Não gostavam de ouvir...

**João** – É, mas ele nasceu com um cunho político e ele tinha um texto panfletário. Tinha alguns momentos que, até no entre cenas, tinha um personagem da peça que parava e dava uma mensagem bem panfletária.

**Juliana** – Que interessante, é quase como se fosse um distanciamento brechtiano, quando entra um personagem pra falar sobre algo que é da ordem do real...

**João** – Exatamente... Não sei se temos fotografias, mas me lembro bem que a Ana, que era a namorada do *Nanetto* na peça, ela vinha com uma espécie de

lanterninha na mão e olhando para o público, nos intervalos dos atos, ela dizia uma frase ou duas em português até, passando uma mensagem.

**Juliana** – Isso é muito interessante, porque é um recurso muito utilizado no teatro contemporâneo...

**João** – Mas isso aconteceu por causa da luta da abertura política que nós estávamos engajados e tanto que...

**Cleri** – É, nós tínhamos umas faixas brancas, um pano...

**Hugo** – Sim, “abaixo a ditadura”, “queremos terra”...

**Cleri** – Acho que estão por aí, ainda...

**João** – Tinha sim, a favor do sindicato, porque os sindicatos sofriam muita repressão na época. Eu me lembro até hoje que os caras me diziam “bah, eu gosto muito porque vocês fazem uma coisa política”.

**Juliana** – E vocês dialogavam com esses sindicatos? Eles participavam da montagem?

**João** – Participavam. Uma chapa do Sindicato Rural de oposição à ditadura. Nós fomos juntos fazer campanha. Nós fazíamos teatro e eles campanha sindical. Até um que morreu agora, o Adom Preto chegou a vir pra cá.

**Hugo** – E o Sartori também nos acompanhava. Ele era da turma do *Nanetto*. Os originais que compõem o Miseri, os originais, foram colegas dele no Seminário...

**Cleri** – Tá, mas o Sartori já fez parte do grupo?

**Hugo** – Não, não.

**João** – Ele era do grupo do Seminário. A gente fazia campanha pra ele, mas ele nunca fez parte do Miseri. Então essa parte panfletária terminou, me lembro bem, quando o Itaqui entrou no grupo. Ele tinha uma visão de teatro, tinha formação de teatro.

**Cleri** – É um diretor...

**João** – É um diretor, que se formou em teatro.

**Hugo** – Profissional.

**Juliana** – Itaqui?

**João** – Isso, José Itaqui.

**Hugo** – Ele vinha de Santa Maria...

**Cleri** – É, mas ele tinha uma formação de teatro, de direção, na Argentina né?

**Juliana** – Direção teatral mesmo?

**João** – Sim. Ele também era ator. Ele fez algumas peças, mas pouco... Daí ele veio para grupo, veio dar oficinas e se encantou pela ideia do grupo e tal, e fez uma proposta de mudar essa parte panfletária e o grupo concordou, achou correto naquele momento.

**Hugo** – E o grande impulso pra subir o nível teatral do grupo, foi com a entrada do José Itaquí.

**Juliana** – Então vocês identificam que aí teve uma mudança também, digamos, na estética...

**João** – Na estética, muito...

**Juliana** – Nas montagens...

**João** – Nas montagens, nas técnicas utilizadas.

**Juliana** – Então vamos falar um pouquinho disso. O que vocês identificam como técnica na montagem do *Nanetto Pipetta*, ou melhor, na direção? Como foi que vocês chegaram na ideia de uma criação coletiva para o texto? Utilizavam improvisação? Faziam trabalho corporal?

**João** – Na verdade, a primeira montagem teve um texto básico e depois nos ensaios...

**Cleri** – Que era baseado no livro do Aquiles Bernardi, era uma pesquisa em cima do livro.

**Hugo** – Foi uma adaptação...

**Cleri** – Porque que também o *Nanetto*, agora vou abrir um parênteses aqui. Por que que a peça teve bastante sucesso também? Porque, na época, tinha um Jornal chamado Stafeta Rio Grandense que publicava as histórias do Nanetto, do frei Aquiles, em quadrinhos. Então muita gente conhecia, as pessoas mais velhas conheciam as histórias porque liam no jornal e aí depois foram ver no palco...

**Juliana** – Sim, e como já conheciam o personagem houve uma identificação uma proximidade...

**Cleri** – Isso. Mas voltando a tua pergunta sobre técnica, o Itaquí como diretor, trabalhava muito o personagem. Ele trabalhava o personagem individualmente, cenas individuais. Eu lembro que a gente ensaiava no Seminário, no começo era lá depois viemos para cá. Mas, o Itaquí tem uma direção muito de personagem mesmo.

**Hugo** – E o nível cresceu tanto, só vou citar um exemplo. A nossa terceira montagem foi *O Quatrilho*, uma adaptação nossa do livro homônimo do Clemente Pozenato. Quando a produção do filme que foi dirigido pelo Fábio Barreto, ficou sabendo da nossa montagem, eles nos pediram uma apresentação para instruir os atores. Há no filme, inclusive, cenas que são muito parecidas com cenas da nossa montagem.

**Cleri** – É que a história é a mesma, os dois se baseiam no mesmo romance...

**Juliana** – Sim, e vocês trabalhavam com jogo?

**Cleri** – O Itaqui não utilizava essa técnica.

**João** – Ele trabalhava o personagem, a partir do texto...

**Juliana** – Trabalhava o psicológico dos personagens?

**João** – Sim, mas ele trabalhava principalmente a partir das ações físicas...

**Juliana** – Com a motivação de cada personagem...

**João** – É, mas também juntava pequenos detalhes, como por exemplo, como era esse personagem fisicamente, psicologicamente... Como ele agia... E aí construía o personagem em cena. Ele não fazia muito trabalho físico.

**Cleri** – A gente não trabalhava o corpo, o físico, não trabalhava com jogos, nada disso. Ele nem queria muita leitura de texto, ele expunha o que era a cena e nos mandava fazer.

**João** – Ele dizia para os atores “vão lá e façam”, e ele ficava olhando e ia acrescentando, ia montando, comentando. O processo era esse.

**Cleri** – É, a gente fazia, aí ele nos mandava parar e falava, falava e falava e a gente ia pra cena de novo e fazia, depois ele parava e falava de novo, a gente voltava a fazer. Era assim.

**Hugo** – É que quando ele chegou, ele viu que o grupo tinha possibilidade de crescer. Até a chegada dele eram apresentações e criação coletiva com o conhecimento empírico de cada um. Não tinha técnica.

**João** – O Valentim foi diretor para efeito de texto, para efeito de acertar marcações...

**Hugo** – Encorajar o grupo...

**João** – Isso, entusiasmar. Ele foi também quase um produtor, ele ajudava a fazer acontecer.

**Juliana** – Interessante, aproveito o gancho e pergunto como era pra vocês chegar num espaço e apresentar? Vocês pagavam pelo espaço? Cobravam ingresso? Até porque naquela época não existiam os editais de cultura, como hoje em dia.

**João** – Não tinha. O grupo até os anos 2000 tinha caixa coletiva, não existia pagamento de ator. Foi a partir de 2002 que começamos a dividir o dinheiro.

**Hugo** – No início, a coisa foi difícil. Nós éramos em uns dez, doze elementos, então a gente alugava uma Kombi e todos iam juntos, não tinha cachê, não tinha nada. Então o que se fazia? Não se cobrava ingresso também, recebíamos algumas doações espontâneas e as esposas dos atores faziam tortas e sorteavam, leiloavam pra gente arrecadar dinheiro para cobrir as despesas da apresentação.

**João** – Depois o *Nanetto* começou a vender, o *Nanetto* começou a ter a procura, aí se vendia...

**Cleri** – O *Nanetto* vendeu muito. Eu acho que tinha todo o fim de semana espetáculo...

**Hugo** – Se tu for ver o histórico do *Nanetto* tu vai ficar abismada, com plateia assim de 1800 pessoas, 1500.

**João** – Aí os produtores eram quem? Eram as comunidades, era a Associação de Bairros...

**Juliana** – E aí nessas comunidades, quais eram os locais de apresentação?

**João** – Qualquer lugar, mas principalmente Salão de Igreja.

**Cleri** – Salão de Igreja era o mais comum. Até porque na maioria das cidades de interior não tem teatro...

**João** – Flores da Cunha, Antônio Prado, por exemplo, era em salão... Salão de igreja, salão de escola. Em Antônio Prado tinha um cinema e nós chegamos a apresentar lá, mas basicamente as apresentações eram nos salões. E também nas capelas do interior.

**Juliana** – E vocês enfrentaram alguma repressão por parte dos padres?

**João** – Não, eles eram incentivadores. Os padres, me lembro bem, aqui na Catedral, quando nós estávamos na Casa da Cultura apresentando, vinha gente direto da igreja para o teatro porque o padre dizia que era pra ir.

**Hugo** – Eles até nos doaram roupas de padre pra gente usar no *Nanetto*...

**Cleri** – Mas até hoje tem padre que diz, no final da missa, que é pra ir assistir a peça. Nossos espetáculos sempre foram indicados.

**João** – Me lembro que o vigário, o padre Lazaro que era aqui da Catedral, ele ia assistir o *Nanetto* com uma câmera pra filmar...

**Hugo** – Eu acho que o grande fator cultural que o Miseri proporcionou a Caxias e região foi a manutenção da cultura, e principalmente fazer com que as pessoas que falavam e viviam essa cultura perdessem a vergonha que tinham de falar em público.

**Cleri** – Se orgulhassem disso...

**Hugo** – Foi nesse momento que começou a expansão do falar do linguajar talian, fazendo comerciais, programas de rádio, divulgação de festas, sem vergonha e sem medo de ouvir coisas do tipo “tu é um grosso, um colono que fala italiano”. E isso marcou muito o pessoal do interior, trouxe orgulho para eles.

**Cleri** – Aí começou a desmistificação...

**João** – E isso é fator de orgulho pra eles, né? Ver uma peça em talian. Eles queriam ver a peça, porque se enxergavam ali, eram eles no palco. Era um resgaste e eles se sentiam orgulhosos de ver o dialeto deles falado no palco.

**Juliana** – Tem um filme, que inclusive passou na sala de cinema do Orдовás...

**Cleri** – É proibido falar italiano?

**Juliana** – Isso. E no filme eles mostram que em uma determinada época, se tinha até medo de falar italiano...

**João** – Era proibido, né?

**Hugo** – Em uma época de Festa da Uva, nós estávamos com o *Nanetto* em alta e estava em Caxias um diretor de teatro, Fernando Peixoto, e ele foi assistir o espetáculo e no final veio conversar conosco e nos disse: “eu assisti vocês por 10 minutos e depois não me interessou mais ver vocês, e sim o público... eu só queria saber uma coisa, vocês ensaiaram a peça com a plateia?”. O intercâmbio que acontecia era fabuloso.

**Cleri** – Mas fomos nós que convidamos ele, né João? Ele não estava aí por acaso...

**João** – Sim, fomos nós que convidamos. Eu trabalhava em Porto Alegre, e conhecia o Carlos Carvalho por causa da montagem do “Pulo do Gato”, e ele

conhecia o Fernando Peixoto e daí eu pensei que seria interessante levar o Fernando Peixoto pra conhecer o trabalho do grupo... O Fernando Peixoto era casado com uma caxiense, então ele tinha uma ligação com a cidade. Quando nós falamos para ele que gostaríamos que ele viesse nos assistir, ele aceitou imediatamente. E ele trabalhava na FUNARTE, então estava em Porto Alegre em função de trabalho político, ele era do PCB.

**Cleri** – E depois ele mandou um monte de livros para nossa biblioteca.

**Juliana** – Ele tem um livro que fala sobre o teatro fora de eixo, que é também uma referência ao teatro do interior...

**João** – Exatamente. Ele escreveu até uma crônica, que está em algum lugar...

**Cleri** – Sim, está nas pastas que a gente tem...

**João** – Nessas pastas têm o texto que ele escreveu, que ele publicou, na Zero Hora. Ele escreveu um texto pra Zero Hora, acho...

**Cleri** – Eu sei que para o Pioneiro também...

**Juliana** – Sobre o Miseri?

**João** – Sobre o *Nanetto*.

**Hugo** – Aquele jornalista de Porto Alegre também, o Antônio Hohlfeldt assistiu e escreveu uma crítica.

**João** – O Antônio assistiu a estreia do *Nanetto* em Garibaldi.

**Cleri** – Eu tenho tudo isso nas pastas do *Nanetto*, se tu quiser...

**Juliana** – Quero sim. Por que eu gostaria de pesquisar os registros tanto do *Nanetto* como do *In Osteria*, que é o último espetáculo de vocês, justamente pra identificar o que mudou do primeiro para o segundo processo... Até se vocês quiserem falar um pouquinho sobre o *In Osteria*...

**João** – Eu acho que da pra dizer, assim por cima, que são coisas bem diferentes. O processo de construção foi totalmente diferente.

**Juliana** – Quantas pessoas estavam no elenco do *Nanetto*?

**João** – Umas 15, eu acho...

**Juliana** – Ah é bastante, como no *In Osteria*.

**Hugo** – É, mas depois nós fomos à Itália e como muita gente queria ir, o diretor deu um jeito de incluir todo mundo numa cena do espetáculo que mostrava o embarque dos imigrantes em um navio em Genova...

**João** – Ele colocou muita gente.

**Hugo** – Foi colocado muita gente justamente para dar aquela impressão de muita gente embarcando no navio né? Então nós fomos com 30 pessoas para a Itália.

**Juliana** – 30 pessoas?

**João** – Sim, na segunda montagem era maior o elenco...

**Cleri** – A gente tem todas as pastas por ordem cronológica, então tem desde a estreia. Se tu quiser levar contigo e depois nos devolver, não tem problema nenhum.

**Hugo** – Teve uma outra pessoa, né Cleri, que fez uma pesquisa com o Miseri. Aquela moça que fazia mestrado também...

**Cleri** – Não, mas aquela era sobre nosso programa de rádio.

**João** – O *Nanetto*, pra mim, estreou em 87, em outubro de 87 no Seminário Aparecida.

**Hugo** – Em Antônio Prado uma vez, nós fizemos duas apresentações em um sábado porque tinha tanta gente que não coube numa só. Tivemos que fazer duas.

**Juliana** – Vocês chegaram a apresentar em cidades onde a colonização italiana não era predominante?

**Hugo** – Sim, apresentamos.

**Juliana** – E como era a recepção do público?

**Hugo** – O pessoal entendia bem a peça, porque o personagem principal, o *Nanetto*, ele absorvia a plateia, então todo mundo entendia a mensagem. Não sei se tu sabe, mas a sala de teatro da Casa da Cultura se chama Pedro Parenti. É uma homenagem...

**Juliana** – Confesso que eu não sabia...

**Hugo** – E nos Pavilhões da Festa da Uva tem uma estátua do *Nanetto*.

**Juliana** – Ah sim, essa eu conheço. O Pedro Parenti fez toda a temporada do *Nanetto*?

**João** – Sim. Quando ele faleceu nós já tínhamos outra peça, não apresentávamos mais o *Nanetto*. Ele morreu em 2000. E o *Nanetto* nós paramos de apresentar em 1997, se não me engano. Nós fomos a Lajes e na volta nós dizíamos que essa tinha sido a última apresentação. Tanto que tem uma história que o *Nanetto* na lenda dele... Os padres proibiram que se continuasse escrevendo as

histórias do Nanetto, ele foi escrito durante um ano, de 1924 a 1925, e pra terminar com a história o frei Aquiles Bernardi escreveu o último capítulo onde o Nanetto se afogava no Rio das Antas. Então ele morre afogado, e aí não se escreve mais sobre ele. E a nossa peça de teatro ressuscita ele.

**Juliana** – Ah, a história de vocês conta o que seria depois da morte dele?

**João** – Isso, o depois. Inclusive o Nanetto quando chega na cena, o pessoal pergunta “mas tu não tinha morrido no Rio das Antas, conta o que aconteceu, como tu conseguiu se salvar? Os padres disseram que tu tinha morrido”. Aí ele conta que eles pensavam que ele tinha morrido, mas que ele estava embaixo da água e se pendurou no rabo de um jundiá e saiu debaixo de dentro do rio. Ele ressuscitou no palco e contou a história de como se salvou. Então quando a gente voltava de Lajes e nós brincamos “bom, hoje nós vamos afogar o Nanetto no Rio Uruguai” e realmente essa foi a última apresentação.

**Juliana** – E o Pedro Parenti participou de alguma outra montagem?

**João** – Sim.

**Hugo** – Ele era o protagonista nas peças. *De Lá Del Mar* ele fez...

**Juliana** – Dá pra dizer que a ideia de formar o Miseri foi dele?

**Hugo** – Sim, dele e do Maneco.

**João** - E ele sempre foi o melhor ator do grupo, um talento excepcional. Era uma coisa dele muito forte. Ele tinha os tempos da comunicação, principalmente no humor, mas no drama também. Tanto que *De Lá Del Mar* é um drama.

**Juliana** – Na verdade, a comédia é mais difícil de ser feita do que o drama. Quem consegue fazer comédia normalmente se sai bem no drama...

**João** – É, no *De Lá Del Mar* o protagonista é o Nono e ele conta a história dos imigrantes. Essa foi a última peça do Pedro, ele morreu quando nós estávamos com essa peça em cartaz. E depois que ele morreu nós paramos de apresentar essa peça também...

**Hugo** – Não tinha quem pudesse o substituir...

**Juliana** – E como o grupo reagiu à morte dele?

**Hugo** – Quase paramos, foi um baque...

**Cleri** – Ah, olha o que eu achei aqui, a matéria do Antonioni...

**Hugo** – Sim, era isso que eu dizer. O Antonioni estava no Festival de Cinema de Gramado e ficou sabendo de nós e quis nos assistir. Nós marcamos uma

apresentação na Casa da Cultura, especialmente pra ele, do espetáculo *O Quatrilho*, mas no dia tinha tanta serração na Serra que o helicóptero que iria trazer ele não pôde decolar...

**João** – No final acabaram vindo outras pessoas, de carro, que estavam ligadas a ele e que também estavam no Festival de Cinema. É que na época, em Caxias, o Mário Vanin era o prefeito, e ele era fanático pelo nosso trabalho, então ele articulava essas coisas. Ele era de origem italiana e sentia orgulho de ouvir o dialeto sendo falado. Ele sempre foi muito ligado a nós.

**Hugo** – Quando nós fomos à Itália ele liberou três funcionários para viajarem conosco.

**Juliana** – Nessa época já existia Secretaria da Cultura em Caxias do Sul?

**João** – Não.

**Juliana** – Em que ano se deu a criação dessa Secretaria?

**João** – Em 97. No primeiro governo do Pepe Vargas. O Vanim fez a LIC Municipal, a lei de incentivo à cultura surgiu no fim do governo dele, mas começou a vigorar efetivamente também no governo do Pepe.

**Juliana** – E como vocês financiaram a ida para a Itália?

**Hugo** – É, cada um pagou a sua passagem. A estadia lá foi por conta de grupos locais, assim como a alimentação. Esses grupos tinham uma parceria com a Associação da Região Vêneto de lá.

**João** – É um departamento encarregado dos imigrantes... O governo da Região de Vêneto foi quem ajudou nas duas viagens que fizemos para lá. Mas em 98, quando fomos para lá, já tinham mais grupos envolvidos.

**Hugo** – E nós também trouxemos grupos da Itália pra Caxias, em torno de 15, entre corais e grupos de teatro. Intercâmbio cultural. Nós estivemos duas vezes na Itália, a primeira em 94 com o *Nanetto*...

**Cleri** – Ó, vou te emprestar uma pasta com as cartas que recebíamos do público depois de assistirem nossas peças.

**Hugo** – E a repercussão na Itália foi tão grande, que quando o Pedro morreu a comoção lá foi quase maior que aqui. Nós temos um programa na Rádio São Francisco, em dialeto vêneto, que está completando 30 anos e lá na Itália eles escutam... Quando eles ficaram sabendo que o Pedro havia falecido, ele foi

enterrado no sábado e no domingo havia o programa, nós recebemos ligações, e-mails, todos muito comovidos, alguns choravam ao vivo...

**Juliana** – É um personagem muito querido mesmo. E me contem quais diferenças vocês percebem na estruturação do grupo, por exemplo, hoje em dia cada um tem uma função?

**João** – Mais ou menos. Na verdade, nós temos uma diretoria.

**Hugo** – Nós temos estatutos né? Inclusive o grupo foi reconhecido como de utilidade pública pela Câmara de Vereadores de Caxias do Sul. Então a gente tem uma diretoria e dentro dessa diretoria existem os cargos. As apresentações são centralizadas na Cleri, ela controla os agendamentos, faz a divulgação e da parte do cachê. Foi com o *Nanetto* que o grupo começou a arrecadar dinheiro.

**João** – A gente sempre teve um tesoureiro ligado ao grupo também.

**Hugo** – É, então a gente tem presidente, vice-presidente, tesoureiro, vice, secretário, vice...

**João** – E todos os espetáculos depois do *Nanetto* tiveram a assinatura de um diretor, o *Nanetto* na remontagem também... *O Quatrilho*, o *De Lá Del Mar*, o *La Vita Zé Una Vaca* e a remontagem do *Nanetto* foram dirigidos pelo José Itaquí, então ele concebia o trabalho e dirigia.

**Juliana** – A estética, a linguagem...

**João** – É, a linguagem ele que concebia.

**Hugo** – A *Saga do Rio das Antas* e o *In Osteria* foram dirigidas pelo Camilo de Lélis.

**João** – O *Le Donne Curiose* também foi ele quem dirigiu...

**Juliana** – Quando vocês convidam o diretor, vocês já têm uma ideia do que e de como querem o espetáculo?

**João** – Sim, quando nós chamamos o Camilo de Lélis sim. A *Saga...*, por exemplo, tem toda uma construção que não foi nem do Miseri, foi minha praticamente. Eu já tinha conhecimento da história e tinha tido contato com uma pesquisadora, que estudava o assunto. Aí eu fiz o projeto e quando ele foi aprovado, eu fui atrás de ver quem eu iria chamar. Essa montagem reuniu gente de outros grupos de Caxias, teve até uma seleção de atores e os ensaios aconteceram aqui, na sede do Miseri. A maioria dos atores eram do Miseri. O diretor foi contratado e o texto foi encomendado com o Hércules Grecco, por sugestão do Camilo que já havia

trabalhado com ele na montagem *Maria Degolada*. Então a criação da *Saga...*, a estética e o texto, foi a partir dessas duas pessoas, a pesquisa foi feita por mim.

**Juliana** – E o processo do *In Osteria*?

**João** – O *In Osteria* foi uma criação mais livre, o Camilo dava algumas orientações, mas não teve um dedo forte de direção por parte do Camilo. Mas eu não sei muito bem como foi, porque eu não participei...

**Cleri** – No *In Osteria* foi difícil primeiramente formar o elenco que participaria da montagem. Nessa questão dá pra dizer que foi só agora que o espetáculo se consolidou e mudou bastante desde a estreia. Foi um processo demorado porque a gente não tinha um texto. A gente tinha várias ideias quando mandou o projeto, que foi aprovado no edital do Prêmio Anual de Incentivo à Montagem Teatral. A nossa proposta inicial era ir para o interior e filmar as pessoas de lá e a partir disso construir o espetáculo. Mas ainda a gente não sabia muito bem o que ia fazer em termos de palco. Aí o Camilo quando viu o projeto disse “não, vamos optar uma coisa só”. Ele ficou com a questão do bêbado que vai passando de bodega em bodega contando e ouvindo estórias, e com a ideia de explorar o lado musical.

**Hugo** – Dá até pra dizer que a montagem mais parece um musical, do que um espetáculo de teatro convencional.

**Cleri** – É, então de tudo que nós tínhamos colocado no projeto, ficamos só com a questão da *osteria*, da bodega, do bêbado e do vinho. Todas as músicas cantadas fazem referência ao vinho.

**Juliana** – Mas esses três elementos são bastante comuns aqui no interior...

**João** – É, a ideia foi um pouco essa, através da música fazer um resgate desses ambientes e compartilhar isso com o público e ver sua reação, como eles se envolviam com o espetáculo.

**Cleri** – Sabe que depois que o espetáculo é apresentado, 90% das vezes a gente se reúne com o público e fica cantando as músicas da montagem? Isso demonstra como o público se envolve. Muitas das músicas são conhecidas do povo italiano do interior, então quando a gente vai jantar com a comunidade, depois da apresentação, sempre cantamos todo o repertório de novo.

**Juliana** – Que legal! Essa relação, esse contato direto que vocês estabelecem com o público é muito valioso. Isso é algo que vocês têm desde o início, né? E continuam a se apresentar nessas comunidades, então?

**Cleri** – Sim. Olha, eu acho fundamental falarmos sobre isso... A gente vê a carência do interior com relação ao teatro, tanto das cidades como das comunidades. Alguns lugares que nunca tinham recebido teatro antes de nós, nunca haviam visto nenhum espetáculo. Então eu me pergunto, e cadê a função da arte nesses casos? Às vezes as pessoas que não são muito criativas colocam empecilhos do tipo “como vamos fazer tal coisa, se não tem nem um palco?”, “como vamos fazer tal coisa, se não tem estrutura?”, mas eu acho que quando a gente quer fazer, dá um jeito. Claro, pode ser que se perca um pouco da qualidade estética, mas a gente faz acontecer em qualquer lugar. E a gente percebe que não há muita disponibilidade dos grupos de fazer isso. Nós acreditamos que o teatro tem de ir onde o público está, independente de qualquer coisa...

**Hugo** – É que grande parte dos grupos são profissionais e precisam arrecadar. O Miseri não é um grupo profissional nesse sentido, não fazemos teatro como meio de nos sustentarmos e sim pela paixão e vontade.

**Cleri** – Alguns grupos não querem se apresentar em qualquer lugar porque acham que isso pode prejudicar a qualidade do trabalho...

**João** – E outros acham muito trabalhoso ter que adaptar os lugares...

**Cleri** – Sim, porque cada vez que tu chega num espaço não convencional, tu tem que criar, arrumar, organizar, dar um jeito, adaptar. É um exercício de paciência também, porque muitas vezes os espaços além de tudo estão sujos, o negócio é botar a mão na massa. Já aconteceu casos de faltar luz no meio da apresentação, por causa das condições precárias do lugar, mas nós improvisamos e continuamos com o espetáculo. Pra gente, não é só apresentar o espetáculo, mas comungar aquele momento com o público, por isso que a gente pede uma janta depois da apresentação. A gente pede para que as pessoas levem um prato de comida e depois do espetáculo compartilhamos entre todos.

**Juliana** – Assim vocês têm uma resposta imediata do público...

**Cleri** – Sim, eles vêm conversar com a gente, agradecer, elogiar e contar suas histórias. Se as pessoas descobrissem a riqueza que é isso, acho que se disporiam a ir até esses lugares.

**Hugo** – É, eu acho que esse ajudou até no nosso intercâmbio com a Itália, porque quando eles ficaram sabendo de como são mantidas as tradições de lá, aqui

no interior, quiseram mais ainda vir pra cá e conhecer. Quando chegaram nesses lugares eles nos falaram “aqui é uma outra Itália”.

**Juliana** – Voltando à questão do profissional, vocês então não trabalham só com o teatro?

**Hugo** – Não.

**João** – Nenhum de nós ganhou ou ganha dinheiro com o grupo.

**Hugo** – Nós temos dois atores somente que são profissionais, o Gutto Baso que atualmente frequenta pouco o grupo e o Fábio Cuelli.

**João** – Mas o Gutto tem menos envolvimento, porque ele só vinha para os espetáculos, era quase como um ator convidado. Ele nos ajudou na parte musical também. Mas quem segura o grupo somos nós.

**Cleri** – E não é fácil, viu? São já 34 anos...

**João** – E são os mesmos 7, 8, 10 do início do grupo que estão engajados. Os outros participam das montagens, mas não se envolvem com questões de estrutura e manutenção.

**Juliana** – E vocês já têm projeto para uma futura montagem?

**João** – Ainda não sabemos o que vai ser, mas já estamos pensando sim...

**Hugo** – Nossa batalha agora é para ir pra Itália novamente.

**Cleri** – Mas nas quintas-feiras a gente está sim se reunindo e trabalhando em um novo espetáculo.

**Juliana** – Estão ensaiando?

**Cleri** – Não, ainda estamos criando, definindo o que vai ser. Algumas pessoas do grupo querem uma criação coletiva, outros gostariam de um diretor...

**Juliana** – E nesses casos, quem toma as decisões?

**João** – Sempre decidimos em grupo.

**Hugo** – Não existe um dono do grupo, sempre as coisas são decididas coletivamente. De vez em quando surge alguém que acha que é dono, mas o grupo “mata”. A Cleri tem muito mérito do grupo existir até hoje, porque nós passamos por muitas crises e uma das piores crises foi ainda quando a gente estava montando o *Nanetto*. A coisa estava muito difícil, a gente tinha o texto, estava ensaiando, mas o ânimo estava caindo, e aí com a entrada da Cleri e da Bete elas conseguiram dar um novo ar para o grupo.

**João** – Na verdade, dos fundadores do grupo, o Nadir não está mais vindo, ele faz o programa de rádio, mas não quis mais fazer as peças, o Pedro morreu, o Maneco continua participando do grupo quando pode, mas ele não está na última peça, e a Lídia que é minha esposa também não participa mais. Então dos fundadores mesmo acho que sobrou eu e o Maneco. Eu fiquei fora quase dez anos, mas voltei, teve duas peças que eu não participei.

**Hugo** – Acho que quem mais atuou no Miseri foi eu, porque eu entrei na segunda apresentação do *Nanetto* e estive em todas...

**Juliana** – E hoje em dia como é a questão econômica de vocês, por exemplo, vocês vendem um espetáculo, como fazem com o dinheiro?

**João** – Hoje o que entra é praticamente distribuído.

**Cleri** – Mas não é cachê, a gente paga uma ajuda de custo para as pessoas se deslocarem até aqui, nos ajudarem com a produção, porque como o grupo é muito grande não dá um valor alto pra cada um. E uma parte do dinheiro fica para manutenção e gastos eventuais com a estrutura da sede ou das peças.

**João** – A gente começou a escrever projetos com a *Saga*, aí colocamos no projeto pagamento de cachê para os ensaios e coisa assim. Quando é federal ou estadual até dá pra pagar um cachê, mas quando é municipal o valor é muito baixo e vai todo na montagem do espetáculo, pagamento do diretor, etc.

**Hugo** – Por exemplo, nossas apresentações na Itália, nós pagamos as passagens e tínhamos estadia e alimentação gratuitas. Então o dinheiro que arrecadamos com as apresentações serviu para reembolsar os valores das passagens, ou seja, praticamente não gastamos nada.

**João** – No início, no *Nanetto*, nós tirávamos do bolso. Por exemplo, teve uma hora que precisávamos de uma gaita, todos deram um pouco e compramos a gaita para o espetáculo.

**Juliana** – É, agora com os editais facilita um pouco...

**Cleri** – Facilita sim.

**Juliana** – Mas eu ainda acho os valores muito baixos...

**Cleri** – Ah sim, mas é que não tem consumo aqui, não adianta. Não tem investimento em formação de público, então não vende. As pessoas gastam com qualquer coisa, mas não com teatro.

**Hugo** – Agora com esse novo projeto, nós pretendemos reconquistar nosso público lá da época do *Nanetto*, e que se afastou do teatro.

**Juliana** – Vocês acham que o público de vocês aumentou ou diminuiu ao longo da trajetória?

**João** – Diminuiu... Com certeza. Antigamente a gente fazia as apresentações e mesmo aquelas que tinham bilheteria lotava. Hoje em dia não tem mais como fazer apresentação por conta, só se for participando de algum evento financiado com dinheiro público. A gente até chegou a fazer curtas temporadas, mas hoje não fazemos mais.

**Juliana** – E como vocês enxergam a cena teatral em Caxias do Sul, desde a fundação do Miseri até os dias de hoje?

**João** – A cena teatral se restringia a montagens de Porto Alegre e uma ou outra peça de algum grupo do interior. Hoje em dia tem uma variedade um pouco maior...

**Cleri** – É, o que aconteceu que movimentou e modificou um pouco isso foi o Caxias em Cena.

**João** – Sim, o Caxias em Cena, mas daí como eu disse, financiado com dinheiro público. Bilheteria terminou. Não existe bilheteria de teatro

**Hugo** – Esse ano houve um movimento bastante grande com grupos daqui, organizando temporadas...

**Cleri** – Não, não é a primeira, já está na sexta edição, é a Mostra Teatro Daqui que também é um projeto da Secretaria da Cultura.

**João** – É, então hoje as apresentações acontecem em função dos projetos culturais, editais ou festivais. Agora um produtor dizer “eu vou trabalhar com tal grupo”, isso não. Existia, por exemplo, o último que eu sei que trabalhou com isso foi o Carlos Gomes de Porto Alegre, que produz peças de humor. Ele fez até uma temporada com peças de humor na Casa da Cultura...

**Juliana** – Então, vocês acham que antigamente o público comparecia mais ao teatro, “por conta”, digamos assim...

**Hugo** – É que o nosso público não é um público jovem.

**João** – Sim, não sei se acontecia com todos os grupos, mas com a gente sim.

**Hugo** – É, e tem que ver que a televisão roubou muito público do teatro.

**Juliana** – E vocês enquanto atores, ao longo desse tempo vocês participaram de oficinas, workshops...

**João** – Muitos. Eu fiz muitos. Até porque eu comecei a dar aula depois, então participei de muitos. Isso começou a acontecer nos anos 90 né? A gente trazia pessoas pra dar curso aqui, o grupo começou a produzir esses eventos.

**Cleri** – O Fábio trouxe o Adriano agora, que é um ator italiano que trabalha com a *Commedia Dell'arte*, e a gente produziu. Eu fiz o curso da Lina Della Rocca esse ano...

**João** – Então a gente fazia muita oficina, principalmente de teatro escolar com a Olga Reverbel. Nós fizemos um curso, pela Secretaria de Cultura, que durou três anos coordenado pelo Volnei, era um curso de formação de atores.

**Cleri** – Seis semestres durou...

**João** – Eu acho que foi o que tivemos de mais concreto. Nos trouxe uma sistemática. Veio também o Luiz Paulo Vasconcelos...

**Cleri** – Mas não é todo mundo do grupo que participa dos cursos, são só alguns, a maioria na verdade não participa.

**Juliana** – E como vocês fazem, quem fez o curso passa os exercícios para os outros?

**Cleri** – Sim, sim... O Fábio tem trabalhado bastante com a gente nesse sentido, passando exercícios...

**Hugo** – É o Fábio incorporou a arte do teatro no grupo.

**Cleri** – E a gente gosta muito do trabalho dele. Tem a Magali, que é formada e tem mestrado em Artes Cênicas, que trabalha alguma coisa de técnica e exercício com a gente.

**Juliana** – Então vocês se dedicam também, a um trabalho físico, corporal.

**João** – Sim, nós fazemos aquecimento...

**Cleri** – Não muito forte. Cada um dentro das suas limitações.

**Hugo** – Nessa última montagem a gente trouxe um preparador vocal e um professor de percussão.

**Juliana** – Ah sim, alguns de vocês tocam...

**João** – Sim, do pessoal que começou temos os que tocam gaita e percussão e que cantam também. Dos novos também, tem a Ciana, o Fábio que tocam e têm algum conhecimento de canto.

**Juliana** – Então, no processo criativo do *In Osteria* teve uma preocupação com o trabalho corporal?

**João** – Não muito, foi mais de voz.

**Cleri** – A gente trouxe alguns profissionais daqui de Caxias que trabalham com voz pra nos ajudar. A gente trabalhou bastante em cima das músicas do *In Osteria*.

**João** – Por quê? Porque o *In Osteria* está baseado no canto. Então, começou-se a trabalhar a voz, a técnica.

**Hugo** – É, hoje dá pra dizer que o espetáculo, basicamente, são as músicas teatralizadas. Não é um coral que canta fixo. São as músicas que formam o espetáculo.

**João** – E isso continua. A gente está pensando em escrever um novo projeto de circulação com o *In Osteria* e a ideia é pegar firme essa parte da técnica vocal e musical... Melhorar ele. Porque a música é o elemento mais importante. A parte da encenação não é tão explorada. Essa montagem tem o foco na música.

**Cleri** – É, o pessoal das cidades que não foram contempladas com a nossa primeira circulação, estão nos pedindo para irmos até eles apresentar. Eles querem assistir o *In Osteria*, então a gente vai escrever um novo projeto agora. O teatro tem que sair da cidade grande. Tem que ir para o interior.

**Juliana** – É, vocês estão contribuindo para manter viva a cultura italiana, que com o passar dos anos está sumindo, por n fatores. Seja pela troca das gerações, pela chegada de pessoas de outras regiões do Brasil a Caxias, enfim...

**Cleri** – Sim, como ela é a predominante aqui, ela ainda sobrevive, porque as outras etnias, alemã, polonesa, suíça, pode-se dizer que já estão mortas. É, pra gente é um pouco difícil às vezes, porque tudo mudou muito desde o início do grupo...

**Hugo** – E cansa também... Tu imagina, 34 anos fazendo teatro. Chega uma hora que cansa e o pique não é mais o mesmo.

**Cleri** – O que mata a gente também são essas leis de incentivo à cultura, cada ano tem uma mudança e cada vez mais aumenta a burocracia e dificulta o acesso dos artistas. Isso é o que cansa, não o teatro em si, o atuar, mas essa parte de fazer funcionar o grupo, produzir.

**Hugo** – Todos nós temos o MEI (microempreendedor individual), porque acontece dos membros do grupo participarem de eventos sozinhos. Nós temos um CNPJ do grupo e somos uma associação sem fins lucrativos.

**Cleri** – E essa burocracia tem ficado cada ano mais chata, isso enche o saco.

**Hugo** – É, se nós seguirmos adiante com a ideia de montar esse novo espetáculo, nós vamos precisar de mais atores porque os velhos dificilmente retornam.

**Cleri** – É, e tem que renovar também...

**Hugo** – Tem que renovar até por uma questão de sobrevivência do grupo.

**Cleri** – Eu acho que ao todo umas cem pessoas entraram e saíram do grupo...

**Hugo** – É, só o *De Lá Del Mar* tinha 32 componentes. Tinha um coral no espetáculo né...

**Juliana** – E vocês já chegaram a se apresentar em Porto Alegre? Pergunto por que lá é o centro cultural do estado...

**Cleri** – Sim, já nos apresentamos algumas vezes com o *Nanetto*. Acho que o *In Osteria* também foi pra lá...

**Hugo** – É, a estreia do *Quatrilho* foi em Porto Alegre. Nós fizemos a estreia no Teatro da Assembleia e lotou. Fizemos apresentação do *Nanetto* na UFRGS e lotou também.

**Cleri** – Sim, mas fazia parte da programação do 5º Encontro de Teatro Renner, apresentamos no Teatro São Pedro. E no Teatro da Assembleia, além do *Quatrilho* apresentamos *La Vita Zé Una Vaca*.

**João** – Com o *De Lá Del Mar* também nós fomos pra Porto Alegre.

**Cleri** – Na verdade, a gente só não foi com o *Le Donne Curiose* pra Porto Alegre.

**João** – E tu vê, o Camilo, diretor dessa peça, era de lá. Ele queria...

**Hugo** – Tanto ele queria que a gente apresentasse o *Le Donne* em Porto Alegre, que nos sugeriu fazer uma versão da peça em português pra levar pra lá, porque ela era toda em dialeto.

**Cleri** – Bobagem né? Até porque traduzir Goldoni para o português é difícil e se perde muito.

**João** – Mas Porto Alegre tem um público italiano numeroso, é só articular.

**Juliana** – Vocês mantêm mais de uma peça em repertório?

**Cleri** – Não, só o *In Osteria*. A única vez que ficamos com duas ao mesmo tempo foi quando estreamos *O Quatrilho*, porque o pessoal ainda nos pedia o *Nanetto*. Então a gente manteve por dois anos as duas peças em repertório.

**Juliana** – E a cenografia dos espetáculos antigos, vocês guardam?

**João** – A maioria foi fora...

**Hugo** – Era muita coisa. O que a gente mantém são os figurinos.

**João** – Algumas coisas dos cenários antigos nós aproveitamos aqui na sede do grupo. Imagina aquelas estruturas de ferro ali, nós tínhamos que montar uma por uma.

**Hugo** – Sim, tínhamos que subir em andaimes, escadas. Quando era novo, era fácil. Nós sempre usamos também uma iluminação muito forte nos espetáculos, e éramos nós que montávamos nos lugares onde não tinha técnicos.

**João** – O Itaqui era muito exigente com a luz.

**Juliana** – Quem concebia a luz dos espetáculos?

**João** – Era o diretor.

**Cleri** – Ele concebia tudo.

**Hugo** – Ele era um centralizador, tanto que ele cansou o grupo.

**Cleri** – É, ele dirigiu quatro montagens aqui, contando a remontagem do *Nanetto*.

**Hugo** – A ideia dele era fazer uma trilogia com o grupo que seria o *De Lá Del Mar*, *La Vita Zé Una Vaca* e uma terceira peça que não foi montada. Ele nos mostrou o texto e a ideia, mas nós decidimos que não. O texto não empolgava.

**João** – E depois, ele meio que desistiu do teatro depois que a esposa faleceu. Perdeu o entusiasmo e foi se dedicar à área de museus.

**Juliana** – Bom gente, acho que era isso, já tenho bastante material. Queria agradecer vocês pela disponibilidade de me receber e pelos materiais que me emprestaram.

## APÊNDICE 2

Entrevista com Cleri Pelizza, realizada por Juliana Demori, no dia 09/03/2016, no Ponto de Cultura Casa das Etnias, em Caxias do Sul/RS.<sup>84</sup>

**Juliana** – Então vamos começar falando sobre a sede de vocês...

**Cleri** – A sede do Miseri... Aquele espaço lá é da UCS (Universidade de Caxias do Sul), é bem importante pra gente ter um espaço como aquele. A gente já está lá há uns 25 anos ou mais. A UCS comprou aquele prédio para abrigar a Orquestra Sinfônica deles (OSUCS), mas depois a Orquestra acabou se mudando para um espaço dentro da universidade mesmo, e o prédio foi cedido para nós. O Miseri já está com 35 anos de existência. E agora a gente está com o projeto do nosso novo espetáculo. O José Clemente Pozenato que está escrevendo a dramaturgia. Vai se chamar *Mitincanto*. É sobre os mitos e é praticamente um musical, e é baseado no livro do Gianluigi Secco<sup>85</sup> que é um pesquisador italiano, uma pessoa incrível. A gente já fez parceria com ele, ele escreveu as músicas para dois espetáculos nossos, *o La Vita Zé Una Vaca* e *o De Lá Del Mar*. Ele fez uma pesquisa muito interessante sobre os mitos e nos mandou o livro sobre essa pesquisa que ele fez.

**Juliana** – Sobre os mitos da cultura italiana?

**Cleri** – Da cultura italiana, mas na verdade, ele mesmo faz uma introdução no livro falando que são os mitos lá do começo da civilização. E que, na verdade, eles vão se adaptando e vão tendo outros nomes, outros significados. Se tu for ver, essas histórias são as mesmas lá dos gregos ainda. Ele fala muito isso no livro dele. A gente traduziu, praticamente, o livro todo. Eu não me lembro bem, mas eu acho que ele tem mais de 500 páginas. E é um livrão. E junto com o livro vem um CD, com umas 50 canções do autor, se não me engano. Aí a gente ouviu, ouviu, ouviu e fez uma seleção. Foi reduzindo, primeiro pra 30, depois pra 20, até que chegamos em 14 músicas e decidimos trabalhar com essas. Cada música fala sobre um mito. Então nós começamos a ensaiar com a Cibeles Tedesco<sup>86</sup> as músicas. E a gente tentou começar a improvisar alguma coisa, mas montar em grupo sem ter o texto, leva muito tempo. A gente não anda. Então pensamos, vamos chamar o Pozenato

<sup>84</sup> Cf. nota 78.

<sup>85</sup> Gianluigi Secco é formado em etnomusicologia e autor do livro *MitilnCanto, Mitti della tradizione veneta nel contesto europeo*. É, também, membro-fundador do grupo musical italiano *I Belumat*.

<sup>86</sup> Cibeles Tedesco é maestrina e regente do Coral Municipal de Caxias do Sul.

pra escrever a dramaturgia. Aí chamamos ele, expusemos nossa ideia e ele gostou, ficou muito feliz e já está escrevendo. Ele disse: “ó, tive algumas ideias, vai ter uma Nona, um atrapalhado que conta as histórias, tipo o Nanetto Pipetta.” Então vai ter um Nanetto nesse espetáculo também. Ele que vai amarrar as histórias que a Nona vai contar. Depois vão ter outros personagens que eu ainda não sei.

**Juliana** – E os membros-fundadores irão participar dessa montagem?

**Cleri** – Não, agora estamos em pouca gente. Depois vamos abrir pra mais gente, mais novos atores para participar. Até porque, como vai ser um musical, é preciso que tenham algumas pessoas com formação nessa área.

**Juliana** – E vocês estão trabalhando com algum diretor?

**Cleri** – Ainda não, mas vamos chamar. Ainda não sabemos quem, mas vamos convidar algum diretor.

**Juliana** – Então ainda não começaram os ensaios práticos?

**Cleri** – Não, ainda não...

**Juliana** – E vocês ganharam algum edital pra financiar essa montagem?

**Cleri** – Não, a gente chegou a mandar esse projeto para o SEDAC, mas como eram três só que ganhariam o prêmio, e concorre gente de todo estado, acabamos não ganhando. Fomos bem pontuados, acima de 8, mas ainda assim não deu certo.

**Juliana** – E vocês pretendem tentar outro edital, como o Financiarte, por exemplo?

**Cleri** – Sim, sim. Porque esse é um projeto caro. Nós estamos pensando em trabalhar com teatro de sombras, trabalhar com dança, música, e outras coisas. E isso vai custar uma grana. Nós orçamos com alguns profissionais dessas áreas, pra colocar no projeto que encaminhamos para o SEDAC, e são valores altos.

**Juliana** – A música é algo muito presente no trabalho de vocês, tanto que segundo o próprio João Tonus, pode-se dizer que o espetáculo *In Osteria* se constitui de músicas teatralizadas.

**Cleri** – Exatamente. É, no *In Osteria* nós pegamos 10 músicas e fomos amarrando umas nas outras com cenas, tendo como fio condutor a história do Bêbado que vai sai para comprar sabão, a mando da mulher, e se perde nas bodegas da vida, e fica bebendo até gastar todo dinheiro.

**Juliana** – É interessante perceber que, ao longo dos anos, vocês vão se apoderando de técnicas diferentes nos espetáculos. Começa com algo simples, como no *Quatro, Cinque Storie...*, *Nanetto Pipetta...* E já no *De Lá Del Mar* me parece que tem mais recurso, mais gente, mais elementos cênicos...

**Cleri** – Sim, pra ti ter uma ideia, quando viajamos com o *De Lá Del Mar*, o cenário e os elementos cênicos somaram uma tonelada. Foi uma produção grande. Éramos 25 pessoas. Quando viajamos para a Itália foram 30 pessoas.

**Juliana** – Pois é, pude ver pelas fotos, aquela cena que reconstitui a partida dos emigrantes do Porto de Gênova... Tinha muitos atores, também efeitos com fumaça e luz. Plasticamente muito bonito. Outra coisa interessante que pude ver, através das fotos desse espetáculo, é o uso de máscaras e bonecos. Como se deu isso?

**Cleri** – Ah isso foi ideia do diretor, né, do José Itaqui. Ele tinha formação em teatro mesmo né... Era um ótimo diretor, exigente. Formado na Argentina, em Buenos Aires. A ideia de usar os bonecos e máscaras, então, foi dele. Depois a gente tinha, naquela época, no grupo o Nazareno, que é um bonequeiro incrível. Ele fez as máscaras, o cenário...

**Juliana** – Mas essas máscaras tinham alguma relação com a *Commedia Dell'arte*?

**Cleri** – Não. As máscaras do *De Lá Del Mar* nós usávamos no momento que era pra "*brusar la vecchia*". Essas máscaras são típicas da região do Vêneto, das montanhas, onde eles fazem a festa da colheita e usam essas máscaras. Ainda hoje tem essa tradição lá. Eles usam máscaras de madeira lá.

**Juliana** – Que interessante. Então essas máscaras fazem parte da cultura popular daquela região?

**Cleri** – Isso, da cultura popular vêneta. Então nós incorporamos isso na cena. Tinha uma carroça, onde os personagens subiam, faziam discursos e diziam o que queriam dizer, inclusive questões relacionadas à política e sociedade. E no final eles diziam "vamos queimar a velha", que no dialeto vêneta se diz "*brusar la vecchia*". E a velha era representada por um boneco que ficava pendurado na carroça. "Queimar a velha" significa acabar com as coisas ruins, com o que não foi bom. Com uma colheita ruim, por exemplo. Então "vamos queimar a velha" quer dizer vamos

concluir um ciclo, deixar pra trás o que aconteceu. E isso eles fazem nessa festa da colheita que te falei.

**Juliana** – Legal. E no *In Osteria* também tem uso de máscaras né?

**Cleri** – Sim, quem usa as máscaras é a Ciana e o meu personagem, que é aquela velha que come, come, come, come, engorda e fica enorme. No espetáculo ela vai subindo, até ficar bem alta. A Ciana usa porque ela faz vários personagens, pra diferenciar mesmo. Não tem nada a ver com *Commedia Dell'arte*. O que nós montamos, um pouco baseado na *Commedia Dell'arte*, mas sem máscaras, foi o *Le Donne Curiose*. Que daí utilizamos as posturas pra construir os personagens e as cenas. Até porque o texto é do Goldoni. E a minha máscara no *In Osteria*, eu uso quando faço aquela personagem que fica gigante, pra diferenciar da minha personagem do bar, que é uma figura humana.

**Juliana** – Bacana... Eu queria te perguntar sobre o público de vocês...

**Cleri** – Sabe que nós estávamos falando sobre isso, esses dias durante uma janta que fizemos na sede do grupo. O nosso público, quando começamos, era um público de 50, 60 anos. Então hoje estariam com 90 anos! Muitos já partiram. E na época do *Nanetto*, nós fazíamos sessões na Casa da Cultura e a bilheteria nem abria, porque os ingressos se esgotavam dias antes. Eram sessões lotadas. E hoje a gente não tem mais isso né.

**Juliana** – E com relação a isso, qual a ideia de vocês pra esse novo espetáculo, vocês querem cativar um público novo, diferente? Vocês vão continuar utilizando o talian em cena?

**Cleri** – Sim, a gente questionou isso, discutimos isso entre o grupo e decidimos manter o dialeto, porque essa é a proposta do Miseri Coloni. Então temos que manter, vamos continuar com o talian, que inclusive agora é uma língua oficial. A gente até fez um seminário, aberto ao público, na Casa das Etnias, com o professor Franklin Cunha, que escreve sobre linguística, teve também o Pozenato, e vários outros professores e pesquisadores, eles falaram sobre o talian. Porque o pessoal confunde muito o dialeto vêneto com o talian. O dialeto vêneto existe sim, foi o que os imigrantes trouxeram quando vieram pra cá, mas ele foi se misturando com outros dialetos e incorpora, inclusive, palavras do português. Essa mistura que é o talian.

**Juliana** – Sim. O Miseri surgiu nos anos 80 né, e nas décadas anteriores a cultura italiana tinha passado por um período de soterramento, a partir dos anos 30, 40. Então vocês surgiram com essa ideia de valorizar essa cultura.

**Cleri** – Isso. Porque a cultura não morre né. Ela é passada de geração em geração. Tem pessoas que falam assim: “por que será que as pessoas mantem viva essa coisa da cultura italiana, não entendo essa paixão”. Gente, isso está dentro da gente! Não é algo de fora. Ela vem passando de um para outro. E é algo jovem, 140 anos de imigração italiana. É ali, se passaram poucos anos, poucas pessoas, se tu for ver. Então a gente ainda cultiva e vai continuar cultivando por um tempo. Depois, não sei...

**Juliana** – Pois é, por exemplo, nos anos 80 quando o grupo surgiu, Caxias era miscigenada, mas menos do que é hoje. Acho até que naquela época, eram predominantes os descendentes de imigrantes italianos. Hoje em dia, acredito que não seja mais assim...

**Cleri** – Sim, porque o descendente de alemão casou com o descende de italiano e já forma uma nova cultura, uma mistura de culturas. E assim acontece com todas as descendências. E aí vai se formando esse Brasil de hoje. Ainda existem regiões, mais no interior, onde as pessoas ainda se dividem em grupos, tipo, lá estão os italianos, lá os alemães, lá os polacos... Mas isso já está mudando e vai mudar em todo lugar, porque o Brasil é uma mistura né. É o tempo de passar as gerações que vai fazer isso. E embora eu diga, sim sou brasileira, nasci no Brasil, claro, mas eu sou bem diferente do brasileiro que nasceu, por exemplo, lá no norte do país. Não adianta. Algumas pessoas tem dificuldade de entender e até de aceitar isso. Mas a gente não pode negar nossas origens.

**Juliana** – Um questionamento que eu me faço, e que gostaria de ouvir tua opinião sobre, é com relação à supremacia cultural. Será que nós, por sermos descendentes de uma cultura europeia, no caso a italiana, que é tão lembrada na cidade, não acabamos por excluir outras culturas, como por exemplo, a dos senegaleses, haitianos...

**Cleri** – Não, acredito que não. É muito importante que cada um tenha seu espaço. Todos são importantes. Por exemplo, agora na montagem do espetáculo

*Travessia*<sup>87</sup>, eu fui várias vezes procurar o Bili, que é como se fosse o coordenador dos senegaleses em Caxias, para marcar entrevistas. Muitas vezes a gente conversava com eles na rua, perguntava coisas sobre os costumes e tradições deles, pra gente usar no espetáculo. Inclusive o Ponto de Cultura teve a preocupação de trazê-los aqui para dentro. Nós fizemos umas oficinas de culinária, e um representante de cada etnia trouxe um prato típico e ensinou aos outros como preparar. Eles fizeram apresentações na Semana das Etnias, cantando. Faz dois anos que eles vêm participando. E tu já imaginou se eles perdem isso que é deles? Se universaliza a cultura deles? Eu não acho que isso seja bom, acho que é uma coisa ruim.

**Juliana** – Sim. O que acontece nessa era da globalização que vivemos, é um processo de aculturação, de homogeneização. Nesse sentido eu acho muito bacana o trabalho de vocês, de valorizar traços da cultura italiana através do teatro, porque isso é algo que atravessa o caxiense. É a história do município, a história dos nossos avós e bisavós...

**Cleri** – Sim, eu digo assim, não é a formação de um gueto, não é uma choradeira, não é uma nostalgia, não é nada disso, é simplesmente contar a história. É contar. A gente se modifica também, mas quer manter vivo isso e passar para os outros como conhecimento mesmo. A própria questão da língua, eu amo ouvir pessoas falando outras línguas, isso é muito bom, não pode desaparecer.

**Juliana** – Pois é, o próprio talian passa por um processo desses né. Os mais velhos estão morrendo e com eles o dialeto também. Eu vejo na minha família mesmo, meus avós falam e entendem, meus pais entendem, mas pouco falam, e eu não falo, nem entendo. Até por isso que eu queria perguntar pra ti, se tu acha que vocês terem optado por continuar usando o talian nesse novo espetáculo, de certo modo, pode afastar, ou melhor, dificultar o acesso do público? Até com relação ao interesse do público jovem...

**Cleri** – É, é bem mais difícil, porque como eu te falei antes, nosso público diminuiu bastante. Mas as pessoas que vão, vem conversar com a gente no final e elas falam: “ai que bom, nossa, lembrei de tal coisa, vivi isso quando era criança, quero trazer minha mãe pra assistir”. E também a gente apresenta bastante no interior, onde as pessoas mantêm mais as tradições e costumes. Por exemplo, a

---

<sup>87</sup> Este espetáculo foi idealizado pelo ator Fábio Cuelli e teve direção do italiano, Adriano Lurissevich. O grupo Miseri Coloni entrou como apoiador.

gente foi apresentar uma vez em Nova Roma do Sul, o espetáculo era *A Saga do Rio das Antas*, foi uma sessão lotada e tinha muita criança e elas entendiam tudo, a história a língua. Isso faz uns 10 anos. Agora essas crianças devem estar com 20, 20 e poucos anos e nós podemos voltar lá.

**Juliana** – Sim, além disso, o Miseri Coloni tem um nome consolidado na cidade, então os espetáculos de vocês atraem a atenção do público. Afinal são 35 anos de trajetória...

**Cleri** – Pois é. Olha acho que umas 90 ou 100 pessoas já passaram pelo grupo. Nós ficamos tristes porque, normalmente, as pessoas entram e um tempo depois saem. Acaba ficando sempre os mesmos do início. E nós já estamos cansados, não somos tão jovens. A gente queria ter um grupo jovem fixo que pudesse seguir desenvolvendo o trabalho do grupo. Mas os mais velhos são os mais perseverantes. Mas nós lamentamos se o grupo não continuar depois nós. Estamos juntando as forças pra que isso não aconteça.

**Juliana** – E com relação ao espetáculo que vai estrear essa semana, o *Travessia*, tu comentou que não é do Miseri né? O grupo está dando apoio...

**Cleri** – Isso o grupo está apoiando. Tipo quando precisa alguma coisa, precisa de um refletor, a gente vai lá na sede e pega. O Miseri, também, trouxe o Adriano, diretor da peça, pra Caxias pela primeira vez em 2014 para dar um curso sobre *Commedia Dell'arte*. E o Fábio tinha uma vontade muito grande de montar um espetáculo, dirigido pelo Adriano, que falasse sobre a imigração. Então o que aconteceu? O Fabinho veio conversar comigo pra gente fazer o projeto juntos, pra eu fazer a produção, e eu falei, ok, vamos nessa.

**Juliana** – O espetáculo é sobre imigração italiana?

**Cleri** – Não, é sobre os imigrantes do mundo. Muito legal. Eles escreveram a dramaturgia toda. Começaram do zero, só com referências bibliográficas e com entrevistas com descendentes de diferentes etnias. A partir disso foram criando. Eles usam algumas técnicas da *Commedia Dell'arte*, alguns personagens, mas não é um espetáculo de *Commedia Dell'arte*.

**Juliana** – Interessante. Mudando um pouco de assunto, eu queria te perguntar, como tu enxerga a relação do grupo com a história de Caxias do Sul ao longo desses mais de 30 anos de existência. Como foi manter vivo o objetivo inicial do grupo depois de todo esse tempo?

**Cleri** – Bem, como eu vou te falar. Era um grupo onde todos tinham a mesma vontade, de falar o talian, fazer as pessoas rirem e se divertirem. E deu certo né, o *Nanetto* deu certo e também naquela época estava voltando a se valorizar o talian na cidade. E também surgiu o programa de rádio<sup>88</sup>, que foi muito bem aceito. As pessoas gostaram da ideia. Então o Miseri foi caminhando junto com o município. Então é como tu colocou, Caxias cresceu bastante em pouco tempo, nosso público é menor, mas a gente continua com a mesma garra de fazer do início. Mas por mais que o público tenha diminuído, ainda tem gente que quer ver, quer assistir nosso trabalho. E nós somos guerreiros, continuamos remando porque achamos importante. Hoje em dia, também, o teatro tem muita concorrência com outros meios de entretenimento, digamos assim. Mas a gente não pode reclamar, porque Caxias tem bastante incentivo para a cultura né, Financiarte, Lei de Incentivo, Prêmio Montagem. Então a gente tem que buscar isso, porque se esperar pelas pessoas irem e pagarem ingresso... é muito difícil. É um público muito pequeno que faz isso. Coitado de quem depende disso pra viver, que não é o caso do Miseri. A gente não trabalha no grupo pra ganhar dinheiro.

**Juliana** – Sim, esses editais facilitam também a questão de levar o teatro para onde o público está. Outra questão importante para vocês né?

**Cleri** – Sim, isso é o nosso vértice. Nossa, me emocionam esses lugares que a gente vai e as pessoas dizem: “aqui nunca vem nada, nem música, nem nada, é a primeira vez”. Isso lava a alma. Nesses lugares a gente sempre faz, no final do espetáculo, uma janta de confraternização com o público. Em muitos lugares, as pessoas do público mesmo que levam os pratos. Jantamos juntos, aí saem as cantorias. É muito legal. Eu tenho um sonho, assim, uma coisa minha, uma ideia de projeto. A gente ter uma equipe de uns 3 ou 4 atores fixos, um texto básico, flexível. Então essa equipe chega em determinada comunidade e faz um trabalho com as pessoas daquele lugar, vê o que é deles e valoriza isso na cena. E aí faz um espetáculo específico pra essa comunidade, com as coisas deles. Contar histórias de diferentes comunidades. Isso valoriza as pessoas e o lugar. Mais ou menos como a gente fez com a figura do colono, de valorizar. Mas hoje é difícil porque as

---

<sup>88</sup> Cleri se refere ao programa *Cancioníssima*, apresentado na Rádio São Francisco por alguns dos membros-fundadores do grupo. O programa, no ar ainda hoje, rememora a cultura italiana, através do uso do talian e da contação de histórias.

pessoas perderam esse senso de viver em comunidade, de se reunir para contar histórias...

**Juliana** – Legal. É um projeto interessante. E quais as diferenças que tu enxerga no Miseri do início pra hoje, em termos de processo criativo, de linguagem, por exemplo, o *Nanetto* tinha um cunho panfletário bem forte no início...

**Cleri** – Sim, no início. Depois a gente passou para outro diretor e ele foi dando enfoque para outras coisas. Mas nesse tempo a gente foi amadurecendo, buscando formação. No *Nanetto*, as pessoas que participavam não eram pessoas que tinham conhecimento em teatro, mas tinham muita vontade de fazer. E assim foi indo, a gente foi compreendendo as coisas conforme ia fazendo, e aí vem um diretor, traz alguma coisa nova, a gente absorve. A não ser o Pedro, ele era um ator nato que encantava multidões. Ele era crível.

**Juliana** – Sim, e como são os processos criativos? Vocês trabalham com improvisação, jogo, depende do diretor...

**Cleri** – Isso, depende do diretor. Sempre vai depender dele. O Itaqui, por exemplo, não fazia muito trabalho prévio, a gente ia direto para a construção das cenas, ele trabalhava muito o personagem individualmente, não tinha muito isso de trabalhar com o grupo todo.

**Juliana** – Sim. Pra finalizar, eu queria te perguntar se vocês desenvolvem algum trabalho na sede de vocês.

**Cleri** – Não, lá a gente usa só mesmo pra ensaiar, pra se reunir e pra guardar as coisas dos espetáculos, cenários, figurinos, elementos cênicos... Tem muita coisa lá guardada, que na medida do possível, vamos reaproveitando de um espetáculo para outro.

**Juliana** – E qual a relação do grupo com o Ponto de Cultura Casa das Etnias?

**Cleri** – O ponto surgiu a partir da reunião de várias associações culturais de diferentes etnias. Por exemplo, temos os poloneses, que tem um enfoque na gastronomia, a cada dois ou três meses a gente faz uma comida polonesa, acende uma fogueira ali fora, sentamos em volta e cada um assa seu próprio salsichão, que é um salsichão típico dos poloneses. Isso é uma tradição deles que nós lembramos aqui, no Ponto de Cultura. É um evento aberto. A gente divulga sempre no site. Os alemães, por sua vez, tem grupo de dança, bem forte. Eles

ensaíam. Então aqui no ponto de cultura tem uma coordenação que é formada por uma pessoa de cada associação cultural, indicada pela própria associação. Essa coordenação é que mantém o lugar, a gente se reúne uma vez por mês, pra definir programação, escrever projeto, avaliar solicitações de ocupação do espaço, receber apresentações etc.

**Juliana** – Bacana. Então tá bom Cleri. Te agradeço por mais uma vez me receber e responder às minhas perguntas.

## ANEXO 1

DVD contendo trechos dos espetáculos *Nanetto Pipetta*, *De Lá Del Mar* e *In Osteria*, analisados nesta escrita. As filmagens fazem parte do acervo digital do grupo Miseri Coloni e foram gentilmente cedidas para compor o corpo desta dissertação.