

Escola de Ciências Sociais e Humanas

Departamento de Antropologia

*Companhia Maior: da experiência do corpo envelhecido ao corpo
performativo*

Maria de Fátima Alves Gomes de Vasconcelos

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Antropologia

Orientadora
Professora Doutora Antónia Pedroso de Lima, Professora Auxiliar
ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa

outubro, 2019

Agradecimentos e dedicatória

O primeiro agradecimento é naturalmente para os atores da *Companhia Maior*: pelo tempo que me dedicaram, pela forma disponível e generosa com que me receberam; é legítimo dizer que esta pesquisa só existe porque eles assim o permitiram.

Também ao Luís Moreira, que aceitou o desafio colocado à companhia e em quem descobri preocupações comuns às minhas. A Pedro Penim e a João Mota, pelo olhar inteligente e humano cujos contributos enriqueceram esta investigação.

Agradeço ainda à professora Antónia Lima que desde o primeiro momento viu interesse nesta pesquisa e que aceitou orientar-me numa área de estudos que não me era próxima.

Dedico esta dissertação a ti, Isabel.

Resumo

Esta dissertação pretende estudar o modo como os atores de uma companhia de teatro constituída exclusivamente por pessoas com mais de 60 anos – a *Companhia Maior* – integram o envelhecimento nas suas performances e percebem as implicações desse processo na sua auto-imagem e nas relações que estabelecem consigo mesmos, entre si e com o seu trabalho..

A investigação teve como ponto de partida a preparação do espetáculo "*Mapa Mundi*", produção conjunta da *Companhia Maior* com a companhia *Teatro do Vestido* (esta composta por elementos mais jovens) e centrou-se nos depoimentos fornecidos pelos artistas desta companhia em entrevistas individuais, quando desafiados a refletir sobre o envelhecimento - tanto numa perspetiva do percurso pessoal de vida, quanto na condição de atores de uma companhia de teatro.

O estudo mostra como os envelhecimentos, nas suas diversidades e singularidades, são processos socialmente incorporados, dinâmicos, que podem alargar o campo das possibilidades e dos projetos nesta etapa do ciclo de vida.

Palavras Chave: Companhia Maior; Teatro; Corpo; Envelhecimento.

Abstract

This dissertation looks at how the actors of a theatre company composed exclusively of persons over the age of 60 – *Companhia Maior* – integrate the ageing process in their performances and perceive the implications of this process for their self-image as well as for their relationships with themselves, with each other and with their work.

The research had as its starting point the preparation of the show "*Mapa Mundi*", which was a joint production of *Companhia Maior* with the company *Teatro do Vestido* (the latter company being composed of younger elements), and drew on the answers provided by the *Companhia Maior* artists in the context of individual interviews in which they were asked to reflect upon ageing, both from a personal life perspective and as actors in a theatre company.

The research findings indicate that ageing processes, in their diversity and uniqueness, are socially constituted and dynamic, and can broaden the set of possibilities and projects at this stage in life.

Keywords: Companhia Maior; Theatre; Body; Ageing.

Índice

Introdução	1
Capítulo I	
1. Experiência e percepção do envelhecimento	5
2. As origens da <i>Companhia Maior</i>	8
3. Aceder à vida e ao trabalho dos atores: estratégias metodológicas	9
3.1. O que dizem os atores?	14
Capítulo II	
Envelhecimento e teatro: conceitos e teorias	
1. O teatro como lugar de sentido	17
2. A ambiguidade do corpo humano	21
2.1. O corpo na era digital	22
2.2 O corpo como lugar de finitude	24
2.3. Corpo como memória	26
3. Envelhecimentos: de uma herança cultural às suas singularidades	28
3.1. Envelhecimento: de destino social a projeto	32
3.2. Gerontismo	37
Capítulo III	
Envelhecimento e teatro: temas e percepções dos atores	
1. Envelhecimento	43
1.1. Percepções e representações do envelhecimento	43
1.2. Implicações da idade no trabalho do ator	46
1.3. Envelhecimento e experiência de ator consoante o género	47
2. Teatro	49
2.1. Uma atividade profissional reconhecida	49
2.2. Teatro <i>versus</i> televisão	50
2.3. Trabalhar com memórias próprias	52
3. A <i>Companhia Maior</i>	53
3.1. Experiência com criadores, encenadores e atores mais jovens	53
3.2. Impacto pessoal, social e político da <i>Companhia Maior</i>	56

3.3. Desafios para a <i>Companhia Maior</i>	58
Reflexão final	63
Bibliografia	67
Anexos	71

Introdução

Por onde começar uma investigação que cruza o envelhecimento com o teatro?

Qual o interesse antropológico em nos fixarmos numa questão tão particular quanto a do envelhecimento dos atores?

Para os atores, o corpo é um recurso indispensável, permanentemente utilizado e mobilizado no palco de um teatro. Podemos até afirmar que ele é a matéria prima do teatro. Este corpo, que é o principal recurso e ferramenta de trabalho de um ator, está sujeito ao envelhecimento. Não podendo o teatro dispensar o corpo, a problemática do envelhecimento no ator reveste-se de contornos muito particulares e que são próprios desta profissão.

Na *Companhia Maior* encontramos algo que desafia, ou que nos obriga, a reequacionar a ideia da necessidade de um corpo apto para a performance teatral. Nesta companhia, os atores com mais de 60 anos, optaram por continuar em cima do palco, numa profissão fundamentalmente ancorada no corpo e de grande exposição pública do corpo envelhecido.

Se pensarmos que o corpo é um 'símbolo de identidade' e que a produção da aparência é um trabalho de construção de identidade onde a possibilidade de escolhas identitárias parece quase ilimitada, percebemos que à medida que envelhecemos, essa busca identitária vai sendo gradualmente limitada pelo corpo – pelo seu envelhecimento. Se seguirmos esta linha de pensamento, ela é reveladora de como as personagens e os papéis na vida de um ator vão sendo construídos em função dessas mudanças impostas pelo envelhecimento, ora numa resposta de conformidade aos padrões sociais, ora como forma de reação às tendências sociais e culturais dominantes. Numa época muito marcada pelo culto das celebridades, pela intensa difusão de imagens espetacularizadas, os *media* são responsáveis pelo exagero sensacionalista do domínio das imagens (cf. Chambers, 2012). Se somarmos a esta evidência o dado sociodemográfico que é o envelhecimento da população ocidental, observa-se nos *media* a intensificação de uma "cultura de consumo anti-envelhecimento" (Clark, 2011: 226) - o cinema, a televisão, a publicidade, espetacularizam em imagens uma antipatia generalizada pelos corpos envelhecidos.

De uma forma muito generalista, podemos dizer que a questão central desta investigação assenta na compreensão da forma como o ator percebe e integra no seu trabalho o processo natural de envelhecimento a que o seu corpo está sujeito. De um modo mais particular, pretende-se conhecer a forma como os atores da *Companhia Maior*, cujo ofício está sujeito a grande exposição física, vivenciaram este envelhecimento.

Tão incontornável quanto o envelhecimento, é a reflexão sobre o corpo - "o facto de vivermos dentro um certo corpo material afeta profundamente o nosso leque de escolhas, as

responsabilidades que podemos assumir e a maneira como nos vemos" (Holstein e Minkler, 2007: 16-17). Estamos não só presos a um corpo que obedece a determinações biológicas, mas, como nos faz notar Le Breton (cf. 2007), ele é também uma construção social e cultural, uma matéria simbólica, objeto de representações e de imaginários. Referindo Alves (2000: 176) "o estatuto do corpo é um facto cultural. É através dele que toda a sociedade se reflete e se simboliza, pois o modo de organização da relação com o corpo, reflete o modo de organização tanto das coisas como o das relações sociais."

Partindo desta ideia, defini como questão de partida, a reflexão sobre as implicações do envelhecimento nos atores para compreender a forma como a temporalidade e o processo de transformação do corpo transformam as percepções sobre si mesmos e as relações, com os outros e com o seu trabalho e na construção da identidade da velhice (cf. Viegas e Gomes, 2007).

Para além disto, ao contrariar a ideia de que a idade de reforma é o prazo de validade para desempenhar uma atividade profissional a *Companhia Maior* assume também um papel político e social que é de destacar, quando todos os atores que integram a companhia têm atividade aberta nas finanças como atores profissionais. No entanto, e apesar disso, não deixa de acontecer que, frente ao palco, o público procede ao julgamento da qualidade, como se se tentasse traçar uma fronteira entre o amador e o profissional. Exercício distinto daquele que fazemos quando vamos assistir a um trabalho de uma outra companhia profissional: podemos gostar ou não gostar, mas o juízo inicial, a nossa posição de partida, não é o de questionamento da qualidade profissional dos atores que estão perante mim. Se qualidade se refere a rigor no trabalho, coerência no percurso, respeito pelo ser humano, então encontramos-a aqui.

As implicações políticas também estão presentes na forma como os atores da *Companhia Maior* expõem a velhice e o envelhecimento, privilegiando o palco como um lugar onde se pode envelhecer. Sendo esta a posição da companhia desde a sua origem, decorrem daqui consequências sociais e políticas, pois tende a prolongar a atividade dos atores, a desafiar convenções e a promover uma reflexão da sociedade sobre o envelhecimento. Se nos reportarmos ao pensamento de Turner (cf. 1974) e Schechner (cf. 2008), percebemos que o teatro convoca o corpo para toda uma experiência de alteridade, o que não deixa de ser uma

forma de poder; a possibilidade de transformar o habitual em alteridade pode ser vista como uma ferramenta poderosa e transgressora¹.

Neste sentido, acompanhar o projeto entre estas duas companhias de teatro, constituiu uma oportunidade para reconhecer e analisar temas e problemas ligados a uma perspectiva antropológica sobre o envelhecimento, em particular as questões da representação do corpo nas sociedades contemporâneas, do corpo como memória e da memória como corpo, do corpo enquanto dispositivo de performance, da forma como os atores se posicionam perante os constrangimentos impostos pelo processo natural de envelhecimento ou do envelhecimento consoante o marcador distintivo do género, contribuindo assim para um outro olhar sobre o envelhecimento e as suas modalidades nas sociedades contemporâneas.

Este estudo, ao documentar a diversidade dos processos de envelhecimento, a forma como são percebidos, vivenciados e socialmente representados, pode auxiliar a Antropologia a uma melhor compreensão das motivações, necessidades e aspirações dos mais velhos em contextos específicos (neste caso, no teatro).

¹ Apesar da sua importância na "viragem performativa" nas ciências humanas, não irei aqui abordar o caso da *Companhia Maior* na perspectiva exclusivamente performativa teorizada por Turner e Schechner: a de que todas as atividades têm qualidades suscetíveis de serem analisadas como performances.

Capítulo I

1. Experiência e percepção do envelhecimento

"Eu acho que estou na fronteira - enquanto não se chega lá, não se percebe."

(Rita, atriz da *Companhia Maior*)

Enquanto seres vivos, sabemos que "o envelhecimento é tão insolucionável como inevitável" (Nuland, 1993: 72). No entanto, as ciências sociais têm mostrado que não se encontram características universais nos processos de envelhecimento nas diversas sociedades humanas (cf. Beauvoir (1970), Fernandes (2017); Lima e Viegas, 1988). Uma das noções mais associadas ao envelhecimento, prende-se com a ideia de declínio físico e deterioração mental. A *lentificação* nas reações motoras e nos processos intelectuais são um fenómeno comum nos idosos que, a par com a diminuição da memória de fixação, "tem sido considerado como uma tradução direta do envelhecimento primário" (cf. Barreto, 1988). Ligado ao processo de envelhecimento, existem sempre transformações que são de ordem física (aparência alterada), mas também psicológicas (alteração de traços de personalidade), e sociais (alteração de papéis sociais desempenhado nos diferentes grupos). O que daqui resulta é que estas transformações são, em geral, sentidas como declínios pelo que o envelhecimento está frequentemente ligado à ideia de perda, correspondendo a um marcador social estigmatizante que representa precariedade e fragilidade. Como nos diz Le Breton, "se a existência é uma história da pele" envelhecer, para a maior parte dos ocidentais, é proceder a um lento trabalho de desinvestimento de si, de retirada progressiva da nossa presença no mundo, de encerramento numa "espécie de território animal onde o simbólico é residual" (2013: 213).

Ao analisarmos o envelhecimento, não podemos, contudo, deixar de fora da equação as variações individuais, ancoradas em atitudes particulares, que têm de ser levadas em conta como manifestações do confronto com essa diminuição de capacidades. Estes mecanismos de reação defensiva confundem-se por vezes com modificações estruturais. A velhice encerra uma pluralidade de experiências que é difícil de abarcar num conceito único ou num sistema explicativo total. "A senescência não é um declive que cada um desce à mesma velocidade. É um conjunto de degraus irregulares que uns descem mais depressa do que outros" (Beauvoir, 1970: 44).

Não obstante, durante a trajetória individual de uma vida, não deixa de ser sempre com surpresa que cada um encara o seu próprio envelhecimento. Diz Augé "cada um, mais tarde ou mais cedo, é levado a interrogar-se sobre a sua idade (...) e a tornar-se assim o etnólogo da

sua própria vida" (2014: 19). A forma como cada um sente e vivencia o envelhecimento é crucial nesta investigação e Augé chama a atenção para a importância da escuta da voz interna de cada um, que desvela e amplia a compreensão das questões existenciais, próprias dos trajetos de vida e, neste caso, do envelhecimento. A um dado momento, todos somos confrontados com a questão da idade e do que ela acarreta - o envelhecimento. Este implica um posicionamento perante os outros e perante nós mesmos, é uma experiência humana essencial e transversal. Como refere Simone de Beauvoir, "a velhice é o que acontece às pessoas que se tornam velhas; é impossível encerrar essa pluralidade de experiências num conceito ou mesmo numa noção." (1970: 343)

Mas cada sociedade e cada época elabora as suas concepções sobre a velhice, existindo por isso uma enorme variabilidade de olhares sobre esta fase do ciclo de vida. A variabilidade histórica e sociocultural que encontramos na forma como os velhos e a velhice são representados condiciona a posição social ocupada por estes em cada sistema social. Um olhar sobre a sociedade ocidental, sobretudo após a revolução industrial, mostra-nos que os idosos são caracterizados pelo afastamento do processo produtivo, (e de consumo), o que se traduz num afastamento destes relativamente ao que se considera ser o contributo para a sociedade. Deparamo-nos aqui com formas de organização social que parecem não dar lugar aos que já não participam ativamente no processo de valorização do capital, estabelecendo padrões de valorização que "condicionam, e são condicionadas, pela posição social dos indivíduos" (Lima e Viegas, 1988: 149).

Enquanto tema de estudo, o envelhecimento tem sido pensado, simultaneamente através de uma perspetiva das suas representações sociais, e como o resultado de um processo e de uma experiência vivida por pessoas que, na sua relação com os outros, em contextos culturais e sociais distintos, se traduzem em vivências e perceções do envelhecimento muito distintas entre si. A ampla gama de variações na experiência do envelhecimento manifesta-se também na relação das pessoas consigo próprias e com o tempo (passado, presente e futuro).

Quando procuramos encontrar denominadores comuns entre os idosos confrontamo-nos imediatamente com um elemento que faz a demarcação entre a forma como é percebido e vivido o envelhecimento. A saúde traça uma fronteira: envelhecer com saúde e sem doenças incapacitantes corresponde a uma vivência com possibilidades e opções, enquanto que a ausência de saúde determina um estado de declínio e de dependência mais acentuado. Falar em envelhecimento como um fenómeno de declínio e deterioração fisiológico comum a todos, corresponde a um erro de perspetiva que acarreta consequências pois faz equivaler um envelhecimento de sucesso a um envelhecimento que decorre com saúde. "A saúde é, sem

dúvida, fundamental, mas é um meio e não um fim" (Holstein e Minkler, 2007: 16). Noções de envelhecimento saudável ou ativo, contêm padrões normativos implícitos que em última análise desvalorizam os que não se integram neles.

Neste processo é relevante o momento em que começamos a sobreviver à perda dos outros que nos são próximos: com as mortes dos outros o idoso vai ficando cada vez mais sozinho. Com o desaparecimento das pessoas, desaparecem também referências existenciais; "a perda de um próximo, de um amigo, não nos priva apenas de uma presença, mas de toda essa parte da nossa vida que estava comprometida com ele" (Beauvoir, 1970: 448). No entanto, e por oposição ou paralelamente a esse isolamento, ocorre também que, para alguns idosos, o envelhecimento corresponda a uma libertação gradual de obrigações e constrangimentos que dominaram toda a vida ativa. É encarado como uma fase privilegiada do ciclo de vida em que o indivíduo pode dedicar-se a atividades não alienantes, ou seja, que não tenham como propósito a estrita produção mercantil e a sua integração no processo de valorização da sociedade capitalista, dedicando-se a causas ou atividades cujo resultado assenta na realização de si, contribuindo para dar um sentido à vida. Nestes casos o envelhecimento surge como uma fase particularmente significativa para a realização pessoal do indivíduo - "a velhice não é uma conclusão necessária da existência humana." (Beauvoir, 1970: 655) - tal como é exemplo a *Companhia Maior*.

Em muitos outros casos, vários estudos têm mostrado que indivíduos que se encontram em "situação de inatividade, com acentuada baixa de contactos durante o dia, e os que não têm tarefas definidas que impliquem responsabilidade e tomadas de decisão" (Barreto, 1988), encontram-se em risco de deterioração mental, tal com aqueles que sofrem de patologias. Como um músculo, a memória e a inteligência, necessitam de um determinado número de solicitações para a sua manutenção.

Como objeto de estudo, o envelhecimento não corresponde apenas a uma fase de declínio biológico e psicológico. Os contributos da Antropologia ajudam-nos a enveredar por uma análise do envelhecimento como um fenómeno situado, um processo interativo, socialmente incorporado, que implica a adaptação a contextos socioculturais específicos. De acordo com Kaufman, em Antropologia "o recurso às histórias de vida como método permite expressar a dinâmica da experiência de vida individual, como as mudanças de interpretação e de significado das diferentes fases da vida, os tipos e graus de adaptação à pressão social, flutuações na autoimagem, atitude e comportamento." (1981: 58). Para analisar estas questões acompanhei o processo de construção do espetáculo "*Mapa Mundi*" que me proporcionou a oportunidade para observar de que modo os atores de diferentes gerações se relacionam com o

tempo e com a memória, já que este espetáculo foi criado a partir das memórias dos seus atores e "o processo de envelhecimento pode alterar o modo como o presente e o passado é experienciado, podendo isto ainda ser diferente de pessoa para pessoa" (Kaplan, 2012: 17). Quando somos levados a refletir sobre o passado, somos também impelidos a uma reflexão sobre o presente e a projetar um futuro, expandindo-se a memória autobiográfica simultaneamente nestas três dimensões temporais. Com efeito, "o que a memória preservou do passado é apenas uma parte do que nós realmente experienciamos" (Raldall e McKim, 2008: 142).

2. As origens da *Companhia Maior*

"Gosto de viver num país que tem uma Companhia Maior"

(Hermínia, atriz da Companhia Maior)

As origens da *Companhia Maior* datam de 2010 quando, por iniciativa de Luísa Taveira, ex-bailarina da Companhia Nacional de Bailado, chamou Tiago Rodrigues para promover um workshop de teatro, gratuito e intensivo, para maiores de 60 anos. O Workshop intitulado "O nosso tempo é amanhã" decorreu de 4 a 14 de maio desse ano. O objetivo do projeto era aproveitar a experiência acumulada de pessoas provenientes de diversas vertentes das artes e pretendiam valorizar o saber e a maturidade alcançada e aperfeiçoada ao longo do tempo, com a vontade de continuarem ativos. O modelo e inspiração foi a companhia de dança holandesa, *Nederlands Dans Theater*, onde Jiri Kylian a par do grupo principal, *NDT 1*, fundou o *NDT 2*, constituído por jovens bailarinos entre os 17 e 22 anos, e o *NDT 3*, constituído por bailarinos e intérpretes com idades acima dos 40 anos em que cada grupo possui um repertório próprio que reflete as qualidades específicas de um determinado período da vida. Tiago Rodrigues dirigiu no Centro Cultural de Belém (CCB) esse workshop durante dez dias que foi o início da *Companhia Maior*. Estava formada a *Companhia Maior* tendo a sua primeira estreia pública ocorrido a 28 de outubro de 2010 com a peça *Bela Adormecida* (2010), com criação e encenação de Tiago Rodrigues. Na altura contava com um elenco de 14 atores, todos com mais de 60 anos. Atualmente conta com 22 atores com idades compreendidas entre os 60 e os 87 anos. Desde essa altura, já trabalharam com a *Companhia Maior* vários criadores, todos mais jovens que os atores em cima do palco. Clara Andermatt (*Maior*, 2011), Mónica Calle (*Iluminações*, 2012), Ana Borralho e João Galante (*Estalo Novo*, 2013), Peter Vandenbempt (*Um de nós*, 2014), Filipa Francisco (*Força*, 2015), Tónan Quito (*Sonho de uma Noite de Verão*, 2016), Pedro Penim (*Humor Maligno*, 2017) e mais recentemente com Joana Craveiro

(*Mapa Mundi*, 2018). O paradigma de trabalho desta companhia assenta no convite anual que é dirigido a criadores mais jovens para levar à cena uma produção original com este coletivo de artistas. Têm assinalado no seu percurso como companhia de teatro algumas digressões que gostariam que fossem mais frequentes e a maior parte destes atores desempenham outras atividades paralelas também ligadas às artes.

3. Aceder à vida e ao trabalho dos atores: estratégias metodológicas

"O corpo mais velho diz mais, o corpo envelhecido tem outros registos"

(Miguel, ator da *Companhia Maior*)

Sendo este um trabalho de investigação em Antropologia defini a *Companhia Maior* como o meu terreno de pesquisa empírica para o tema que estabeleci para a dissertação de mestrado. Através do trabalho de campo junto dos membros da *Companhia Maior* ao longo de dez meses consegui recolher casos etnográficos diversificados que servem de base a uma análise comparativa das variações pessoais, sociais e culturais nas conceções do envelhecimento. Assim, pude descrever e analisar as múltiplas formas de viver e apresentar os seus processos de envelhecimento dos atores da *Companhia Maior*, tomando como eixo de reflexão os seus pontos de vista não excluindo a diversidade de sensibilidades e de perceções no seu interior, o que permitiu revelar as implicações do envelhecimento para as relações que estabelecem no contexto da companhia, na sociedade e na singularidade da sua existência. Para tal estive presente no contexto de trabalho dos atores durante o processo de preparação do espetáculo *Mapa Mundi*.

O primeiro contacto com a *Companhia Maior* aconteceu em abril de 2018. Nessa altura estavam a fazer o workshop e as audições para o próximo trabalho com a companhia *Teatro do Vestido*. Nessa ocasião agendamos novo contacto para o final de agosto uma vez que a companhia iria começar com ensaios a partir de setembro no CCB. No início de setembro os trabalhos com Joana Craveiro, criadora do *Teatro do Vestido*, foram reagendados para 18 desse mesmo mês, ficando a data de estreia prevista para 9 de novembro. O que se veio a confirmar com apresentações nos dias 9, 10, 11 e 12 de novembro de 2018 no CCB. Participaram neste trabalho 5 atores do *Teatro do Vestido* (3 homens e 2 mulheres), para além de Joana Craveiro na qualidade de autora e encenadora, e 2 produtoras também do *Teatro do Vestido*, todos mais jovens do que os atores da *Companhia Maior*. Da *Companhia Maior* integravam o elenco 17 atores, com mais de 60 anos (dos quais 5 homens e 12 mulheres).

Estive presente sete vezes nos ensaios (nunca a tempo inteiro) na sala de teatro do CCB onde os ensaios decorreram, e assisti ao ensaio geral já no palco do pequeno auditório onde a peça iria acontecer. Assisti duas vezes à peça, dos quatro dias em exibição. Na construção deste espetáculo Joana Craveiro conduzia os atores e abordava as cenas como se de uma partitura se tratasse. As memórias e experiências dos atores foram o ponto de partida para a construção do texto que, gradualmente, foi chegando às mãos dos atores - como o exercício em que os atores tiveram de recordar todos os guarda fatos que já tiveram ao longo da vida e que durante o espetáculo projetou também o espetador para esse exercício de recordar. Não era a verdade factual dessas memórias que importava, mas antes a verdade contida em cada memória que a seguir se transformou em dramaturgia. As memórias voltavam transfiguradas em texto e esse era um momento de confronto para os atores. Vi o texto a passar do papel para a memória, e da memória para o corpo, para então se tornar movimento no espaço, performance, onde se trabalham os detalhes dramaturgicos do gesto. Sempre que o texto era evocativo de memórias de infância, este anacronismo era fixado na deixa, na voz, no gesto.

De acordo com Strang (2009: 2), a Antropologia "é em grande parte qualitativa, reconhecendo que a maioria dessas coisas não é prontamente mensurável. Ambiciona alcançar a "profundidade", ficando sob a superfície da vida social para tornar visível a sua dinâmica subjacente. Envolve-se totalmente com as complexidades do "ser" humano." Os antropólogos tentam deste modo compreender e representar realidades culturais particulares que correspondem a visões do mundo. Neste sentido, durante a construção do espetáculo o meu olhar começou por recair na relação entre os atores mais jovens e os da *Companhia Maior*. Procurava ali compreender que tipo de relação se estava a construir. Eram as diferenças de idade motivo de afastamento, de tensão, de formas de trabalhar diferentes? Estavam os mais jovens, incluindo a autora Joana Craveiro, a tratar de forma diferenciada, ou até condescendente, estes atores mais velhos? E nos momentos de pausa, conversavam apenas com o seu grupo etário, ou as conversas aconteciam igualmente entre grupos? Sentiram os mais velhos a pressão de terem de acompanhar os mais novos nos exercícios de aquecimento? Eram evidentes ritmos de trabalho diferentes entre grupos etários? O gesto, ancorado no corpo, tem limitações? Quem usava a cadeira que se encontrava no fundo da sala enquanto eram dadas orientações de trabalho? E, tratando-se de um texto construído à volta das memórias fornecidas pelos atores que participavam neste trabalho, como é que as recebiam quando eram devolvidas, agora já em forma de texto, movimento, marcações no palco, metamorfoseadas num texto poético cujo propósito era a construção de uma obra de arte? Nas ocasiões em que estive presente, nas conversas que iam acontecendo com cada vez maior

familiaridade, também se foi construindo uma relação de entendimento e respeito mútuo – da minha parte para com o trabalho dos atores/encenadora, e da parte destes para com a minha investigação. Todo o conhecimento recolhido nesta etnografia, está também intimamente ligado às conversas que aconteceram durante o trabalho no terreno. "O conhecimento etnográfico não existe independentemente dessas conversas" (Campbell e Lassiter, 2015: 99), e essas conversas foram fundamentais para as etapas ulteriores.

O trabalho de campo decorreu numa perspetiva de observadora participante pois partilho a ideia de que é através da participação que se produz um entendimento mais aprofundado da realidade estudada, o que implica estar com os outros para os compreender melhor, enquadrando a sua vida no contexto em análise (cf. Pole e Hillyard, 2016). Não perdi de vista a necessidade de chegar ao terreno com o olhar disponível para aquilo que este viesse a oferecer para a pesquisa para não deixar escapar o que pudesse exceder o que havia inicialmente pensado. Assim, num primeiro momento, a observação não esteve vinculada a nenhum ângulo de análise específico para que pudesse apreender o que se estava a passar; gradualmente, à medida que fui somando em quantidade e qualidade os momentos de observação, esta foi-se tornando focada e estruturada em função do tema de pesquisa que agora se apresenta.

Após a estreia do espetáculo, passei à fase seguinte: as entrevistas individuais.

Em forma de convite, contactei os 17 atores da *Companhia Maior* para uma entrevista individual. Realizei 12 entrevistas, resultando num total de 18 horas e 30 minutos de registo áudio dessas entrevistas. Nestas pretendi conhecer os percursos biográficos destes artistas, percorrendo aqui outro eixo analítico que procurou captar como foram experienciadas as transformações físicas ao longo das suas carreiras profissionais, através das suas histórias de vida, entendidas como "a vida narrada pelo próprio" (Pardal e Lopes, 2011: 40). De acordo com Pole e Hillyard (cf. 2016), a entrevista não estruturada ou semiestruturada representa um método privilegiado na recolha de dados, sobretudo no contexto de recolha de histórias de vida.

Claro que "fazer entrevistas por si só não torna a pesquisa etnográfica. (...) a pesquisa é etnográfica porque aceita vários princípios e visões fundamentais sobre a realidade social." (Pole e Hillyard, 2016: 42). Blommaer e Jie (2010: 52), alertam para as dificuldades que podem surgir quando analisamos narrativas: "os significados que as pessoas produzem não são todos explícitos, não podem ser todos "lidos" das suas palavras; eles precisam ser extraídos, escavados" - será esse o trabalho do antropólogo. "O que se pede ao investigador quando lida com narrativas é a capacidade de estruturar dados da entrevista numa forma que

apresente claramente um sentido de princípio, meio e fim" (Bell, 2010: 30). As narrativas que cada um dos entrevistados elabora sobre si mesmo podem ser reveladoras na medida em que permitem a emergência de elementos mais subtis, sobretudo quando as articulamos com outras dimensões de recolha etnográfica, como os ensaios e as conversas que mantive com os atores. Numa segunda fase foram escolhidos 7 atores (5 mulheres e 2 homens), que foram novamente entrevistados, num total de cerca de 8 horas. Referindo Campbell e Lassiter (2015: 90), "quando escolhemos quem vamos entrevistar, escolhemos pontos de vista específicos; quando escolhemos o que perguntar, decidimos o que será conhecido. Como em todos os processos de trabalho de campo, as entrevistas são eventos situados, particulares e muito complexos." Os critérios de escolha para estas segundas entrevistas assentaram na disponibilidade para abordar questões que já implicavam a exposição de aspetos mais íntimos e por isso delicados que se prendiam com o envelhecimento, o corpo, a relação e representação tida com o próprio corpo. O convite foi dirigido àqueles que na primeira entrevista revelaram mais abertura na forma como abordaram a sua história de vida pessoal, fornecendo detalhes ou parando para refletir sobre eles durante a primeira entrevista. Foi também considerado como critério as reflexões sobre o envelhecimento que mereciam outra oportunidade para serem aprofundadas. As entrevistas seguiram um guião semiestruturado, tendo nas primeiras procurado aceder às histórias de vida dos atores de forma a encontrar a ligação entre as suas vidas profissionais e ativas e o ingresso na *Companhia Maior*. Que vida tiveram que os levou num determinado momento e integrar a Companhia Maior? Que impacto trouxe para as suas vidas? Que têm aprendido sobre si próprios com a experiência? E sobre os outros, sobretudo os que são exteriores à *Companhia Maior*? O que gostariam de mudar ou melhorar na companhia? Foram explorados os interesses, as motivações, os impactos desta experiência na companhia, bem como aspirações, expectativas ou projetos que gostariam de realizar. Nas segundas entrevistas, procurei incidir sobre outros aspetos: diferença evidente entre o número de homens e de mulheres na companhia, perceções sobre o envelhecimento, vivência desse envelhecimento, relação pessoal com o corpo, exigências sentidas no desempenho do trabalho de ator, expectativas quanto à abordagem dos criadores com quem a companhia venha a trabalhar.

A análise das entrevistas "envolve a transformação e a interpretação de dados qualitativos para captar as complexidades do mundo social que buscamos compreender" (Pole e Hillyard, 2016: 123). É de sublinhar que esta etapa decorreu gradualmente ao longo de todo o período de trabalho de campo e paralelamente à pesquisa, o que se revelou muito profícuo pois as entrevistas iniciais apontaram para aspetos subestimados no início da investigação permitindo

assim ir sempre redefinindo e aumentando o campo de análise. Esta estratégia permitiu otimizar a estrutura das entrevistas através de algumas estratégias: "agrupar e reduzir os fenômenos; delinear unidades de significado; agrupar unidades de significado para formar temas; validando e, quando necessário, modificando-a; extrair temas gerais e exclusivos de todas as entrevistas" (Blaxter, Hughes e Tight, 2016: 211).

Esta opção metodológica permitiu também que os participantes fizessem as suas sugestões, que se revelaram valiosas, sobre quem entrevistar e qual o potencial foco dessas entrevistas. A este propósito, devo salientar que recebi dos atores da Companhia Maior uma sugestão que decidi explorar: diziam-me que devia entrevistar o professor e ator João Mota, com quem estavam a realizar o mais recente trabalho, "Cordéis Minimalistas", e que constituiu um momento de trabalho atípico para este coletivo de atores, já que no percurso da *Companhia Maior*, este encenador é da mesma geração que os atores (74 anos) - contrariamente a todos os trabalhos já realizados anteriormente em que os criadores convidados são sempre mais jovens. Segui ainda outra sugestão, a de entrevistar Pedro Penim, criador que havia trabalhado com a *Companhia Maior* em 2017 no espetáculo *Humor Maligno*. Este trabalho fugia ao modelo habitual de trabalhar com as memórias dos atores, o que era assinalado como tendo sido uma oportunidade para quebrar esse padrão, não obstante a exigência e desafio em que a peça os havia colocado a todos enquanto atores.

A entrevista com João Mota seguiu um guião semiestruturado de questões assentes numa perspetiva analítica diferente, onde procurei sobretudo explorar a forma como este ator e professor de teatro já reformado, vê a questão do envelhecimento nos atores de teatro: homens e mulheres, usam o corpo e vivem o envelhecimento da mesma forma no exercício da profissão? e entre o teatro e a televisão, como é integrado esse envelhecimento nas performances? estão as gerações mais jovens atentas e despertas para ao impacto do envelhecimento no desempenho desta profissão? Com Pedro Penim, o desafio era apurar as motivações deste criador para propor um texto tão arrojado sobre a questão dos limites do humor, onde a gargalhada e o desconforto coabitavam numa experiência simultânea. Este exercício foi considerado deveras desafiante pelos próprios atores e por isso interessava ouvir o criador a este respeito.

A especificidade metodológica da Antropologia permitiu que fosse ao terreno procurar registos etnográficos (através da observação participante), mas também que procurasse de forma mais apurada uma análise comparativa das variações pessoais, sociais e culturais nas conceções e tratamentos do corpo e do envelhecimento, através das primeiras e segundas entrevistas (semiestruturadas), tendo sido facilitador a possibilidade de as registar em áudio.

A pesquisa documental foi um trabalho que decorreu antes de chegar ao terreno, durante e após - cada ator entrevistado tem uma vida ligada às artes que foi interessante descobrir em fotografias, notícias, obras publicadas, etc. Não foram feitos registos fotográficos uma vez que estes são feitos pela produção da companhia para divulgação através dos canais autorizados.

Os atores que aceitaram ser entrevistados são identificados com um nome fictício:

Nome fictício	Idade	Profissão antes da reforma
Isa	60 anos	Bailarina
Ana	64 anos	Jurista
Hermínia	74 (?)	Professora
Luísa	67 (?)	Funcionária da ANA EP
Célia	72 anos	Jornalista/ pivot da RTP
Tiago	74 anos	Locutor e sonorizador de rádio
Miguel	66 anos	Bancário
Rui	87 anos	Bancário
Eva	80 anos	Bailarina
Rita	68 anos	Jurista
Marta	86 anos	Profissional da RDP
Alice	73 anos	Professora

3.1. O que dizem os atores?

De acordo com Blommaert e Jie (2010: 70-71), "os melhores dados que se podem esperar são histórias cabendo ao investigador buscar os padrões e a coerência narrativa que conferem sentido às histórias de vida que queremos conhecer." Foi desta proximidade com a narrativa de cada entrevistado, que alguns temas se impuseram pela sua presença nas conversas tidas com todos eles. Perante um itinerário semelhante de questões que foram sendo colocadas aos entrevistados, algumas regularidades se destacavam nas respostas; a recorrência de alguns temas durante as entrevistas determinou a necessidade de os ver aprofundados nesta investigação. Da análise das entrevistas, os temas que surgiram com mais frequência foram os que a seguir se indicam.

Perceções e representações do envelhecimento.

Implicações da idade no trabalho do ator.

Envelhecimento e experiência de ator consoante o género.

Reconhecimento dos outros como uma atividade profissional.

Comparação entre teatro e televisão.

Trabalhar com memórias próprias.

Experiência com criadores, encenadores e atores mais jovens.

Impacto pessoal, social e político da *Companhia Maior*.

Desafios para a *Companhia Maior*.

Estes temas serão analisados com detalhe na última parte desta dissertação, procurando nos depoimentos dos membros da companhia destacar, por um lado, as perspectivas e os modos de entendimento do envelhecimento e, por outro, as especificidades do envelhecimento na profissão de ator.

Capítulo II

Envelhecimento e teatro: conceitos e teorias

"Dar corpo às palavras; o que me interessa a mim é dar corpo às palavras. De outro modo não são palavras e as palavras têm corpo."

(Miguel, ator da *Companhia Maior*)

1. O teatro como lugar de sentido

Durante séculos a obra de arte foi vista como uma imitação sensível de uma verdade ideal, como a encarnação de uma ideia (cf. Gadamer, 1999). Na Antiguidade Clássica o ponto de partida é a ideia, o símbolo, o conceito: a obra de arte é considerada como uma imagem da verdade do espírito ou uma manifestação da alma humana ou uma objetivação da consciência. Nesta concepção clássica da arte, o teatro é apreendido como uma encarnação de uma ideia (o *mythos* da "Poética" de Aristóteles) e a representação teatral uma imitação do espírito e, portanto, com um valor de verdade inferior. O teatro é uma manifestação concreta, através da ação de personagens que se opõem, dos conflitos inerentes à alma humana. O teatro aristotélico tende a desprezar o corpo e a instrumentalizá-lo como suporte do *logos*.

A esta concepção que apresenta o conhecimento conceptual como o único modo legítimo de acesso à verdade opõe Gadamer em "Verdade e método" uma hermenêutica assente no conceito de apresentação / interpretação ("*darstellung*"): o sentido de uma obra de arte é-lhe dado pela sua interpretação. A "*darstellung*" contém quatro dimensões interligadas (cf. Grondin, 2007): performativa, interpretativa, epifânica e festiva. A performance caracteriza o modo de ser de todas as formas de arte, sem a qual essas obras não existem: nas artes literárias realiza-se na leitura, vista como uma interpretação do sentido pelo leitor, nas artes plásticas efetua-se na contemplação da pintura, da escultura ou da arquitetura e nas artes cénicas – música, teatro, dança - através da representação, do desempenho. Nas artes cénicas (que Gadamer designa por "*artes transitivas*"), a exigência da representação é indispensável: a atuação em palco não é uma atividade que acrescenta algo à obra, mas é o seu próprio modo de ser. A dimensão interpretativa, indissociável da performance, emana de cada obra: através do seu ritmo e do seu universo concretiza-se o sentido da obra, o sentido da própria obra funde-se com o sentido que ela tem para nós. A dimensão epifânica revela-nos ou faz-nos descobrir a essência de alguma coisa que permaneceria inacessível sem a revelação ontológica efetuada pela obra de arte; uma obra de arte bem sucedida (como uma peça de Molière ou um romance de Kafka) acrescenta verdade e luminosidade. A dimensão festiva e participativa da

obra de arte resulta de uma específica temporalidade: marca uma interrupção no cotidiano. Assistir a uma peça ou a um concerto é um acontecimento ritual e uma festa, um acontecimento que nos envolve numa atmosfera e numa aura. O verdadeiro teatro apresenta uma ética do acontecimento e da singularidade; “há uma disponibilidade ética dirigida contra todo o substancialismo, contra uma concepção fixa do que são os papéis, os homens, as representações.” (Badiou, 2014: 94). Opõe-se à ética natural e ornamental do teatro de inspiração sagrada: “um espetáculo de teatro é, em cada dia, uma inauguração de sentido” (Badiou, 2014: 95)

A partir do final do séc. XIX as experiências simbolistas e vanguardistas problematizaram a encarnação no teatro. Sob a influência de Nietzsche (1844 – 1900) que critica o dualismo entre o corpo e o espírito e faz a apologia da “sabedoria do corpo”, as dramaturgias do século XX irão alargar os limites da experiência em cena. Por um lado, o simbolista Alfred Jarry (1873 – 1907) que definia a personagem como “*uma abstração que anda*” e Gordon Craig (1872 – 1966), que pretendia liquidar o ator vivo, apagando a presença cénica do ator e substituindo-a por um teatro mecânico, animado por “*sobremarionetes*”, tenderão para um teatro sem corpo. Numa perspetiva oposta, Grotowski (1933 – 1999) e Artaud (1896 – 1948) reabilitam o corpo. O teatro será o “*lugar da pesada e densa materialidade do corpo*” (Lehmann, 2017: 328) já que a “*alma do teatro é ter um corpo*” (cf. Henri Gouhier in “*L’essence du théâtre*”). Para Grotowski o ator no teatro é obrigado a libertar-se dos bloqueios e medos que inibem o conhecimento das “*leis que governam o corpo*” de modo a desafiar essas leis e a tentar superar os seus limites. Com Artaud o objetivo é libertar o corpo das convenções e automatismos da vida quotidiana e estabelecer uma comunicação direta, não mediada pelo texto e pela psicologia, entre espetadores e atores. O teatro de Artaud é uma arte que convoca e provoca os corpos de todos os presentes – o próprio corpo do espetador deve ser mais que um simples órgão de registo - fazendo desaparecer a distinção entre a cena e a sala - e introduz uma nova linguagem física à base de signos e não de palavras. Na esteira de Artaud, as dramaturgias têm vindo a privilegiar os corpos. Libertos do domínio da psicologia o(s) corpo(s) em cena evoluem frequentemente à margem do texto nas práticas cénicas contemporâneas (teatro, performance, dança, ópera) com uma intensidade que nos remete para as origens gregas do teatro como culto. Porém, com uma diferença substancial: onde outrora se exaltava a beleza e o poder hoje dá-se a ver um corpo vulnerável, mutilado, sacrificado, agonizante. Um corpo sofredor e vulnerável mostra de forma imediata a finitude da condição humana e põe em questão a estetização dos corpos e os códigos de beleza atualmente dominantes nas sociedades ocidentais. A vulnerabilidade humana pode ser uma

oportunidade de afirmação; somos vulneráveis, somos frágeis, mas (e também por isso), sensíveis e criativos.

E mais ousados? Muitos o foram. Nos últimos anos da sua vida muitos grandes artistas foram possuídos por um frenesim criador e por uma audácia criativa: Miguel Ângelo, Ticiano, Matisse, Rembrandt, Bach, Beethoven, Goethe, Goya, Bellini, Frans Hals, Ingres, Monet, Renoir, Cézanne, Bonnard. Hermann Broch, (cf. “*Criação literária e conhecimento*”) referiu-se a um ‘estilo de velhice’ em que o artista, pressionado pelo tempo disponível, deve concentrar-se no essencial e desprezar o supérfluo, o inútil. “O pintor japonês Hokusai, ao atingir o cume da sua mestria aos 90 anos, disse apenas: ‘começo agora a aprender como traçar uma linha’.” (Broch, 2007: 261). Por outro lado, confrontado com falhas motoras, visuais ou auditivas é forçado a inventar outras maneiras de criar: Matisse, obrigado a estar deitado inventa os papéis recortados e pintados; Sarah Bernhardt, octogenária, no papel de *Athalie*, atua com uma perna de pau (Beauvoir, 1970: 471); Antonioni, numa idade avançada, parcialmente paralítico e afásico, continua a dirigir atores sem falar.

Segundo Mélanie Klein e outros autores influenciados pela psicanálise (cf. Korff -Sausse, 2008) a criatividade é indissociável da destrutividade sendo a sublimação inerente ao processo criativo (por exemplo, tal como na ideia de Theodor Adorno de que toda a obra de arte é um crime não perpetrado). Na velhice verifica-se a perda dos objetos ideais da infância e um aumento da insegurança paranoica o que reforça as pulsões destrutivas. O artista tenta reparar a invasão da sua psique por essas fortes pulsões destrutivas centrando-se em pulsões criativas que dão significado à sua existência. “Se os artistas envelhecidos continuam a criar é porque não são narcisistas. O seu investimento intenso da atividade do espírito permite-lhes superar as traições do corpo. Quanto mais o corpo enfraquece mais se ativam os processos criativos” (Korff-Sausse, 2008: 97). “Forçada a encontrar expressões sublimatórias, a psique não deixa de crescer, entre plasticidade e fixidade, do nascimento até à morte. Não é porque é velho que o corpo deixa de ser pulsional. Não é porque é idoso que o sujeito deixa de ser criador. Não é porque é um velho que o homem deixa de saber a criança que outrora foi” (Korff-Sausse, 2008: 107)

A relação dos atores com os papéis que desempenham ao longo da sua vida apresenta uma elevada variabilidade: enquanto uns cristalizam a sua imagem numa determinada idade e não conseguem aceitar a irreversibilidade da passagem do tempo afastando-se dos palcos, outros vão aceitando papéis correspondentes à sua idade. Talvez porque, como refere Marc Augé, “como os seus papéis se renovam ele tem sempre uma experiência inédita: vive o novo sem se repetir” (Augé, 2014: 34). A profissão de ator, num teatro assente em códigos realistas, exige

uma “capacidade de metamorfose, de projeção num outro” que é limitada na velhice “pela obrigação de aceitar um corpo e um espírito cujas qualidades já não são as mesmas de outrora” (Martinez, 2015: 4). Porém, em códigos performativos, o corpo do ator e a personagem aparecem dissociados em alguns espetáculos: nuns casos porque se utilizam técnicas performativas que separam o ator e o seu corpo (o corpo fenoménico) da personagem (ex.: o *cross-casting* em que uma atriz recorre a gestos e movimentos marcadamente “masculinos”). Noutros casos porque são postos em cena “corpos monstruosos, desfigurados, decrépitos, degradados” em que a “fiscalidade individual dos atores tinha um efeito tão imediato e perturbador nos espetadores que estes se sentiam incapazes de estabelecer qualquer tipo de relação com as personagens que deveriam ser representadas” (Fischer-Lichte, 2019: 200).

A norma, no entanto, continua a ser a reduzida visibilidade dos idosos sendo as suas vozes geralmente inaudíveis. As exceções, nas artes cénicas em Portugal, são algumas figuras com uma vitalidade que desmente a sua avançada idade e que lhes permite realizar performances excepcionais, como Ruy de Carvalho, Manoel de Oliveira ou Eunice Muñoz.

Nos últimos anos surgiram, a nível internacional, algumas iniciativas no campo das artes sobre a velhice. De entre estas destaco o filme 'Amor' (2012) de Michael Haneke, cujo impacto no espectador o obrigou a colocar muitas questões sobre o tema, 'Kontakthoft (2000), o espetáculo de dança de Pina Bausch, com dançarinos amadores com mais de 75 anos e o espetáculo “Happy Days” de Samuel Beckett, encenado por Sandra Faleiro, que, como refere Cucha Carvalheiro numa entrevista em março de 2018, é “um confronto com o envelhecimento, com o que significa viver e envelhecer”. O ponto comum entre estes exemplos, e onde podemos incluir a *Companhia Maior*, assenta no facto de a velhice não ser tratada do ponto de vista da representação social padronizada, mas é antes abordada como uma experiência individual que é vivenciada pelos atores do espetáculo. Apesar de estarmos a assistir a momentos de ficção, existe um assunto que está a ser debatido e que não é ficção, que é o envelhecimento do próprio ator.

Em entrevista dada a 12 de julho 2019 ao jornal *Público* (suplemento *ipsilon*), Isabelle Huppert, a respeito do seu desempenho teatral na peça *Mary Disse o que Disse*, (encenada por Robert Wilson), reflete sobre a situação do ator em palco: "O teatro é uma situação muito incongruente. Um ser vivo diante de outros seres vivos - é de uma exposição aterradora, e, no entanto, existe desde a noite dos tempos. (...) No fundo, o teatro é um paradoxo: uma coisa totalmente surpreendente que se repete século após século. (...) No cinema estamos menos à beira do precipício, no teatro tudo pode acontecer." No caso da *Companhia Maior* não

podemos desvincular esta posição do ator no palco considerando a progressiva fragilidade e vulnerabilidade física. Quando é perguntado aos atores da *Companhia Maior* se preferem trabalhar em teatro ou televisão, para alguns a opção vai na direção da que representa maior vertigem, maior risco, aquela em que ficam à beira do precipício: "No teatro, a partir daqui estás por tua conta. Não há como voltar atrás para repetir." (Tiago); tal como Eva: "O que eu gosto verdadeiramente é de estar no palco. Gosto da palavra e do movimento, mesmo agora que estou à beira dos 80."

2. A ambiguidade do Corpo Humano

O corpo é um dos dados constitutivos da existência humana que não pode ser reduzido nem a uma simples coisa nem a uma consciência pensante (cf. Merleau-Ponty, 2006). A situação existencial do homem *ter* e *ser* corpo impõe a nossa corporalidade como dimensão fundamental assumindo-se como categoria unificadora da existência humana. (cf. Almeida, 1997).

Frequentemente as noções de pessoa e de corpo surgem associadas na construção biográfica que cada um elabora a seu respeito. O que se designa genericamente por identidade passa, sem dúvida, pela perceção do seu próprio corpo. Apesar de conceitos distintos, são usados como sinónimos por serem sentidos pelos sujeitos como equivalentes. Podemos aqui recuperar Merleau-Ponty que nos diz: "é através do meu corpo que compreendo as outras pessoas; assim como é através do meu corpo que percepciono as "coisas". O significado de um gesto "compreendido" deste modo não está escondido por ele, está sim entrelaçado com a estrutura do mundo." (Almeida, 1997: 4).

Na Antropologia a temática do corpo começou a ser investigada desde o início do séc. XX. O legado de Marcel Mauss, pioneiro no estudo das "técnicas do corpo" (cf. Fournier, 2008), fornece um modelo de entendimento segundo o qual "o corpo é a ferramenta original com que os humanos moldam o seu mundo, mas é também a substância original a partir da qual o mundo humano é moldado." (Almeida, 1997: 4) "O corpo é a matéria-prima que a cultura molda e inscreve de modo a criar diferenças sociais"; até aos dias de hoje a sociedade molda o corpo através de ações simbólicas. O corpo é simultaneamente um instrumento com que se molda o mundo e substância a partir da qual se entende o mundo.

Olhando para esta noção de corpo social e cultural, a perspetiva de como a cultura molda o próprio corpo, remete para a importância de uma compreensão da forma como é visto e representado - "o corpo social delimita as possibilidades do corpo físico." (Almeida, 1997: 4).

Transporta consigo uma bagagem cultural mas é simultaneamente um meio de comunicação, sendo por isso interessante identificar as semelhanças e as diferenças entre o corpo do quotidiano e o corpo espetacularizado, entre o que se projeta no dia a dia e o que se projeta na performance: o ator empresta o seu corpo com as suas marcas, cicatrizes, rugas, memórias, doenças, próprias das vivências que teve ao longo da vida. A este respeito Hermínia conta como tem sido a experiência de trabalho na *Companhia Maior* com estes corpos: "As pessoas de idade servem para mais coisas do que se pensa; esta situação [o facto de serem velhos] desafia os criadores. Não são para aquelas coisas para que servem todos os outros. (...) Nunca vi nenhum criador a hesitar pelas mazelas destes atores."

Ainda no campo disciplinar da Antropologia, também Lakoff e Johnson chamaram a atenção para a forma como a nossa experiência física, no nosso corpo, é essencial na construção do nosso pensamento conceptual e metafórico; o pensamento metafórico não se restringe aos usos na linguagem, mas encontra-se ancorado na nossa experiência física e cultural. O corpo é o referencial em função do qual não só percebemos o mundo, como o pensamos e partilhamos com os outros. "Como criaturas incorporadas, imaginativas, nunca estamos separados ou divorciados da realidade" (Lakoff e Johnson, 1999: 93). É através da natureza essencialmente corporizada da nossa existência social, e através das práticas incorporadas, que concebemos termos e conceitos que nos fornecem as metáforas através das quais pensamos e vivemos.

O que podemos encontrar no contributo destes autores é a preocupação em ultrapassar a dicotomia Corpo/ Razão que faz parte do legado intelectual que Descartes deixou na modernidade.

2.1. O corpo na era digital

Na atualidade as representações do corpo são simultaneamente mais variadas e mais fluídas. A velocidade e variabilidade de mutações individuais e coletivas, o cruzamento e a sobreposição de múltiplas culturas no interior de um mesmo grupo/ espaço social/ global, obrigam a reorientar o olhar sobre o corpo.

Sobretudo a partir do século passado podemos dizer que o corpo foi ressuscitado, tanto nas interrogações das ciências humanas como nas preocupações quotidianas dos indivíduos das sociedades ocidentais. A cultura dominante espetacularizou-o, transformado-o em escandalosa exibição de todas as formas através dos *media*: "deformações, contaminações, amputações, próteses, transmutações, e ainda, imaterializações, animações e fantasmizações - tudo isto parece estar a acontecer ao corpo ou, pelo menos, no palco do corpo." (Cruz, 2000:

130). Nesta profusão de novas possibilidades a figuração do corpo (corpo sem género, ou corpo sem órgãos) parece querer libertar-nos do próprio corpo.

Numa época de fascínio pelas descobertas que promovem a longevidade do corpo, paira também sobre nós um impulso de ilimitação, de desmesura, de negação da finitude humana. No seu anseio de perfeição, combate-se a dor, a tristeza, a nostalgia, o que comporta consequências tanto para o quotidiano como para as áreas artísticas. Numa sociedade dominada por imagens, os corpos alterados pela velhice não são muito visíveis. As artes, quer seja o palco quer seja a tela, envolvem sempre processos de identificação e de rejeição, são reflexos e impulsionadores das representações sociais.

É sobretudo na publicidade que o corpo encontra um dos veículos mais eloquentes. O corpo tornado em indústria de consumo surge subordinado à figura do modelo; o arquétipo do corpo ideal tem sido reinventado levando-o por vezes a níveis de perversidade não explícita. Neste mesmo universo coexistem representações tanto escandalosas como banais do corpo. Esta desmultiplicação de representações do corpo, acaba por se traduzir num corpo cada vez mais ambíguo que torna cada vez mais difícil separar a ficção da realidade. O corpo da propaganda e da publicidade, que produz imagens que são consumidas a uma escala planetária, devolvendo uma imagem desfocada da realidade que é o real mediatizado - o ecrã está em todos os lugares, no espaço público e no privado.

Num mundo pós-moderno, norteado por identidades flutuantes (cf. Dany-Robert Dufour), o indivíduo não tem apenas um corpo, já que sente que pode e deve moldá-lo tal como desejar expressar a sua identidade ou, mais precisamente, as suas mudanças de identidade. Neste contexto, joga-se com a necessidade da juventude, que vive na permanente angústia de envelhecer. Como diz Baudrillard, "o mais belo, precioso e resplandecente de todos os objetos é o corpo." (2011: 168). Corpo que se apresenta "como capital e como objeto de consumo". (2011: 169)

A modernidade elaborou o corpo como um limite para distinguir cada indivíduo de si mesmo, dos outros e do universo, encerrando o sujeito em si mesmo e aumentando a responsabilidade do indivíduo para com o seu próprio corpo. "A contemporaneidade erige o corpo em realidade em si, em simulacro do homem através do qual é avaliada a qualidade da sua presença e a imagem que cada um entende dar aos outros; as sociedades modernas sacralizam o corpo como emblema de si" (Le Breton, 2007: 32). O envelhecimento revela o estatuto do corpo na modernidade. Retomando as análises de Erving Goffman (cf. Goffman, 1988), sobre os processos de estigmatização (que mostram o estigma como um processo relacional em que os indivíduos que possuem atributos físicos associados a qualidades psicológicas negativas –

fealdade = maldade, acabam por interiorizar a imagem dos outros sobre eles). Le Breton deteta no envelhecimento atual um marcador social mais ou menos estigmatizante, consoante a classe social e a qualidade do ambiente familiar. Num mundo em que os valores fulcrais são a juventude, a sedução, a vitalidade, o trabalho, a performance, a velocidade, a velhice incarna a precariedade e a fragilidade da condição humana, "desliza lentamente para fora do campo simbólico" (Le Breton, 2013: 210). E, no que poderíamos designar por uma cibermodernidade, passamos de um corpo arcaico para um corpo digital, onde é expulsa toda a imperfeição, doença ou dor, através de fármacos ou próteses, extensões do humano em direção ao pós-humano. Nesta era digital, à medida que as tecnologias de registo se vão aperfeiçoando, somos confrontados com a perfeição da cópia de registo, por oposição ao desempenho ao vivo todo ele carregado de irregularidades, imperfeições, interferências e impurezas. A perfeição digital do registo e reprodução das artes do corpo (canto, teatro, dança), assumem o lugar de referência, tornam-se progressivamente no modelo interpretativo e criativo, expulsando o intérprete da sua performance na presença ao vivo em espetáculo, dispensando-o e passando à produção em estúdio. "Mas se os corpos em espetáculos acusam cada vez mais as suas imperfeições, os limites das suas capacidades, os humores do dia, as rugosidades decorrentes da sua genética, conseguirão subsistir como produtores ao vivo de obras de arte ou extinguir-se-ão como espécie?!" (Ribeiro, 2000: 89)

A esta questão, Miguel, ator de 66 anos da *Companhia Maior*, responde: "Em teatro a idade é potenciadora, porque o corpo dado às palavras, quanto mais idade tem, mais registos têm essas palavras' (...) O corpo mais velho diz mais."

Não deixa de ser curiosa a forma como a questão da diversidade de identidades é simultaneamente colocada neste trabalho: culturalmente somos convidados a escolher a identidade que melhor se ajustar aos padrões da época, enquanto que no ator, faz parte do seu ofício, criar múltiplas identidades nas personagens que interpreta.

2.2. O corpo como lugar de finitude

Como nos lembra Jankélévitch, o corpo, no seu processo de envelhecimento lembra a cada instante ao indivíduo que o corpo não é apenas uma construção de identidades que podem variar - ele não é apenas uma máscara construída, ele é também o lugar da finitude e do sofrimento onde o tempo deixa as suas marcas de forma inexorável (cf. Jankélévitch, 2015); à medida que envelhecemos, o horizonte de possibilidades contrai-se. Os sinais de envelhecimento biológico são inexoráveis e o corpo é o lugar da finitude e do desgaste

temporal. “É necessário aceitar ser finito: de estar aqui e em mais lado nenhum, de fazer isto e não outra coisa, agora e não nunca ou sempre; apenas aqui, apenas isto, apenas agora – de ter apenas esta vida” (Gorz, 2008: 405).

Esta passagem do tempo devolve-nos a consciência de que não escapamos ao ciclo natural do nascimento e da morte. Não *ficamos* apenas com as marcas do tempo, como *somos* marcados pelo tempo. Não é um estado transitório, é uma forma constitutiva do ser.

Nesta condição de fragilidade, encontramos-nos frente a frente connosco próprios, sós com o nosso corpo, que não se equiparando ao corpo espetacularizado com que diariamente somos bombardeados, torna-se um corpo estranho. Este corpo próprio é-nos estranho, ou não reconhecido, é por isso como um corpo que está esquecido. Onde se posiciona o corpo dos indivíduos quando submetidos ao imperativo moral de "envelhecer bem" (cf. Holstein e Minkler), através de práticas como o exercício físico ou o uso "obrigatório" de cosméticos (no caso das mulheres pela pressão de refeminizar o corpo)? O corpo envelhecido também é realizado através do estilo de vida, atividades de lazer, consumo, hábitos e rotinas de autocuidado.

Foucault alertou para a importância dos mecanismos de poder da modernidade sobre o corpo, disciplinando-o, submetendo-o a formas de vigilância que procuram regulá-lo. Pedro Penim, criador que trabalhou com a *Companhia Maior* em *Humor Maligno*, manifesta uma clara consciência desta condição e procurou contrariá-la quando trabalhou com estes atores: "Cada vez que se tenta uniformizar aqueles corpos, uniformizar aquelas sensibilidades e coser-lhes um rótulo e dizer que aquilo é só uma coisa, é lutar contra as vontades, que são vontades de diversidade e de superação."

Pode aqui o teatro ser um lugar de onde se pode olhar o corpo, transformando-o em objeto de espanto e redescoberta. No palco, o corpo é um elemento de um conjunto, onde o representado ultrapassa o espetacular, integrando-se numa obra artística.

Pedro Penim, viu possibilidades nesta companhia, cujo alcance é artístico, mas também social: "o facto de serem atores mais velhos dá uma outra leitura a esta obra. Acrescenta outra linha de leitura, porque as personagens foram mesmo escritas para eles", referindo-se a este espetáculo que foi pensado para quebrar o estereótipo sobre os velhos:

Ninguém espera ver aqueles atores a tomar as rédeas daquele espetáculo. O património do humor não é de nenhuma idade, mas como existe sempre a ideia do velho como o incapaz, de não estarem alinhados com aquilo que se diz numa época, que são antiquados, esse espetáculo punha-os como agentes principais dessa discussão, que é uma discussão cujo património não é de nenhuma idade específica.

Importa por isso refletir: o que permanece de cada um de nós, não é o corpo. O corpo é efêmero e a vida é fugaz. Aquilo que poderá ficar de cada um, é o pensamento ou a produção intelectual/ artística que pôde ganhar expressão e realidade através da estrutura biológica de que o corpo é o resultado.

2.3. Corpo como memória

Em teatro dá-se uma transformação do corpo próprio do quotidiano em corpo personagem que leva em conta as características desse corpo; se falamos do envelhecimento do corpo numa classe profissional que vive da exibição performática desse corpo, há que analisar algumas das implicações dessa condição.

Não só o teatro, mas também a dança e a performance, apesar de serem artes do instante, apoiam-se numa presença efetiva do intérprete, com as marcas corporais do seu passado. As potencialidades de um corpo com as marcas do envelhecimento nas criações artísticas destacam nos corpos presentes o trabalho da memória sobre os indivíduos e sobre a criação artística. Connerton (Cf. 2014), viu precisamente que o passado pode ser preservado na nossa mente através da memória que se encontra estabelecida no nosso corpo. Esta perspetiva apresenta o corpo como lugar de memória - no contexto deste estudo sobre o processo de envelhecimentos, situada na *Companhia Maior*, cujos atores trabalham ativamente com o seu corpo, o contributo de Connerton mostra que podemos deliberadamente preservar o passado, sem o expressarmos em palavras, mas no nosso corpo. "A nossa memória corrente está sedimentada no corpo" (Connerton, 2014: 72). A memória encontra-se sedimentada ou acumulada no nosso corpo; os gestos de um corpo têm o dom de evocar memórias, sendo o ato de representação uma forma de recordar. O significado do corpo do ator ultrapassa assim largamente o da personagem; o ator não é apenas o veículo de uma personagem, o corpo deste coexiste com a ficção mas excede-a.

Uma das reações mais comuns nos atores da *Companhia Maior* durante as entrevistas foi a forma como se posicionaram quanto a trabalhar as memórias próprias e individuais nos espetáculos. Essa opção recorrente por parte dos criadores/encenadores, e que se voltou a confirmar no espetáculo de Joana Craveiro, *Mapa Mundi*, não é do agrado dos atores. Diz-nos Hermínia a este respeito: "Nós somos mais do que as nossas memórias (...) Quando começamos o exercício para o Estalo Novo, começava com 'no meu tempo'. E eu recusei-me a dizer 'no meu tempo'. (...) As nossas histórias começaram a colar-se a nós. Ninguém sabia que eu podia dançar."

É como se o excesso de memória, ainda que por um ato de recordação transfigurado em obra artística, lhes negue o direito a uma existência no presente. Os seus corpos são já, só por si, uma testemunha desse passado. Também Miguel refere: "Não quero fazer de mim; (...) enquanto atores não é isto que queremos fazer. Parece que nos estão a dizer: 'nunca podes fazer mais do que isto porque nunca viveste mais do que isso'."

No entanto, os apelos de um corpo envelhecido na performance, contêm estas possibilidades a que os criadores não têm resistido: o corpo como cena da memória (o corpo carregado de memórias, onde estão registados os traços do tempo e como território onde está inscrita a memória de alguns acontecimentos pessoais e/ ou coletivos); as cenas tornam-se espaço de inscrição de memória pelos corpos (o intérprete é a personificação de uma presença corporal do passado); o corpo implicado num processo de recuperação (os corpos em cena podem ajudar a recuperar um acontecimento para melhor apreender o seu significado para o presente e para o futuro).

Trabalhar com as memórias vai muito para além de um trabalho de lembrar. Neste exercício, o ato de as verbalizar, tal como na psicanálise, torna-las vividas, conduzindo a uma reconstrução (ainda que de modo fragmentado), ao mesmo tempo que cada um se reconstrói. A memória quando é verbalizada, não só fica mais tangível, como ganha uma outra existência. Amplia-se. Torna-se assim mais importante a vida de cada um reconstruída no palco de um teatro, do que aquilo que foi efetivamente vivido. As teorias cognitivas contemporâneas têm também reforçado a ideia de que a memória é multimodal e não está localizada numa zona do cérebro mas antes percorre todo o corpo e reparte-se por diferentes mecanismos; esta ideia "aproxima-se de certo modo da ideia de corpo-memória de Grotowski" (Sofia, 2017: 5): "o corpo não tem memória, o corpo é memória".

De acordo com Halbwachs, (cf. 2004), em maior ou menor medida, todos somos sensíveis àquilo que se pode chamar nostalgia do passado sendo a própria sociedade que incentiva os mais velhos a recordar, baseando-se na ideia de que não têm nada de melhor para fazer. De acordo com este autor é também a sociedade que atribui esta função aos mais velhos, a de conservar as marcas do passado, encoraja-os a dedicar o que lhes resta de energia vital e espiritual a recordar. Este é precisamente o paradigma dos criadores que têm trabalhado com a *Companhia Maior*, e é a este 'destino' que todos os atores afirmam querer escapar. Com grande clareza, diz Marta: "Eu gosto de aprender e de desafiar. Não gosto do passado no sentido de achar que no meu tempo é que era bom. Quando conto uma história, terei de a deslocar no tempo, mas não cultivo esse tempo de forma diferente. Gosto dos desafios do presente!"

Não podemos esquecer que é muito difícil pensar o presente, implicando isso estar no presente a pensar o presente. Os atores da *Companhia Maior* estão no presente, querem fazer parte deste presente, pensá-lo e transfigurá-lo no palco. Este é o seu legado para o futuro.

3. Envelhecimentos: de uma herança cultural às suas singularidades

Se "é tentador pensar que o envelhecimento se resume a um conjunto de mudanças que ocorrem no corpo" (Randall e Mckim, 2008:119), o processo de envelhecimento encerra uma pluralidade de experiências que são difíceis de abarcar num conceito único ou num sistema explicativo total.

Cada sociedade e cada época elaboram as suas concepções sobre a velhice, existindo um leque alargado de olhares sobre esta fase do ciclo de vida. A idade enquanto categoria social que organiza e estrutura os grupos consoante as idades, contém a visão que uma época tem sobre cada período da vida e das relações sociais que são pressupostas entre os elementos dessa sociedade. "A construção social do conceito de velhice tem, portanto por base os valores de cada sociedade, concordantes com a hierarquia de posições sociais dos indivíduos na estrutura económica e social" (Lima, 1988:153). A variabilidade social, histórica e cultural que encontramos na forma como os velhos foram encarados ao longo dos séculos e são avaliados nas sociedades atuais configuram uma heterogeneidade nas posições sociais ocupadas por estes em cada sistema social. Se nas comunidades "primitivas" existe "uma grande variedade de práticas relativamente aos velhos: ou os matam, ou os deixam morrer, ou lhes concedem um mínimo vital, ou lhes asseguram um fim confortável, ou até os honram e enchem de dádivas" (Beauvoir, 1970: 108), no século XX a tendência será para uma sistematização científica no estudo das idades avançadas. "À medida que aumenta a proporção de idosos na população, esta condição atrai a atenção inquieta dos médicos, demógrafos, psiquiatras, sociólogos, reformadores sociais, políticos e futurólogos" (Lasch, 2006: 258). Mais recentemente, na segunda metade do séc. XX, as perspetivas teóricas sobre o envelhecimento enriquecem-se com as abordagens que enfatizam a dimensão existencial do envelhecimento e os diferentes modos e estilos de velhice que atravessam as sociedades contemporâneas. O envelhecimento é estudado tanto numa perspetiva das suas representações sociais, como sendo o resultado de processos e experiências vividas por indivíduos que, na sua relação com os outros, em contextos culturais e sociais distintos, assumem-se como vivências e perceções diferentes do envelhecimento. É um processo singular, moldado culturalmente, coexistindo por isso uma enorme variabilidade de representações e vivências nessa fase da existência; existem envelhecimentos e não o envelhecimento.

A individualização da velhice, iniciada no séc. XIX, atingiu no séc. XXI uma “desconstrução individualista das idades” (Deschavanne e Tavoillot, 2007: 179). A esperança de vida aumentou, mas a transição para a “terceira idade” acontece de forma muito diferente do que era há 150 anos atrás. Num mundo em acelerada transformação, as fases do ciclo de vida estão a ser redefinidas. Das conquistas sociais e políticas, ao prolongamento da esperança de vida, da busca por uma educação e formação contínua aos avanços da tecnologia e velocidade de circulação da informação, até às novas configurações familiares, somos hoje confrontados com a necessidade de reclassificar as idades ou fases da vida e seus significados, tendo como pano de fundo a emergência de uma pressão social para o “ser jovem”.

À famosa frase de Chateaubriand “a velhice é um naufrágio” as sociedades ocidentais contemporâneas respondem com a invisibilização da passagem do tempo. A velhice é estigmatizada e ocultada e o narcisismo associado ao culto da juventude exclui o idoso do espaço social. Os testemunhos dos atores são elucidativos. A atriz Ana Bustorff numa entrevista ao jornal *Sol* alertava para “*uma ditadura da imagem brutal contra as atrizes mais velhas.*” Disseram-lhe que devia tirar os papos dos olhos, corrigir as rugas, sob pena de não ter trabalho. Respondeu, “recuso-me a apagar a história da minha vida”. É revelador quando lhe dizem, “Ana, tens 59 anos e és velha para atriz, além de que és mulher”. Tiago, 74 anos, locutor e sonorizador de rádio desde a juventude até à reforma, e que agora integra a *Companhia Maior* refere que “os argumentistas que escrevem as telenovelas são pressionados pelos produtores para não colocarem pessoas com mais de 60 anos.”

“O moderno medo de envelhecer e de morrer é um elemento constitutivo do neo-narcisismo; o desinteresse pelas gerações futuras intensifica a angústia da morte, enquanto que a degradação das condições de existência das pessoas idosas e a necessidade permanente de valorização, de se ser admirado pela beleza, pelo encanto, pela celebridade, tornam a perspectiva do envelhecimento intolerável.” (Lipovetsky, 1989: 58). A “emergência da personalidade narcísica” (Lasch, 2006: 262) é concomitante da desestabilização das identidades que perduraram até meados do século XX: a um capitalismo tradicional, produtivista, com papéis sociais fixos, sucedeu um capitalismo assente num consumo de massa e uma identidade pós-moderna, consumista, aberta a múltiplas possibilidades, onde cada um modela permanentemente a construção de si. Daí que o culto da juventude não seja contraditório com a mercantilização dos interesses e aspirações dos idosos. O mercado compreendeu que existem alguns segmentos entre os idosos que se constituem como consumidores para determinadas ofertas: atividades turísticas, empreendimentos habitacionais, instituições especializadas, produtos farmacológicos específicos, etc. Nesta

faixa etária em que ainda é possível diversificar atividades sociais, o mercado prontifica-se a oferecer alternativas de compensação para a perda de estatuto e de poder resultantes do afastamento do mundo laboral. No entanto, as atividades de lazer não estão destinadas a todos uma vez que, na maioria dos casos, os rendimentos são destinados à satisfação das necessidades básicas.

Os estudos que têm procurado denominadores comuns entre os idosos, confrontam-se imediatamente com um elemento que faz a demarcação entre a forma como é percebida e vivida a velhice. O surgimento de doenças na velhice tende a desencadear formas de resposta à situação menos diferenciadas entre indivíduos. Perante a perda da saúde somos assaltados pela extrema evidência da irreversibilidade deste processo e dos limites impostos pela materialidade do corpo. Diz-nos Hermínia: “o pior é que quando alguém está doente, fica esquecida. Desaparece da vista e não há o interesse em acompanhá-la.”

Ao analisarmos o envelhecimento, não podemos deixar de fora da equação as variações individuais, ancoradas em atitudes particulares, que têm de ser levadas em conta como manifestações do confronto com essa diminuição das capacidades. Estes mecanismo de reação defensiva confundem-se por vezes com modificações estruturais no tecido nervoso trazidas pela idade, sendo por isso difícil distinguir entre o que são "modificações adaptativas e estratégicas daquelas que representam um défice neurológico irreversível" (Barreto, 1988: 161). Mesmo os modelos mais otimistas de pensar o envelhecimento deparam-se com o peso das perdas sucessivas a que o indivíduo vai sendo sujeito, sobretudo quando estamos perante experiências prolongadas de envelhecimento. A efetiva perda de capacidades físicas decorrentes do processo natural de envelhecimento, num espectro de possíveis limitações físicas associadas ao nosso corpo, não são apenas uma questão do corpo do indivíduo consigo próprio, não limitam apenas a autonomia e a mobilidade da pessoa, o problema coloca-se sobretudo na capacidade de envolvimento com os outros. A fragilidade física, a perda de capacidades, as limitações, a alteração da imagem, concorrem para uma deterioração da autoimagem perante os outros. “É do olhar do outro que nasce o sentimento abstrato do envelhecimento (...), o sentimento de envelhecer vem de fora, é a marca em si da interiorização do olhar do outro.” (Le Breton, 2013: 218)

Na lógica de uma sociedade concebida para pessoas autónomas, ser dependente significa ser incapaz, remetendo a pessoa para o isolamento físico e social. Num relativo abandono, são os mais velhos que ficam não apenas afastados dos familiares, mas também dos amigos que vão rareando cada vez mais. É neste espaço existencial, cada vez mais contraído, que o sentido para a vida, para os dias e para as horas é mais difícil de manter. "Envelhecer bem consiste na

arte de saber afrontar estas perturbações." (Fernandes, 2017: 235). Não há dúvida que a forma como são integrados e assumidos os constrangimentos que vão surgindo durante o envelhecimento, leva em conta a subjetividade de cada um, marcando por isso as diferentes respostas que vão sendo desencadeadas perante situações de contrariedade ou de oportunidade. "Ao contrário do estereótipo de uma vida de tranquilidade e lazer, o envelhecimento dificilmente é para os fracos de coração. Com ele, podem surgir mudanças e perdas, transições e desordens, que podem agredir todo o nosso sentimento de si - que, para simplificar, apenas uma história boa e forte nos pode equipar para resistir" (Randall e Mckim, 2008: 118). Um projeto como o da *Companhia Maior* é uma história coletiva forte que envolve os seus participantes na construção de um significado partilhado e num combate pela superação dos estereótipos associados à velhice.

Augé faz uma observação interessante a este respeito - enquanto o tempo é possibilidade de projeção, para o passado e para o futuro, ou seja, "o tempo é liberdade, a idade representa constrangimento" (Augé, 2014: 13). Existe uma dissonância entre tempo e idade: a idade é uma fatalidade trágica, o tempo são possibilidades em aberto. Até o prolongamento da esperança de vida, resultado dos avanços científicos da modernidade, acarreta consigo esta dimensão angustiante do medo da doença e da dependência. O desafio aqui consiste em pensar nas relações entre tempo e idade. Um grupo como a *Companhia Maior* é um exemplo daquilo que Augé aponta como uma forma de viver o tempo sem pensar na idade, já que a idade aqui não se impõe. "A idade é real, mas não é uma característica fixa como a cor dos olhos ou da pele ou sexo. (...) A idade é simultaneamente fixa e fluída, pois é o modo como a experimentamos e sentimos" (Applewhite, 2019: 48).

Com efeito, é por vezes a aparência física a dar mais informação sobre a nossa idade do que os exames fisiológicos. Parece tratar-se de um fenómeno que só acontece aos outros antes de o reconhecermos em nós - "antes de reconhecermos as nossas rugas, percebemos as do vizinho." (Guimarães, 2007: 14); não nos reconhecermos na imagem que o espelho nos devolve pode ser assustador e por vezes não encontramos lá a pessoa com a sua história e experiência de vida. Durante a trajetória individual de vida, não deixa de ser sempre com surpresa que cada um encara o seu próprio envelhecimento. O psicanalista Martin Grotjhan refere precisamente que "o nosso inconsciente ignora a velhice porque mantém a ilusão de uma eterna juventude" (Beauvoir, 1970: 356). Em causa está uma recusa do tempo pois não queremos aceitar a degradação e a privação, sendo mais fácil manter a ligação com um passado que queremos manter imutável.

Para alguns autores (cf. Featherstone, 1991; Kaufman, 1986) a maior parte dos idosos percebe a sua identidade como “sem idade” (“*the ageless self*”): face a um envelope exterior, o corpo, que envelhece e se degrada tanto esteticamente como funcionalmente, o eu permanece jovem e inalterado. Para muitos idosos o corpo torna-se uma máscara o que permite manter a ilusão de que a imagem que têm de si próprios não os representa. Não são os acontecimentos pessoais ou sociais por si só que definem a influência da passagem do tempo na personalidade, mas é antes a interpretação desses acontecimentos ao longo da vida que determina a relação que se tem com a passagem do tempo. Os indivíduos são capazes de integrar e adaptar-se a novas situações criando quadros de compreensão dentro dos quais interpretam as mudanças que vão acontecendo, mas mantêm sempre o sentimento de “mesmidade” sobre si próprios. O sentido de identidade consistente, de um eu sem idade, advém da criação de símbolos unificadores resultantes da interpretação das mudanças que vão acontecendo. A categoria idade, enquanto conceito abstrato, é insuficiente para determinar o conteúdo da identidade. “Envelhecer, em si, não é um aspeto central do eu nem sequer uma fonte de significado” (Kaufman, 1986: 7). Como refere Sartre “à degradação da senescência opõem uma imutável essência e infatigavelmente contam a si próprios o ser que foram e que sobrevive neles” (Beauvoir, 1970: 442). Encontramos testemunhos na *Companhia Maior* da percepção de um eu sem idade: diz-nos Alice, de 73 anos: “Às vezes tenho-me a refrear; sinto uma *décalage* entre a idade do BI e a minha idade mental. E penso que a curiosidade é a culpada disto”. Ou como diz Hermínia: “Nem sei o que é a idade; a idade é uma coisa tão abstrata... O que eu sei é que se vive de maneira diferente”.

Também o modelo de compreensão do desenvolvimento da personalidade do indivíduo em oito estádios proposto por Erikson (cf. Erikson, 1994) permite um ajuste às diferenças individuais uma vez que as qualidades integradas num determinado estágio, não desaparecem nos estádios seguintes, não se excluem; os estádios não estão vinculados a uma idade cronológica precisa o que contribui para uma visão dinâmica da mudança e da continuidade do eu no processo de envelhecimento. A integridade do ego diz respeito à resolução dos desafios de cada estágio. Os três últimos estádios, da idade adulta à idade avançada, ocorrem crises que se constituem como tensões entre *intimidade* versus *isolamento*, *generatividade* versus *estagnação* e por último, *integridade do ego* versus *desespero*.

3.1. Envelhecimento: de destino social a projeto

Em 2016, segundo os dados publicados pelo EUROSTAT, Portugal era o terceiro país europeu com o índice de envelhecimento mais elevado: 151 idosos (com idade igual ou

superior a 65 anos) por cada 100 jovens (com idades até aos 14 anos). As principais causas para este fenómeno que tem vindo a acelerar-se nas últimas três décadas são as mais óbvias: aumento da esperança média de vida e um muito reduzido índice sintético de fecundidade (número médio de filhos por mulher em idade fértil). A crescente longevidade enquanto dado sócio demográfico obrigou a que fossem introduzidas "novas fases nas idades da vida" (Fernandes, 2017: 229). Atualmente, a noção de 3ª idade, por si só, também já não serve para dar resposta à necessidade de classificar a população que já está afastada da vida ativa e produtiva. Novas classificações surgiram tentando nomear a diversidade de condições que o forte aumento da esperança de vida introduziu nas sociedades ocidentais contemporâneas: 'jovens velhos', 'velhos velhos', '3ª e 4ª idade', 'dependentes' e 'independentes', 'velhos e séniores'.

O alargamento do topo da pirâmide etária e a contração da base dessa pirâmide é cada vez mais visto por muitos como um problema que desafia as comunidades e põe em causa os equilíbrios sociais e económicos. Os idosos são considerados um peso económico, um fator de decréscimo da produtividade e da eficiência económica, um fardo para as famílias e um risco para a sustentabilidade da Segurança Social e para o sistema de saúde. Nas últimas décadas a globalização tem alimentado a desvalorização dos idosos: "segundo a narrativa do 'tsunami grisalho', uma elevada população idosa torna impossível a competição numa economia global." (Applewhite, 2019: 25); a descida dos custos de produção por via da compressão dos salários e da desvalorização da força de trabalho é cada vez uma necessidade imanente a muitas das empresas que competem no mercado mundial. A perda de capacidades funcionais que estão associadas ao processo de envelhecimento surge associada a perdas sociais no mundo do trabalho – tal como o corpo é visto como uma máquina que envelhece e se torna obsoleta para a função que desempenhava, assim também as sociedades capitalistas industriais encaram como descartáveis aqueles que no processo de envelhecimento chegam ao termo das suas funções. De acordo com Hareven, "o interesse no significado do envelhecimento no começo do século XX não derivou de mera curiosidade. Estava relacionado a questões sobre os limites da utilidade e eficiência no trabalho que acompanhavam a industrialização" (1995: 14).

É indispensável distinguir o 'envelhecimento demográfico' do 'envelhecimento societal' (Rosa, 2012: 22): "uma população pode estar a envelhecer e a sociedade não" (Rosa, 2012: 24). Uma sociedade pode saber reagir ao envelhecimento da população tirando proveito das capacidades dessa população de forma inteligente, não marginalizando os potenciais contributos dos idosos, evitando o envelhecimento societal, onde uma sociedade se sente

refém das suas próprias mudanças. Sentir as alterações demográficas como uma ameaça é mais um obstáculo às inevitáveis adaptações que têm de acontecer, já que não é previsível que exista uma involução na estrutura etária das sociedades ocidentais num futuro próximo.

O envelhecimento societal surge sempre associado a receios com a ausência de saúde, com o isolamento, a solidão e a pobreza: "o risco de pobreza das pessoas com 65 ou mais anos que vivem sós também é maior, sendo quase o dobro do valor médio da população" (Rosa, 2012: 35). E o abandono da atividade laboral e a entrada na reforma é um dos marcadores mais frequentes que assinalam a fase da velhice. Apesar de a velhice se revestir de formas diversas, encontra-se "sempre relacionada com a rutura com a vida ativa" (Fernandes, 2017: 224). No entanto, estamos perante uma definição que assenta num critério que é meramente administrativo, e a *Companhia Maior* é um exemplo da não coincidência entre o critério administrativo e a realidade social: todos os atores estão a exercer profissionalmente na *Companhia Maior* apesar de terem mais de 65 anos. Há que lembrar que em alguns casos a reforma surge compulsivamente, sem possibilidade de dilatar o período de vida ativa. Nestes casos deparamo-nos com uma situação paradoxal: a reforma, que é inequivocamente uma conquista social, converte-se numa obrigatoriedade e numa forma de impedir a autodeterminação individual pois não são apresentadas, na maioria dos casos, alternativas ou possibilidades intermédias aos trabalhadores que contornem o afastamento radical da vida ativa, mesmo quando ainda se possuem capacidades para o desempenho profissional. "Aplica-se por princípio o direito à reforma e, em seguida, (para alguém que não pretenda reformar-se), a sua retirada compulsiva" (Rosa, 2012: 41).

A passagem do estatuto de 'ativo' para o estatuto de 'passivo', constitui-se por si só como um marcador social estigmatizante numa sociedade onde "o trabalho fornece um estatuto social" (Fernandes, 2017: 229). Afigura-se ao próprio como uma morte social que antecede a morte física. A saída do mercado de trabalho dilui e faz desvanecer muitos dos contactos sociais. Este afastamento contribui para uma gradual perda de sentido, sentido dentro da sociedade e dentro da família, que atinge o seu corolário na perda de sentido para a vida. Quando a uma atividade corresponde um benefício económico (como é o caso da *Companhia Maior*), existe o real e efetivo reconhecimento da sociedade para com o trabalho que é produzido pelos mais velhos pois, socialmente, o nível de reconhecimento e respeito depende da existência de uma remuneração; de outra forma, é tolerado, mas não obtém a mesma aprovação social. O trabalho adquire assim uma importância significativa: fomenta a atividade física e mental, mas vai muito para além desta pois o sentimento de integração e reconhecimento social reverte em sentimento de realização e propósito pessoal através do trabalho. Célia, uma das

atrizes da *Companhia Maior*, confirma essa importância da integração num projeto profissional: "prefiro andar estoirada, mas a pessoa sente-se viva: é uma prova de vida que vamos fazendo a nós mesmos!" A pressão social condiciona as vontades e os horizontes de possibilidades. Hermínia foi professora e durante anos criou um projeto de dança ligada às disciplinas de Alemão e Inglês que lecionava. "*Os meus alunos eram obrigados a dançar.*" Este projeto decorreu durante anos e culminava com uma apresentação pública na escola, que contava com alunos da Escola de Dança Ana Mangerição que "ajudavam à consistência do projeto." No dia em que lhe "disseram na escola: o teu projeto já não faz sentido aqui", decidiu reformar-se. "Uma grande amiga disse-me: 'continuares na escola fica mal no teu currículo'."

A expulsão dos mais velhos do mundo do trabalho tem acompanhado também uma alteração dos papéis destes no interior das famílias, sendo os valores familiares cada vez mais marcados pelo individualismo; o papel educativo desempenhado pela escola, ditou também o afastamento entre os mais velhos e os seus descendentes. A família delega noutras instituições sociais muitas das funções anteriormente concentradas no lar. A crescente institucionalização dos idosos é sinal disso mesmo - uma sociedade que transfere para as instituições especializadas as funções do bem estar que antes eram desempenhadas pela família.

Nas sociedades ocidentais, até ao início do séc. XX, era frequente gerações diferentes viverem em conjunto num sistema de família alargado. Netos, pais e avós ou viviam sobre o mesmo teto ou numa zona próxima. Esta realidade traduzia-se numa atitude menos segregacionista bem como numa efetiva solidariedade intergeracional. Em épocas de crise económica, as mulheres contribuíam para os recursos familiares, ajudavam nas tarefas domésticas ou a cuidar das crianças. Era reconhecido, sobretudo às mulheres, competências no domínio da educação dos mais novos ou em assuntos domésticos. Nas últimas décadas, este reconhecimento dos mais velhos como detentores de um papel bem definido no seio familiar, deu lugar à segregação, vivem à parte, foram excluídas do núcleo familiar, e deixaram de ser considerados como potencial força produtiva, perdendo por completo o estatuto de conselheiros já que deixaram de desempenhar esse papel.

A dimensão temporal da vida sofre uma profunda desestruturação com o afastamento da vida ativa. O corte com rotinas quotidianas de uma vida inteira, com o seu calendário e com os seus ritmos e rituais, coloca a pessoa perante uma nova experiência do tempo: por um lado, o tempo de vida escasseia, mas, por outro, o tempo que sobra, o tempo livre que antes era residual, gera um sentimento de vazio. Neste tempo, o idoso confronta-se com a experiência do corpo e o envelhecimento é sentido como uma ameaça às capacidades físicas e mentais.

Nos limites desta experiência do corpo encontra-se a dependência e a ausência de autodeterminação.

No contexto dos novos modelos familiares, fazem também parte as mudanças no contacto com a família alargada que acarretam uma alteração no relacionamento entre gerações. A própria configuração das habitações em zonas mais urbanas, espacialmente reduzidas, remete para a necessidade da institucionalização dos mais velhos que são lançados em lares, seguindo-se os hospitais, criando-se as condições para esse afastamento da família e entre gerações dentro da família - os idosos não têm lugar dentro das habitações e quando lá se encontram, são vistos e tratados como um estorvo.

Quando se passa a depender de instituições, o corte com a família e com os amigos, submetendo-o à coabitação com desconhecidos, remete o indivíduo para uma situação de solidão; é assim que muitos lares são experienciados, pelos que lá se encontram e pelos que lá se deslocam ocasionalmente, como lugares de decrepitude e solidão. Ou melhor, lugares onde se somam solidões individuais. Mesmo quando o internamento é voluntário, a partilha do espaço quotidiano com pessoas que não partilham do mesmo modo de vida, representa uma limitação de autonomia para além de um corte com o seu passado, em que assenta a memória e a identidade de cada um. As instituições assemelham-se assim a locais de cativeiro, sendo sentidas pelos que lá se encontram como tal - cativos e prisioneiros. O momento em que o indivíduo é desenraizado da sua residência corresponde ao derradeiro momento da máxima vulnerabilidade perante o tempo e a existência.

O projeto da *Companhia Maior* contraria esta tendência² já que, no contexto do que a modernização nos trouxe e das conquistas sociais alcançadas, a gama de opções a nível social e intelectual também aumentou, e nesta medida enquadra-se numa estratégia que torna possível a reinvenção da vida. "A capacidade de reinventar a velhice é a capacidade de converter um destino em projeto." (Fernandes, 2017: 241). Seguindo esta possibilidade que nos é proporcionada pela sociedade contemporânea, a reforma deixa de ser o tempo do repouso para se converter num tempo de reinvenção da existência. Esta é uma mudança substantiva de que é exemplo a *Companhia Maior* e os seus membros - não estão na última

² Nesta análise, deve também ser aqui considerada "a disparidade existente na forma como vivem os mais velhos consoante a classe social" (Beauvoir, 1970: 659). Na verdade, esta disparidade ocorre na velhice tal como ocorre noutras idades, acrescendo que nesta fase da vida os indivíduos se encontram numa posição de maior fraqueza e insegurança. Relativamente aos membros da *Companhia Maior*, o facto de pertencerem à classe média/ alta, instruída, tem diminuído a sua vulnerabilidade às condições sociais, com possibilidades de acesso a experiências diferenciadas.

etapa da vida, estão a viver outra vida dentro da sua vida. Quantas vidas pode contar uma vida? Se hoje, mais do que noutra época, a velhice pode ser encarada como um projeto e não como destino, é-nos exigido a cada um e à sociedade, que prepare antecipadamente o sentido que se quer imprimir a esse futuro projeto. Os desafios que se colocam à sociedade são enormes, uma vez que esta terá de criar as condições de possibilidade para as estratégias individuais, que deem resposta ao que cada um quer fazer com o seu tempo. Percebe-se o alcance que um projeto como a *Companhia Maior* pode ter quando ouvimos alguns testemunhos, como o da Alice, professora até à reforma e agora com 73 anos: - “E até fisicamente. Até pensei em fazer yoga para estar preparada para a dança em setembro. Sentir o corpo a responder é ótimo. Mas também o apreço das minhas filhas. A Joana disse da última vez: 'agora já és uma artista!' O que isto é de superação para mim significa muito.” Ou como nos diz Marta, de 86 anos: “Também temos sido uma mais valia para os encenadores, nós aprendemos com eles, mas eles também aprendem connosco.” É um projeto que subverte a linearidade das passagens de uma idade para outra – os ciclos de vida – e ignora marcos e ritos de passagem: uma “confusão das idades” (cf. Deschavanne, 2007) que alarga o campo das possibilidades nas atuais sociedades ocidentais.

3.2. Gerontismo

Existe uma armadilha em que frequentemente tropeçamos sem refletir quando nos referimos ao envelhecimento: utilizamos a juventude como termo de comparação implícito. A linguagem vulgar está repleta de exemplos – dizemos “envelhecer bem”, como elogio e sinónimo de parecer mais jovem, por oposição ao que é velho, que se evita, e se tenta esconder - esconder a idade. O que queremos afinal dizer quando dizemos ‘está a envelhecer bem’? Que valorizações, que ideais, que representações, que objetivos, estão subsumidos nesta frase que às vezes é atirada de passagem em conversas sobre os outros (ou sobre nós!)? Vários estudos (cf. Bytheway, 2007) têm mostrado que o preconceito relativo à idade continua a permear as experiências e os discursos quotidianos. Mesmo a utilização de expressões polidas (ex.: o ‘respeito pelos cabelos brancos’ devido aos idosos) pode não implicar o reconhecimento do outro mas limitar-se a uma fórmula de indiferente cortesia.

O envelhecimento, enquanto destino social, obriga-nos a pensar nas representações estereotipadas que cada um de nós tem da velhice. Que preconceitos carregamos e reproduzimos disfarçados por baixo da linguagem? Que discriminações atingem os idosos? Segundo um inquérito do *European Social Survey* de 2009, “a discriminação em relação à idade é a principal forma de discriminação sentida pelos portugueses” (Marques, 2011: 19).

O conceito de idadismo provém do inglês “ageism”, formulado em 1969 por Robert Butler, indica a discriminação em função da idade e que alimenta uma visão tendencialmente negativa do envelhecimento e da velhice. Mais recentemente foi reformulado sendo hoje pensado, não apenas em relação aos mais velhos, mas relativamente a formas de discriminação relativas a qualquer idade. Por isso, neste capítulo, utilizo a noção de gerontismo (cf. Marques, 2011), já que obedece a um maior rigor conceptual que permite que nos centremos na perspectiva negativa da velhice que deriva de modelos sociais - pela alteração de estatuto e de papéis na vida profissional, familiar e social, que assenta numa diminuição do poder de escolha e de decisão - e de modelos medicalizados como a falta de saúde, a fragilidade, a incapacidade e a dependência de outros.

Ainda que existam elementos unificadores no processo de envelhecimento "as pessoas idosas apresentam mais diferenças do que semelhanças entre si" (Fernandes, 2017: 238), essa heterogeneidade é-lhes habitualmente negada. Existe uma imagem rígida acerca dos idosos como doentes, incapazes, senis e inflexíveis sendo a associação entre velhice e doença o traço dominante. O medo e a repugnância, ainda que eufemizados, reforçam os estereótipos que tendem a interiorizar-se e a “tornar-se profecias que se realizam” (Applewhite, 2019: 41): o idoso devolve o comportamento que dele se espera.

Nas últimas décadas um esforço tem sido feito para reforçar as políticas assistencialistas e para revalorizar a condição dos idosos. A noção de envelhecimento ativo (ou criativo), definido pela Organização Mundial de Saúde como o “processo de optimização das oportunidades para a saúde, participação e segurança, para melhorar a qualidade de vida das pessoas que envelhecem” está associada a um modelo de envelhecimento bem-sucedido. São de salientar, no entanto, as limitações deste modelo que não tem em conta as circunstâncias da vida – viuvez, doenças, reformas forçadas – que podem ser geradoras de altos graus de insatisfação e isolamento. A noção de envelhecimento ativo está intrinsecamente ligada à questão da saúde, tornando-se fortemente discriminatória relativamente a todos os que não se enquadram nela: 'envelhecer bem' passa a radicar na condição de saúde de cada um. Esta perspectiva reflete as preocupações das sociedades capitalistas com os constrangimentos induzidos por uma elevada proporção de idosos na economia e na sua produtividade. Apesar da ideia de um envelhecimento ativo que entra por idades cada vez mais avançadas, esta perspectiva otimista está ancorada na promoção da saúde ao longo da vida ativa. Só podemos falar num envelhecimento ativo quando estamos perante indivíduos que apresentam uma condição de saúde estável que lhes permitem níveis de independência e de funcionalidade adequados; considera-se envelhecimento bem sucedido aquele que coloca o idoso em

atividade, a desempenhar papéis relevantes na família e na comunidade que, ao intensificar as relações sociais, encontra gratificação e satisfação na imagem positiva que colhe de si mesmo neste processo de interação social. Nesta perspetiva, o sucesso do envelhecimento ativo vai até onde existe saúde. No entanto, há que notar que "o modelo de envelhecimento bem sucedido, portanto, não leva em conta trajetórias de vida específicas e realidades ambientais, e baseia-se em objetivos reducionistas para uma ideia muito grande - a do sucesso. Como é que as pessoas de meia idade se sentiriam se a medida da meia idade "bem-sucedida" fosse a boa saúde?" (Holstein e Minkler, 2007: 16).

O idoso é encarado como um elemento que nada mais tem a acrescentar à sociedade; resume-se a um esperar pela morte. Se existimos em função das realizações que nos dão sentido à vida, uma existência onde é negada a participação em muitas das atividades que antes eram estimulantes, gratificantes e significativas, corresponde a uma existência vazia. Os papéis profissionais, que ocuparam a maior parte da vida ativa, surgem neste contexto abruptamente alterados criando espaços vazios onde a redefinição de papéis nem sempre é fácil; a segregação devido à idade surge por isso colada à segregação pelas funções que deixaram de ser desempenhadas. Luísa foi funcionária da ANA Aeroportos durante a sua vida ativa. A representação veio mais tarde, aos 57 anos quando começou a fazer workshops de teatro e a participar em campanhas publicitárias. Conta como tem sido difícil às pessoas com quem se relaciona atribuírem valor ao trabalho que faz na *Companhia Maior*: "entre amigos e familiares há um grupo que não considera uma atividade profissional: fere-me, dói-me. Acham que é uma forma de me ocupar e de me distrair. (...) O meu filho ainda não consegue ver o trabalho na Companhia Maior como teatro."

Não é apenas no espaço profissional que é sentido o corte com o papel e funções sociais desempenhadas: também no espaço familiar são sentidas transformações que vão evoluindo gradualmente no sentido da perda da autodeterminação. Em casos extremos em que a reforma (encarada como a exclusão definitiva da vida social), é a única fonte de rendimento do agregado familiar, nem por isso a pessoa idosa passa a ser vista como elemento ativo da sociedade. "Muito longe de oferecer um recurso contra o seu destino biológico, assegurando-lhe um futuro póstumo, a sociedade de hoje repele o idoso, ainda vivo, para um passado ultrapassado" Beauvoir (1970: 468).

Célia fez carreira como jornalista/ pivot da RTP e conta como foi a experiência de ingresso na licenciatura já após a reforma:

Na reforma, a sensação de que ninguém precisava de mim foi muito pesada. E foi aí que decidi inscrever-me na Escola Superior de Comunicação Social pois eu tinha aprendido jornalismo

com os mais velhos. Na altura era assim (...) Não fui para a universidade sénior: fui para ali fazer a licenciatura ao lado dos outros por mérito próprio! Uma das professoras que me fez a entrevista de admissão, perguntou: 'o que vem fazer com essa idade?', e eu achei aquilo agressivo, *aquela* idade... e eu respondi - 'Que eu saiba não há idade para aprender'. Ela não teve resposta.

Para as mulheres o processo do envelhecimento é mais severo: "desde cedo as mulheres aprendem que a sua aceitação social decorre da habilidade de alcançar e manter-se próxima de uma aparência feminina privilegiada" (Clark, 2011: 21). À medida que a vida de homens e mulheres se prolonga, as oportunidades e expectativas para o envelhecimento divergem: social e culturalmente, mulheres mais velhas encontram-se mais vulneráveis à discriminação por pertencerem simultaneamente a dois grupos sociais marginalizados: são 'mulheres' e são 'velhas'. Domina um duplo padrão de envelhecimento: "a ideia de que sinais de envelhecimento na aparência física de uma mulher são frequentemente repulsivos, enquanto mudanças semelhantes nos homens são reverenciadas e até consideradas sexy" (Clark, 2011: 41). A imagem corporal é situada, produto de uma negociação entre a perceção e internalização de ideais de beleza vigentes, ideais de beleza individuais, imagem corporal e posição social. Neste cenário, a categoria de classificação de beleza feminina mais restritiva é a idade. É a idade do corpo que entra em conflito com a representação cultural de beleza feminina.

Um dos estereótipos mais pesados em relação à velhice é o do desejo sexual, considerando-se que com a idade vem uma natural abstinência. As circunstâncias reais como dificuldades físicas, ou o desaparecimento dos cônjuges, conduzem a um isolamento afetivo que passa a ser considerado em definitivo como extinção do desejo sexual. Segundo Gillearn e Higgs (2013: 102), "o contraste cómico entre o desejo das pessoas mais velhas por sexo e sua incapacidade de se apresentar proporcionaram um tema importante no teatro clássico renascentista e no início da era moderna. Ao violar a posição cívica e moral da velhice, homens e mulheres idosos lascivos foram usados pelo seu potencial transgressivo, e não como modelos para o 'envelhecimento bem-sucedido'." O ideal para envelhecer bem seria o de envelhecer sem desejo sexual esperando-se que "os idosos virtuosos se apresentassem como, se não assexuais, pelo menos imperturbáveis pelo desejo sexual" (Gillearn e Higgs, 2013: 102). No teatro, também era comum ser tratado como uma situação de carácter inerentemente cómico, revelando a fragilidade e o absurdo do homem mais velho. A sociedade posicionava-se de forma distinta consoante o género: "no caso das mulheres, o sexo com homens jovens

foi condenado e / ou ridicularizado; o sexo com mulheres jovens, por outro lado, às vezes era visto como rejuvenescedor para homens mais velhos" (Gilleard e Higgs, 2013: 102-103).

Apesar dos estereótipos veiculados, os estudos confirmam a capacidade e a possibilidade de as pessoas idosas terem uma vida sexual satisfatória e o orgasmo pode ocorrer até à morte. Com efeito, vários médicos e gerontologistas começaram a compreender que "a falta de interesse e atividade sexual numa fase mais tardia da vida, era determinada menos por mudanças biológicas do que por tabus sociais e por restrições sociais persistentes que afetavam a vida sexual de idosos" (Gilleard e Higgs, 2013: 109).

Em 2011, a jornalista Catarina Gomes publicou no jornal *Público* o artigo "Sexo na idade maior". Apesar de a maior parte das pessoas que trabalham em lares considerar os idosos assexuados, foi no lar da *Casa do Artista* (lar de idosos em Lisboa que alberga profissionais do meio artístico), que encontrou alguma abertura para o assunto entre os auxiliares e utentes. Remetendo para uma das passagens do artigo, percebemos como esta questão tem sido negligenciada:

Nunca ninguém lhe tinha perguntado isso na vida mas sim, Luísa Abreu, de 65 anos, masturbase. (...) Não nega que é difícil arranjar momentos de intimidade estando a viver num lar de idosos, ainda mais a partilhar quarto com outra senhora - os quartos individuais são mais caros - mas lá se consegue. (...) Foi amealhando provas de que não é só ela, de que a sexualidade se mantém ativa até ao final da vida, mesmo em situações de extrema debilidade.

(Jornal *Público*, 25 de fevereiro de 2011).

Este continua a ser um tabu com um peso significativo nas sociedades contemporâneas. Os obstáculos a uma sexualidade na velhice encontram-se não tanto nas limitações físicas mas sobretudo no olhar dos outros e de si mesmos sobre o seu corpo.

Capítulo III

Envelhecimento e teatro: temas e percepções dos atores

1. Envelhecimento

Quando se diz 'no meu tempo', parece que já não fazemos parte deste tempo. O meu tempo é de todos os tempos em que estou viva.

(Hermínia, atriz da *Companhia Maior*)

Perante este coletivo de artistas que participam neste projeto artístico comum, as entrevistas individuais tiveram o propósito de trazer à discussão a pluralidade de experiências dentro da companhia e no processo individual de envelhecimento. Pelas palavras dos próprios deparei-me com um itinerário de questões, preocupações, motivações e visões, que neste capítulo são ouvidas pela 'voz' dos próprios. É no que há de mais singular na experiência de cada um que encontramos representações e percepções do envelhecimento que nos mostram o sistema de significados, motivações, expectativas e preocupações que lhes subjazem.

Estamos perante um grupo onde, apesar de serem maiores de 60, os percursos, referências e atitudes são diferentes. Apesar de ser uma companhia de um grupo etário específico, coexistem nele várias perspetivas e projetos de trabalho.

1.1. Percepções e representações do envelhecimento

Quando procuramos aceder às percepções e representações que estes atores têm do envelhecimento, a referência a cenários de solidão, tantas vezes associados à representação social do envelhecimento, surgiram nos depoimentos, na forma de imagens daquilo que se procura evitar, procurando-se no projeto da *Companhia Maior* a alternativa a essa forma de estar na vida e na sociedade. Como refere Silva sobre a solidão, "essa experiência é uma experiência de todas as fases da vida, e pode dizer-se que universal, mas o seu impacto no contexto das limitações vividas na velhice, pode ser diferente" (Silva: 4). E como tal surge em imagens depreciativas, como as de Tiago que refere não gostar de "ver pessoas, se calhar mais novas do que eu, a jogar às cartas, metidas nos 'Pingos Doce'. Faz-me confusão isso... (...) As pessoas vão para o jardim jogar às cartas e não sabem envelhecer, porque há tanta coisa para fazer... andam nos centros comerciais (...). Encaixam-se em coisas que não exigem nada delas"; ou como refere Alice, "irrita-me ver os velhotes a jogar à *bisca lambida* no jardim, quando poderiam ir jogar à bisca num lar com outros que precisam. Deviam ser obrigados a fazer tarefas sociais enquanto ainda são capazes." Surgem aqui contidas e

associadas as ideias de solidão, inatividade e de ausência de contributo para a sociedade. E talvez por isso, Rita refere que "tenho um amigo que me diz que eu não devia estar ali, que eu não tenho necessidade de estar com um grupo de pessoas mais velhas" - ciente de que pode ser visto como desprestigiante para o trabalho de atriz estar ligada a um grupo etário tão específico. Noutro depoimento encontramos ainda a percepção de como o envelhecimento constitui um peso: "eu própria que sou das mais novas da companhia, sinto que estou menos ágil. E essa nossa lentidão, não deve ter sido fácil para eles [atores e encenadores mais jovens da companhia de *Teatro do Vestido*]. Foi uma grande carga para eles. (...) A paciência esgotada... porque os velhos esquecem-se" (Ana). Esta percepção de se ser um fardo, que é carregado por nós e pelos que nos rodeiam, constitui-se como uma ideia que é interiorizada traçando o limite entre o possível e o utópico, por parte do próprio e da sociedade. Podemos olhar para o envelhecimento como um processo silencioso e discreto que na maior parte das vezes não é perceptível aos que não se confrontam com ele diretamente, o que impede uma compreensão das suas impossibilidades e possibilidades por parte da sociedade.

Também é percebido pelos entrevistados que hoje se envelhece de forma diferente, a percepção do que se pode ser, das possibilidades e modos de ser do envelhecimento, alterou-se: "lembro-me de achar que as minhas tias velhas tinham idade para umas coisas e não tinham idade para outras. Eu hoje não sei o que é ter idade para algumas coisas. Não sinto que haja idades próprias para seja o que for. A não ser as crianças. A idade não me tira possibilidades" (Hermínia). Este testemunho mostra-nos que a idade, por si só, parece ser insuficiente para ser uma dimensão integral da identidade, apesar de todos confirmarem o facto de terem uma idade precisa e dos constrangimentos que isso acarreta; isoladamente, a idade cronológica não é a chave de compreensão do que determina o comportamento tão heterogéneo perante o mesmo fenómeno que é o envelhecimento. São a construção e a interpretação da experiência que parecem dar forma e significado unificador à vida de cada um. (cf. Kaufman). Um projeto como a *Companhia Maior* enquadra-se nas novas possibilidades que a sociedade oferece ao envelhecimento.

Para alguns, o corpo vai dando sinais, vai chamando a atenção para o tempo que passa: "sinto-me bem embora saiba que o corpo já não faz o que eu quero, não consigo mandar nele. (...) Tenho de me convencer que envelhecemos - o que não é complicado para mim, é uma realidade que temos de aceitar. Faço um balanço do que consigo fazer e acho que isto está a decorrer como é normal" (Célia). Também o depoimento de Hermínia, que deu todo um outro sentido à ideia daquilo que é os mais velhos serem 'de outro tempo': "o envelhecimento, sinto-o mais no *timing* de reação. Foi quando comecei a sentir que o meu tempo é outro. Chegou o

tempo em que tenho de 'ter outro tempo'. Comecei a ter de ajustar." Ser de outro tempo passa por ajustar o ritmo de desempenho no presente, que agora é diferente daquele que foi um dia. Alice fala desses sinais que vão repousando sobre a nossa estrutura corpórea e que nos vão dando informação sobre a passagem do tempo:

Não consigo dizer em concreto quando foi que senti o envelhecimento. Quando fiquei com o cabelo branco, achei que era um sinal. E eu estava muito atenta a esses sinais. Sinto que já não tenho algumas das capacidades que tinha e aí tem muito a ver com o corpo. Sempre fui magra e ágil, mas comecei a cansar-me. Foi entre os 60 e os 70. Depois comecei a ouvir pior. Sempre tentei andar à frente dos sintomas. O cansaço físico foi um desses sinais, e o faltar-me palavras. Às vezes elas aparecem no dia seguinte. (...) Nós quando chegamos a uma certa idade descemos uns degraus e nota-se. A partir de uma certa altura sente-se que a pessoa não consegue.

Em alguns depoimentos é notório um sentimento de liberdade e de emancipação, olhando para esta fase da vida como a de maior afirmação, pela libertação das obrigações familiares, profissionais e sociais. Tal como refere Marta, "com a idade deixei de ter expectativas. Estou aberta à experiência. Quando projeto o futuro, faço uma análise apenas. É a minha maneira de estar na vida." Esta idade pode assim ser potenciadora de um diálogo do próprio consigo mesmo, em que de forma madura e independente de obrigações e constrangimentos sociais, se pode levar a cabo uma reflexão mais apurada que permite vislumbrar significados para a experiência vivida; podemos estar perante as condições de uma plena liberdade psíquica para refletir, avaliar, julgar e elaborar de forma consciente que não é afetada pelo decréscimo de competências físicas.

No teatro, o processo de envelhecimento, pode acontecer de uma forma mais inclusiva do que o habitual noutras profissões. Diz-nos João Mota: "[no teatro] os papéis passam a ser desempenhados com as mazelas do ator pessoa; nas personagens podemos incluir alguns aspetos que fazem parte da minha condição física. Um bailarino não pode. Na rádio, podem, a voz é sempre jovem. A voz é sempre mais nova do que o corpo." Com efeito, o facto de o palco ser um espaço de invenção e de criatividade, torna-se potencialmente mais inclusivo do que outras formas de performance que radicam sobretudo nas capacidades físicas.

Nas diferentes subjetividades a consciência da inevitabilidade da realidade física do processo de envelhecimento é acompanhada do desenvolvimento de modalidades de construção de si que colocam em causa a linearidade do tempo de vida. Ao envolverem-se na *Companhia Maior* os seus atores contribuem para o reforço da coerência da sua subjetividade e para contrariar a desvalorização da velhice nas sociedades contemporâneas.

1.2. Implicações da idade no trabalho do ator

Existem formas de preconceito mais flagrantes do que outras em relação à idade. No caso dos atores da *Companhia Maior* não houve nas entrevistas denúncia de discriminação, mas surgem aqui como forma de pensar a idade nos atores. O ator e encenador Pedro Penim contribuiu com algumas reflexões sobre a forma como a categoria idade se impõe aos atores:

Havia a ideia de usá-los como patrimônio da memória e comecei a imaginar que se eu tivesse mais de 60 anos não gostaria que me colocassem sempre nesse lugar. O *Humor Maligno* serviu para propor as mesmas coisas que proporia a outros atores de outra idade. Não é por teres 85 anos que és um avozinho doce. A criação das personagens foi no sentido de contrariar isso.

Este trabalho também permitiu a Pedro Penim, enquanto ator, refletir sobre a sua própria condição: "quando trabalhei com a companhia pensei nesta questão do envelhecimento. Estou a 14 anos de entrar para a *Companhia Maior*. Comecei a projetar-me naquela situação, a achar que ela não está tão distante. As primeiras questões são artísticas, como é que eu como artista me vou ver, comportar a lidar com o meu envelhecimento. E depois, que oportunidades é que este sistema oferece para eu poder continuar a trabalhar, a fazer aquilo que eu quero, que é a minha profissão."

O teatro pode encontrar formas de não ficar refém da idade dos seus atores, e Penim quis precisamente usar estes atores para fazer esse manifesto:

Nesta peça [*Humor Maligno*], esse lado mais negro da existência surgia como uma forma de os humanizar, de fazerem parte de algo que não é específico de nenhuma idade. Para mim, como criador, achei que era aí que era interessante colocá-los, não na posição do avozinho doce, mas na brutalidade de toda a nossa humanidade - havia que colocá-los numa posição de despojamento de constrangimentos sociais e teatrais e de os colocar numa zona difícil, mas libertadora.

Interessou-lhe lutar contra ideias pré-concebidas acerca do envelhecimento e em particular, do envelhecimento dos atores: "muitas vezes quando se fala de *Companhia Maior* há essa visão, que as pessoas que vão ver a *Companhia Maior* parece que vão lá para confirmar aquilo que já acham." Na sua opinião existe efetivamente aqui um preconceito, escamoteado, escondido na imagem de uma companhia que dá oportunidade aos mais velhos, mas que está lá: "acho que a *Companhia Maior* continua a enfrentar um preconceito que até está na sua génese, que aponta para uma especificidade. Mas eu sempre achei que isso roçava o obscuro. Todos os que chegarmos a essa idade vamos querer ser tratados como somos agora com 30 e 40 anos."

Por esta visão estar subjacente à própria especificidade da companhia, os encenadores também a transportam para o trabalho, como podemos inferir das palavras de Hermínia: "os

encenadores chegam a achar que vamos fazer menos do que fazemos. Depois percebem que somos profissionais. Somos uma companhia profissional de sucesso e não uma companhia de tempos livres de sucesso. Um exemplo de sucesso numa área profissional, e não um exemplo de sucesso numa atividade de tempos livres". Pedro Penim não negou a força das ideias pré-concebidas, e por isso procurou ultrapassá-las:

Antes de os conhecer fiquei intimidado pela faixa etária do grupo. Nunca tinha estado num grupo com tanta gente daquela idade. Mas depois de estar com eles aconteceu-me sentir-me mais próximo dos atores da *Companhia Maior* do que os meus alunos que estão na casa dos 20 anos. E depois, passado algum tempo, já não me lembrava da idade deles. A idade acabou por não contar como um fator de diferenciação. A idade não é impeditivo de fazer comédia, tragédia, pares amorosos...

Das implicações da idade para o trabalho do ator, João Mota aponta para a forma como a indústria da televisão fomenta uma atitude discriminatória relativamente à idade. "Há pouco tempo numa reunião de argumentistas, disseram para escreverem menos para pessoas velhas. Precisam sempre de carne nova. Não precisam de atores. Precisam de objetos. No teatro somos sujeitos e isso tem uma grande importância. É o tipo que interessa, o objeto, não é o ator." Existe o que Beauvoir considera ser "uma conspiração de silêncio que envolve os idosos" (Beauvoir, 1970: 8).

Várias implicações decorrem daqui: os *media*, na qualidade de agentes de socialização, não integram atores mais velhos nas suas imagens o que conduz, não só à exclusão destes do seu ofício como também à invisibilização do envelhecimento na sociedade.

Para além de contribuir para atenuar a invisibilização da velhice na sociedade e nas artes cénicas a *Companhia Maior* e as suas práticas teatrais têm assumido um papel na luta contra a estereotipização dos corpos cénicos. Cada interpretação recria um universo com um corpo que, apesar de ser testemunho de uma história de vida, é capaz de se metamorfosear numa liberdade de formas em que o jogo, a performance, assume um papel relevante.

1.3. Envelhecimento e experiência de ator consoante o género

Quando contactamos com a *Companhia Maior* existe uma evidente discrepância entre o número de homens e mulheres que a integram. Esta investigação não podia passar ao lado desse dado tendo sido os atores e atrizes convidados a refletirem sobre essa particularidade. Quando perguntados sobre a explicação que encontram para esse facto, as respostas apontam para uma educação que forneceu modelos de género muito distintos, sendo as atividades permitidas a cada parte também muito bem delimitadas e tipificadas. Diz-nos Tiago: "os

homens têm vergonha de fazer teatro, é de educação e o homem que é homem não vai fazer teatras." Essa ideia acabou por ter impacto na percepção do que é próprio a aceitável para os homens e nas opções tomadas. "Os homens não estão tão disponíveis, têm mais dificuldade em dar o corpo. Para fazer teatro é preciso estar disponível a muitos níveis e dar o corpo não é fácil. (...) Achavam que o teatro era para mulheres. Que o teatro era para maricas" (Miguel). Estes testemunhos dados pelos homens, coincidem com a explicação dada pelas mulheres. Hermínia refere toda uma conotação negativa relativamente à participação dos homens no teatro: "existe ainda um grande preconceito em relação à participação dos homens nas artes. A ideia de que será homossexual, é gay: na cabeça das pessoas é o primeiro que sai; e a segunda ideia é que ninguém ganha nada com as artes".

Este modelo de educação, que é comum à geração de atores que integra a companhia, alicerçou-se sobre pilares que tinham forte influência enquanto agentes de socialização. A escola, a educação religiosa, a obrigatoriedade do serviço militar e a participação na guerra colonial, a autoridade masculina no casamento, a reduzida participação das mulheres na vida social e política, um governo ditatorial até 1974, entre outros aspetos, contribuíram para um modelo de educação com papéis muito distintos para os homens e para as mulheres. Alice faz uma análise sobre a forma como viveu este processo e como o entende:

Penso que tem a ver com a educação com grande diferença de género que era veiculada pela família e pela escola. Havia separação de escolas, os próprios livros. Eu fiz exame da 3ª classe e depois da 4ª. E fomos fazer a uma escola diferente da nossa. Nós acabávamos o nosso exame a bordar. (...) Os próprios livros [na escola]: 'a *Rosinha* ajuda a mãe nas tarefas da casa e depois chega o mano que foi cavar com o pai...' As contra capas tinham as meninas a brincar com bonecas e os meninos com carrinhos. A nossa própria história era de heróis masculinos. (...) As meninas ainda iam ao cinema, mas os rapazes iam para o desporto. Havia uma separação grande.

De alguma forma, os poucos homens que integraram a companhia, fugiram a esta influência, quebraram um padrão, mas não podemos esquecer que a educação ministrada há 60 anos atrás, repercute nos dias de hoje, nesta geração de atores, os seus efeitos. Nas artes cénicas, consideradas até aos anos 70 como atividades marginais e pouco viris, os homens eram desvalorizados pela sociedade. Neste sentido, pode hoje a *Companhia Maior* contribuir para a superação das discriminações associadas à idade e ao género na sociedade e nas artes cénicas, ainda que os efeitos não se manifestem no imediato.

2. Teatro

Não há idade de reforma para a criação.

(Carlos Paulo)

2.1. Uma atividade profissional reconhecida

Como referi no capítulo anterior, a coincidência entre o envelhecimento e a perda de lugar no mundo do trabalho, traduz-se numa alteração muito vincada do estatuto social. O envelhecimento acarreta esta modificação da posição dos indivíduos na sociedade, e esta alteração de poder transforma as relações que mantêm com os outros (cf. Fernandes). Apesar de a velhice se revestir de configurações diversas, encontra-se "sempre relacionada com a rutura com a vida ativa." (Fernandes, 2017: 224)

A *Companhia Maior*, enquanto projeto, corresponde a uma possibilidade de retomar uma ocupação profissional. Essa ideia está presente no discurso de Eva: "o que mais me agrada nesta companhia é a noção que toda a gente tem de que é profissional. Toda a agente investe e não é pelo ordenado", sobretudo por muitos dos elementos da companhia terem tido vidas profissionais em áreas artísticas. "Os amigos reagem muito bem. Somos todos do meio artístico, e somos todos muito independentes. Sinto-me reconhecida - sempre tive esse privilégio e apoio desde criança" (Eva). Este respeito advém sobretudo do facto de terem tido vidas ligadas ao meio artístico. "Não houve nenhuma mudança na forma como as pessoas próximas olham para mim na minha atividade. A minha vida tem estado sempre ligada ao espetáculo. É uma sequência. Agora estou neste projeto. Não há diferença", diz Isa. "Os meus amigos e familiares reconhecem-me como atriz. Muitos estranham eu estar a fazer teatro em vez de estar a descansar." (Rita); "as pessoas próximas de mim encaram isto como uma continuação daquilo que já tinha sido a minha vida" (Marta). No entanto, ao falar com atrizes cuja vida ativa andou por outras áreas, sendo a atividade artística apenas uma atividade paralela, ainda que de forma continuada e ininterrupta ao longo dos anos, o olhar dos outros já vai num sentido diferente: "creio que nem os espetadores que nos vão ver têm essa consciência do profissionalismo dos atores da *Companhia Maior* - são uns velhinhos que estão ali" (Ana). Noutro depoimento, a perceção é menos severa, mas ainda assim, carece do reconhecimento profissional: "acho que é impossível que alguém me veja como artista profissional. Eu fui tão intensamente professora, durante tantos anos (40!) que isso me ficou colado à pele e já não sai... Mas apoiam e gostam muito desta minha nova atividade" (Hermínia). "Há gente próxima de mim que ainda acha que eu estou maluca e que devia estar quieta e sossegada" (Alice).

Ciente da forma como estes atores costumam ser encarados, Pedro Penim teve como ponto de partida a seguinte ideia: "neste caso, fiz um exercício de futurologia - como é que eu gostaria de ser tratado enquanto ator aos 65 anos?" e conclui: "eles não são objetificáveis: não estão a cumprir uma vontade do público de ver atores mais velhos em cima do palco, mas estão a cumprir uma vontade própria. Parece pouco mas é uma diferença abissal."

Para uma grande parte dos atores o seu trabalho na *Companhia Maior* permite-lhes continuarem a ligação passada às atividades artísticas; para outros é o empenho persistente numa atividade profissional que dá sentido a uma nova etapa da sua vida. Em ambos os casos, a necessidade de reconhecimento do seu papel como atores que atuam num palco para um público diversificado é um traço comum; em cena estão atores e não idades, performances e não corpos.

2.2. Teatro versus televisão

Vários atores da *Companhia Maior* mantêm a participação em projetos de televisão: dos entrevistados, apenas quatro atores não têm esse contacto, os restantes já integraram/ integram projetos e mostraram-se disponíveis para esse trabalho. No entanto, a forma como veem o trabalho no teatro e na televisão, diverge.

Uma das atrizes dá um testemunho sobre o seu compromisso enquanto de atriz em telenovelas, na media em que entende exigir o mesmo nível de profissionalismo e entrega que o teatro: "rádio, televisão e teatro, complementam-se. A relação que tenho neste momento com a televisão: eu gosto de fazer televisão. Não tenho a ideia que a televisão é uma arte menor. Eu tenho de chorar e não há nenhum truque. A pessoa também tem de recorrer à técnica. A lágrima tem de estar lá. A câmara vai ao olho e vai mostrar se a lágrima está lá" (Célia).

No teatro a dinâmica de trabalho assenta na dimensão temporal, no tempo que o teatro dispõe para construir uma personagem, que parece fazer a diferença na forma como se entregam ao trabalho. "Na novela há que fazer rápido. É um processo muito planeado para não se perder tempo e para gravar só uma vez. E só se repete se o realizador quiser. De outro modo, não se pode refazer" (Isa). Talvez por isso Miguel chama a atenção para a importância do acontecimento único que constitui cada espetáculo de teatro, essa respiração entre atores e espetadores, que nunca é igual, e que devolve ao ator a noção de que foi parte de um acontecimento único e irrepitível: "o teatro todos os dias é diferente; a televisão, gravou e é assim que vai ser para sempre".

Para além da reprodução de uma cena que ficará para sempre igual nos registos digitais existe ainda um aspeto que foi trazido pela contributo do ator Carlos Paulo que interveio durante a entrevista a uma das atrizes: "não há idade de reforma para a criação. Eu sentava-me ao pé dos velhotes [atores mais velhos] só para os ouvir. A televisão cristaliza e castiga a imagem. Os brasileiros criam papéis para os seus atores mais velhos. (...) Trabalhei com a Laura Alves - no Porto as pessoas ficavam à espera que o ator passasse." É uma forma de amor que é deslocada para o ator que surge na televisão com uma imagem que acaba por cristalizar e fixar na pessoa do ator e que exige que este não mude, não admitindo a sua degradação. Walter Benjamin, chamou a atenção para as implicações da proliferação de reproduções técnicas, de a 'aura' de um trabalho original se perder com a sua reprodução. "Porque a aura está ligada ao aqui e agora. Dela não existe cópia" (Benjamin, 2012: 77). "O cinema reage ao aniquilar da aura, com uma construção artística da "personality" fora do estúdio. O culto da "estrela", promovido pelo capital cinematográfico, conserva a magia da personalidade que, há muito, se reduz à magia pútrida do seu carácter mercantil" (Benjamin, 2012: 79).

O professor e ator João Mota nota o impacto do olhar das massas sobre o ator na televisão:

Qualquer pessoa que quer ser ator, não pensa nisso [no envelhecimento]; no entanto, um ator é conhecido e não é fácil lidar com a forma como os outros mudam o olhar sobre nós, quando deixamos de ser protagonistas no palco e na vida. Quando deixamos de ser vistos, e o ator tem essa necessidade, precisam desse alimento, às vezes é doloroso quando deixam de ser vistos. Com a televisão é pior - é viciante. Protestam quando são muito solicitados, mas protestam quando não lhes ligam.

Alguns atores afastam-se dos palcos pois não conseguem superar a imagem cristalizada e estilizada da sua juventude ou maturidade não aceitando qualquer outra imagem sua que não a de outrora. Esta ideia confirma a tese de Gilleard e Higgs, segundo a qual a "influência dos idosos sobre a nova cultura limitou-se a que estes servissem como representantes de tudo o que não era novo, mas era velho. (2013: 27); em televisão é a novidade que move o consumo, que por sua vez se converte em lucro.

João Mota vai mais longe ao constatar que "no teatro nós habituamo-nos a morrer no palco. Grandes ou pequenos temos sempre papéis."

O teatro é uma arte que, ao contrário do cinema e, por maioria de razão, da televisão, implica o corpo do ator e o corpo do espetador: não só não se contempla uma peça de teatro como se contempla um filme como a espessura da presença dos atores em palco dá uma intensidade e energia – uma aura - à performance teatral que está ausente do cinema / televisão.

2.3. Trabalhar com memórias próprias

Sempre que durante as entrevistas foi colocada a questão de trabalhar em teatro com as memórias próprias, as respostas não divergiram, apenas os motivos de justificação para essa mudança de paradigma dos criadores foram distintos. A ideia de que a fixação no passado retira aos atores possibilidades de reinvenção no presente está patente no testemunho de Hermínia:

Nós somos mais do que as nossas memórias - a Ana Borralho é que nos obrigou a esta coisa das memórias. Mas depois repete-se. Quando começamos o exercício para o *Estalo Novo*, começava com 'no meu tempo'. E eu recusei-me a dizer no meu tempo. Dizia, eu sou do tempo... e depois os outros começaram a dizer como eu dizia: 'eu sou do tempo das troncas e dos telemóveis'...

Alguém com mais anos de experiência e de história, não é apenas essa história, é também alguém que está aberto às possibilidades que o futuro tem para oferecer.

Outros revelaram resistência em evocar memórias pelo que as memórias podem conter de doloroso, como uma história que se viveu, mas que se quer guardada e a salvo de voltar ao presente. Assim nos refere Luísa: "foi dramático para algumas pessoas mexer nas suas memórias. As minhas memórias foram tão complicadas que não quis expô-las". A memória integra um vasto espectro de emoções e não podemos contar com histórias de vida onde apenas aconteceram coisas fáceis de recordar, como nos diz Célia: "já estou um bocado cansada que me peçam para contar a minha história. 72 anos estão cheios de coisas boas e menos boas".

Estratégias de sobrevivência à memória na *Companhia Maior* acabaram por ser ativadas e também surgiram nos depoimentos. "Nos exercícios que fiz para o *Mapa Mundi*, eu criei uma personagem e na verdade, enganei a Joana, nada daquilo tinha a ver com a minha vida. Não estou interessada em desempenhos autobiográficos." (Isa).

Nem todos os criadores seguiram o modelo de trabalhar com as memórias. *Humor Maligno*, trabalho de Pedro Penim, foi apontado como uma mudança de paradigma que agradou, apesar de também ser considerado um trabalho radical pela forma como os colocou, enquanto pessoas e atores, num papel diferente daquele que era expectável. Explica Hermínia: "ao falar com o Penim, ele disse que estava a resgatar a companhia dos trabalhos que tinham vindo a ser feitos. Ele achava que nós tínhamos capacidade para aquele '*Humor Maligno*'. Eu não sabia que gostava tanto de representar". Pedro Penim, quando entrevistado, reconheceu ter sido de facto esse o propósito:

Havia a ideia de usá-los como património da memória e comecei a imaginar que se eu tivesse mais de 60 anos não gostaria que me colocassem sempre nesse lugar. O *Humor Maligno* serviu

para propor as mesmas coisas que proporia a outros atores de outra idade. Não é por teres 85 anos que és um avozinho doce. A criação das personagens foi no sentido de contrariar isso. Esse paradigma do velhinho doce, com as suas memórias, foi completamente destruído. A abordagem foi no sentido de ficcionar aqueles atores e não de aproveitar as suas memórias reais. Apesar de haver reconhecimento e respeito pelas extraordinárias histórias e experiências de vida, entre os atores da companhia há um manifesto cansaço no ato de evocar memórias que se querem ultrapassar. "São um exemplo extraordinário e têm experiências de vida fantásticas. Mas já está toda a gente muito cansada de falar nas memórias. Já chega, as pessoas já estão muito cansadas. Os primeiros foram interessantes. O *Estalo Novo*, foi uma das melhores coisas que fizemos. A partir daí, já chega, as pessoas protestam" (Alice).

Remetendo para Halbwachs (cf. Halbwachs, 2004), esta função que as sociedades reservam aos mais velhos, a de recordar, pressupondo que estes não dispõem de outras atividades de interesse é, em rigor, o modelo que tem sido reproduzido com a *Companhia Maior*, e ao qual os atores respondem com profissionalismo, mas sem a convicção de que aí resida todo o seu potencial artístico. O poder das categorizações continua a ser relevante: os estereótipos relativos à velhice atravessam o mundo social e introduzem-se de forma mais ou menos explícita nas artes cénicas que não estão de forma alguma imunes ao preconceito. Mesmo num coletivo como a *Companhia Maior*, um grupo que explicitamente pretende superar os estereótipos associados ao envelhecimento, o estigma do ator envelhecido não é desconstruído mas reconstruído por alguns encenadores o que necessariamente tem provocado tensões entre os membros da companhia como é notório em vários dos testemunhos dos atores.

3. A Companhia Maior

É uma prova de vida que fazemos a nós próprios.

(Célia)

3.1. Experiência com criadores, encenadores e atores mais jovens

Desde a origem da *Companhia Maior* que a colaboração com criadores e encenadores mais jovens foi sendo uma prática corrente; mais recentemente, com a companhia de *Teatro do Vestido*, deu-se também a partilha do palco com atores mais jovens. Após a conclusão do trabalho com Joana Craveiro no final de 2018, a partir do workshop realizado no início de 2019 com o professor e ator João Mota, levaram à cena no *Teatro da Comuna, Cordéis Minimalistas*; neste caso, o trabalho com João Mota que foi o encenador, é um momento atípico já que este tem 77 anos.

Trabalhar com profissionais de uma faixa etária distinta constituiu-se como uma oportunidade para perceber se a idade é um fator de aproximação ou se, antes pelo contrário, favorece o afastamento. Isa dá-nos um testemunho muito interessante onde se percebe que formas de condescendência no trabalho por parte dos encenadores mais jovens, não lhe interessam: "às vezes fico enervada por os encenadores, por serem jovens, não serem tão exigentes conosco. Têm dificuldade em chamar a atenção para um comportamento que não se pode ter - alguém está a ensaiar e os outros conversam, bichanam... Nunca vi nenhum chamar a atenção. (...) A falta de exigência e de rigor, a mim enerva-me."

No entanto, sobre as experiências de trabalho com jovens, são sobretudo as vantagens que são apontadas. "Misturar idades é muito bom [sobre o trabalho com Joana Craveiro]. Os mais novos são um elo de fusão. Quando estamos a trabalhar, parece que se liga uma tomada, somos desprogramados das rotinas" (Hermínia). Em rigor, os atores mostraram grande determinação em seguir o ritmo de trabalho dos mais jovens, não quiseram ficar para trás, tal como refere Célia acerca do trabalho com a companhia de *Teatro do Vestido*: "não houve condescendência dos mais novos para os mais velhos, nem a impaciência dos mais velhos pelos mais novos". O que não significa que não existissem diferenças de ritmo ou que não fosse sentido o vigor dos mais jovens: "trabalhar com este grupo mais jovem foi interessante: nós corremos atrás deles. Ficamos exaustos! Eles começam com 'pezinhos de lã', mas depois diziam '-vocês davam', e eles foram puxando... Corremos atrás deles!" Sobretudo quando o teatro contém uma vertente de corpo que corresponde a uma parte tão significativa do trabalho, a questão de como os atores se posicionam perante esta exigência é da maior importância: "Ele [Vitor Hugo Pontes, coreógrafo do Porto que já trabalhou com a companhia] é daquelas pessoas que entram com pezinhos de lã pelo facto de sermos uns velhadas, mas ao fim de uma semana estão a exigir disparates e nós a dar, e nós a dar... (...) ao fim de meia hora estávamos quase a fazer o pino" (Alice). Por um lado, este nível de exigência parece ser potenciador de uma melhoria da condição física, mas não deixa também de convidar à reflexão, e existem questões muito confrontativas, reais e inultrapassáveis, como a questão dos limites, pois eles existem. "Nós estamos com marcações a 3 anos, com dois [espetáculos] de dança e eu não sei quantos de nós estarão vivos nessa altura?! Daqui a 2 anos é com o Vítor; como é que vou preparar o meu corpo? (...) E estou a pensar como é que vou fazer, daqui até setembro, para estar em forma..." (Alice).

Os desafios de trabalhar não apenas com encenadores, mas também o de partilhar o palco com atores jovens, constituiu uma mais valia para estes atores com mais de 60 anos. "Tenho pena de estarmos limitados a certo tipo de textos e de trabalhos. Gostava de poder continuar este

modelo de introduzir pessoas mais novas e que fosse uma coisa misturada. Foi o que gostei neste trabalho da Joana e que gostava que se mantivesse. É muito limitativo fazer trabalhos só com pessoas mais velhas" (Rita). Não está a ser proposta uma alteração da estrutura de composição da companhia, o que é proposto por esta atriz é que se repense algumas práticas de modo a introduzir outros modelos de trabalho numa companhia que já conta com dez anos de atividade. Também Eva aponta vantagens quando se refere ao trabalho conjunto com Pedro Penim e Hugo Van der Ding (que contracenou com os atores da *Companhia Maior*): "tem sido uma sorte trabalhar com estes criadores. O *Humor Maligno* foi um momento em que tive um prazer enorme de trabalhar. Alinhámos naquilo! Mas eles também tinham um respeito enorme para connosco. Foi um encontro feliz com pessoas que estavam de boa vontade. Muito respeitadores, e nós por eles".

Tendencialmente somos levados a pensar que no trabalho entre gerações de criadores e atores são os atores da *Companhia Maior* os mais beneficiados com este contacto, pela ideia de uma juventude que é levada para junto dos mais velhos, como um bálsamo, uma lufada de vida, e outras ideias afins; com efeito, estamos a subestimar o impacto artístico, social e político que este trabalho poderá ter para o futuro. Para os mais jovens, a forma como são transformados pela experiência de trabalho com os mais velhos, o modo como são confrontados com eles, interpela-os a dirigir o olhar sobre si mesmos, num gesto que os obriga a repensar questões menos evidentes: são impelidos, ou pelo menos despertados, para a forma como o teatro integra o envelhecimento, como o representa e apresenta, ao público e à sociedade. O maior ganho social desta companhia reside naquilo que ela deixa, não apenas aos da sua geração, mas aos mais jovens. Esta é uma ideia que não está muito vincada nos atores entrevistados, surgiu apenas em duas entrevistas, uma vez que apontam sobretudo no sentido de serem eles os únicos beneficiários, já que de outra forma não poderiam trabalhar: "seria impossível ter melhores encenadores" (Hermínia).

Numa reflexão pessoal, Pedro Penim refere o impacto que teve para si o trabalho com esta companhia:

Houve lições muito válidas, aprendi muita coisa com a *Companhia Maior*. Aprendi a lidar com essa ideia do envelhecimento, que não é bonita, não é boa - é terrível. Que existe uma ideia muito romântica com o envelhecimento, que serve para a literatura, mas que envelhecer não é um passeio no parque. Mas é isso que eles representam: de irmos perdendo coisas, mas que nada disso é impeditivo de continuar.

A inscrição do tempo nos corpos envelhecidos não implica, portanto, uma segregação entre idades: o cruzamento entre diferentes idades cronológicas, diversas temporalidades e

múltiplas experiências, tem potencialidades, não só para fazer emergir contextos de aprendizagem e trabalho produtores de sentido tanto para os jovens atores e criadores como para os atores idosos, como também para superar a estereotipização e o gerontismo implícitos na prática de trabalho de alguns encenadores e nas expectativas dos espetadores.

3.2. Impacto pessoal, social e político da *Companhia Maior*

Uma companhia de teatro que tem na sua génese o propósito de trabalhar com atores maiores de 60, tem implicações não apenas nos seus atores mas também na sociedade, que são distintas das de qualquer outra companhia de teatro. Este projeto traz consigo, desde o início, a preocupação de mostrar à sociedade de que forma se pode envelhecer, mas também como se envelhece nas nossas sociedades.

Para os atores da companhia, existe um impacto pessoal do envolvimento neste projeto que vai desde a intensificação ou alteração das relações sociais, até aos efeitos na própria condição física. Como diz Alice, "também as relações afetivas contam. Essa afetividade, às vezes não transparece, mas está lá. Isto ajuda muito a envelhecer. Para além de tornar a pessoa um bocadinho melhor". Noutros casos, implicou alterações na dinâmica familiar: "quando me reformo, a minha mulher que sempre tinha estado ligada também ao teatro amador, não conseguiu lidar com esta minha outra vida. Quando comecei a ganhar visibilidade, quando passei a ter uma rotina diferente daquela que tinha quando trabalhava, desembocou no divórcio, já depois da reforma. Foi culpa do teatro" (Miguel). Ou desenvolveu competências: "mudou em mim ter de me fazer ouvir. Lutava mas não conseguia. Desbloqueei isso na *Companhia Maior*" (Isa).

Não menos significativo, é o impacto físico: " para além da memória, os exercícios físicos puxam por mim. Coisas que eu não imaginava conseguir fazer, faço" (Tiago). "É uma lição de vida a *Companhia Maior*. A nível físico foi um grande desafio. Existe uma memória muscular. Às vezes ficam nódoas negras. Temos de aprender a cair" (Alice). "Impacto a nível físico, muito impacto. Trabalhamos muito o corpo, de forma exaustiva." (Rita). "Ao fim de uma semana eu já faço coisas que agora não sou capaz de fazer. Ao nível de equilíbrio, de flexibilidade. A nossa memória muscular existe, graças a *Companhia Maior*" (Alice).

Um projeto tão diferenciado quanto este permite a permanência de atores maiores de 60 a trabalhar em cima do palco, que de outra forma dificilmente teriam contacto com a vasta gama de criadores com quem trabalharam. Este aspeto é transversal nos depoimentos, a ideia de que nunca seria possível, após os 60 anos, reunir um currículo de trabalho com os melhores criadores na cena artística contemporânea portuguesa. "Porque não conhecia

ninguém, não teria a oportunidade de ter trabalhado com todos os criadores com quem trabalhei." (Isa); "trouxe-me o contacto com encenadores novos e só desta forma é que consegui trabalhar com eles" (Rita).

O trabalho na *Companhia Maior* e o contacto com os diferentes criadores, trouxe a muitos dos atores da companhia a possibilidade de participar noutros trabalhos fora da *Companhia Maior* (teatro, cinema, televisão), sendo manifesta a gratidão dos atores para com a direção da *Companhia Maior* que nunca inviabilizou essas participações em projetos exteriores, incentivando-as sempre. "O facto de fazer outros trabalhos, outras coisas que se conciliam com a companhia e que é incentivado pela direção. A *Companhia Maior* tem-me proporcionado muitas coisas fora" (Hermínia).

No caso dos bailarinos que estão na companhia, existe ainda uma outra implicação muito significativa: a possibilidade de continuar em cima de um palco. Uma vez que os bailarinos se reformam mais cedo que os demais, poder continuar a trabalhar no palco e não ficarem reservados a trabalhos como coreógrafos ou professores nos bastidores, é uma possibilidade que não costumam ter. "No caso do bailarino não é o envelhecimento em si que pesa mas sim as limitações físicas, são muito raros os casos em que um bailarino chega aos 60. (...) As pessoas que estão na *Companhia Maior* e que vêm da dança, podem continuar em cima do palco como atores" (Eva). Uma companhia profissional de teatro composta por atores com mais de 60 anos, pela sua especificidade, não deixa de ter também um impacto social. E alguns atores estão conscientes disso: querem mostrar-se, querem ser vistos como um exemplo de possibilidade de envelhecimento. "Gostava que a companhia trabalhasse mais ao longo do ano. E gostava que tivesse uma componente social. Eu gostava de poder mostrar às pessoas da minha idade o que se pode fazer. Gostava de ir a mais teatros, a outros sítios" (Alice).

Uma outra forma de impacto resulta da alteração da própria cena artística portuguesa. Não é apenas a *Companhia Maior* e os seus atores que têm no currículo proeminentes criadores e encenadores; são também estes que juntam ao seu currículo a colaboração com a *Companhia Maior*. Não estamos perante um detalhe, estamos face a um espaço próprio e legítimo que a companhia ocupou na sociedade e na cultura portuguesa: o impacto artístico da companhia não deixa de ser uma forma de ter efeitos sociais e políticos. Para além dos papéis que desempenham em palco, também desempenham um papel na sociedade.

Existe alguma consciência desta situação, mas nas entrevistas aos atores só um testemunho foi claro a este respeito. "E por isso é que isto hoje está ao contrário: os criadores procuram-nos. A *Companhia Maior* tem um currículo de criadores que outros atores não têm. (...) Como

se vira ao contrário: os de idade que poderiam empatar o processo de criação, acabam por ser potenciadores do processo criativo" (Hermínia).

O desafio que se coloca à sociedade civil (cf. Rosa, 2012; Fernandes, 2017) é o alargamento das opções que assegurem aos idosos a possibilidade de reinventar a sua vida; em Portugal são ainda incipientes as estruturas e organizações que possibilitem o aproveitamento do potencial de atividade útil de grande parte das pessoas mais velhas. A *Companhia Maior* enquadra-se numa alteração substancial na forma como a idade se converte numa questão plena de possibilidades - a idade deixa de ser uma ameaça para se apresentar como uma oportunidade.

3.3. Desafios para a *Companhia Maior*

O que é específico nesta companhia faz com que os desafios com que se depara sejam também muito particulares. O facto de ser uma companhia com mais elementos do que o habitual, é apontado como impeditivo para sair de Lisboa em *tournée*, como é desejo de todos. "É muito difícil fazer uma peça em que entram todos. Seremos demasiados para a estrutura que temos é uma das coisas que nos tem prejudicado. Quando éramos menos (catorze) era fácil levarem-nos. Os espetáculos facilmente se compravam." Mas soluções que contornem esta condição, também não são fáceis de encontrar: "também já fizeram uma coisa terrível: escolheram quem iria participar na peça e quem ficava de fora. Nesse cenário, iríamos ficar um ano sem representar. Deixaram pessoas de fora. Isso não se faz. Quando uma pessoa se compromete numa companhia destas, não se pode mandar pessoas para casa porque o encenador não o escolheu." E, mais uma vez, é o tempo que escasseia: "numa vida de 70 anos, um ano sem representar, é muito tempo(...). É necessário pensar um modelo que nos ponha a circular, mas que nos usem a todos" (Hermínia).

O desejo de sair de Lisboa e poder levar os espetáculos para outros lugares foi comum a todos os depoimentos. Eva resume nas suas palavras uma visão que é partilhada pelos outros:

É um disparate fazer tão poucos espetáculos. Dá raiva. Imagine o que é remontar aquilo outra vez [referindo-se ao último espetáculo *Mapa Mundi*], esse ou qualquer outro espetáculo. É deitar trabalho e arte fora. (...) Isso queria eu - fazer digressão. Toda a gente quer! *Um de Nós*, foi um trabalho maravilhoso. Adorei. E foi trabalho deitado fora.

A desproporção entre o esforço e entrega investidos em cada trabalho e o número de exibições, é considerado como um aspeto a melhorar na companhia: "tenho pena que não haja digressão. Muito trabalho para estar tão pouco tempo em cena" (Ana). Neste desejo de sair, não é considerado o impacto físico que isso pudesse ter na condição de cada um; consideram

que por si só seria uma grande conquista: "gostava de sair daqui, que a promoção nos promovesse mais. Gostava que houvesse promoção de maneira a sair do CCB" (Célia).

Também o modelo de trabalho vinculado às memórias, como já referido, constitui um caminho já percorrido mas que os atores gostariam de ver alterado. A este respeito é manifesta a vontade de outro rumo para a companhia. "O desafio que gostava que a companhia me colocasse: uma peça nos parâmetros clássicos. Que levasse os personagens a um trabalho diferente. Ou retirado de um livro, ou adaptado. O *Sonho De Uma Noite De Verão* é o exemplo do que eu gostava de fazer, um trabalho de ator diferente do que temos feito" (Marta). Recordam o trabalho com Pedro Penim, como um momento muito significativo por quebrar o padrão de trabalhar com memórias, e desta forma também contrariar os estereótipos do que se espera de um ator mais velho. "O texto do Penim foi difícil de fazer mas muito desafiante. Houve pessoas da *Companhia Maior* que no início se recusaram" (Isa). O texto do *Humor Maligno*, pela sua natureza subversiva e transgressora, colocava estes atores numa posição contrária às expectativas, tanto dos atores como dos espetadores, quanto ao tipo de papéis que habitualmente se atribuem a atores mais velhos. Tal permitiu aos atores desenvolverem as suas capacidades artísticas potenciais e redefinir o âmbito da sua intervenção teatral na cena cultural portuguesa, graças a um texto que foi pensado para desafiar os estereótipos associados a atores mais velhos.

Talvez o maior desafio da companhia resida no facto de estarmos perante um coletivo de atores mais velhos onde "existem graus de velocidade diferentes dentro da companhia" (Isa) e onde, pela lei natural da vida, existe um limite físico. Esses limites têm sido expandidos, até redefinidos, graças à criatividade dos criadores e encenadores e ao compromisso profissional dos atores, mas as perdas acabam por acontecer.

Perdemos o Vítor. Era do início da companhia. Era um homem extraordinário. O Vítor Lopes, era o maior artista de todos. Mas não tinha memória, e isso era muito complicado. Na *Bela Adormecida*, com o Tiago Rodrigues, trabalhava com ele. Ele apercebeu-se deste problema do Vítor. Nem nomes decorava. (...) Os papéis eram readaptados. Na *Bela Adormecida* ele ficou sem texto e eu, que era a fada, soprava o texto nas costas dele. (...) Ele nem sabia que eu estava atrás dele. Foi das melhores personagens, porque eu era um duplo. A fada *Carabosse* (fada má), não existia fisicamente e por isso criou-se a cena em função disso. (Hermínia)

Houve diversas situações de adaptação dos criadores às limitações físicas dos atores. "A Luna [Andermatt], bailarina, que já só mexia a parte de cima do corpo, e que tinha o sonho de dançar o *Pássaro de Fogo*, [a Monica Calle] pôs a Luna a dançar o *Pássaro de Fogo*. Criou

um estrado giratório e a Luna dançou o *Pássaro de Fogo* só com a parte de cima do corpo, que era o que ela conseguia mexer, o resto estava paralisado." (Hermínia).

É muito difícil apresentar limites que não sejam ambíguos para determinar a partir de que idade um ator pode ser considerado velho. A maioria dos atores prolonga a sua atividade enquanto houver papéis para desempenhar. "O aparecimento de um intérprete idoso no palco ou na tela, que na sua fragilidade sinaliza que talvez possa ser a última vez que o vemos, produz uma forma de epifania do presente e da percepção" (Martinez, 2015: 8). Um ator idoso em palco, imóvel, pode desempenhar uma cena tão ou mais profunda e intensa que uma cena trágica. Esta tensão sem ação convida o espectador a dirigir o olhar para a sua própria situação existencial.

Luís Moreira, produtor da companhia há 9 anos, depara-se com este desafio, o de saber até onde ou até quando estes atores podem continuar a trabalhar no palco: "eu questiono-me imenso e há aqui questões delicadas. Há a questão da idade, há as fragilidades. Há pessoas que eu não sei se estão ou se não estão...". Por inerência das funções que desempenha, mas também enquanto pessoa, é uma questão que o angustia, a de saber qual é o limite para a permanência no palco. "Este paradigma da idade e da continuidade é uma coisa que me assusta muito." Apesar de na sua experiência como bailarino ter sentido que há limites que podem ser dilatados ou redefinidos, tal como quando afirma "nós na dor evoluímos e melhoramos a técnica", sabe que existe um momento em que não é possível continuar; desde que assumiu as funções de produtor já perdeu dois elementos da companhia. Esta é uma questão difícil mas que tem de ser colocada é: qual o meu lugar na companhia (e por analogia, na sociedade), quando vou perdendo as minhas capacidades, quando vou perdendo competências físicas e intelectuais, quando vou perdendo autonomia ao ponto de deixar de ser capaz de tratar de mim? Na diversidade de experiências de envelhecimento, existe um ponto perante o qual todos manifestam maior receio: o momento em que deixa de ser possível exprimir a vontade própria e em que deixa de haver capacidade para reinventar a vida, quando deixa de ser possível "exprimir um querer face às possibilidades que a existência oferece" (cf. Fernandes, 2017). Progressivamente, à medida que o leque de possibilidades se vai estreitando, outras respostas deverão ser desencadeadas pelas estruturas de apoio social de modo a dignificar as situações de dependência.

Luís Moreira tem trabalhado em prol do projeto e acredita que a carreira artística é das que melhor aceita o envelhecimento: "eu tenho o exemplo da Alicia Alonso; eu fui bailarino em Cuba, estive 2 anos no Ballet Nacional de Cuba, em 86, 87. A Alicia dançou com 70 e tal anos, foi para o palco aos 80. Quando diziam que a velha tinha de deixar de dançar, sempre

foi uma coisa que me irritou. Num ensaio sentada (...) quando ela queria transmitir alguma coisa, só o que ela fazia com as mãos, sentada, toda a gente aprendia com ela." No entanto, pela própria constituição da companhia, está consciente do enorme desafio que enfrenta, já que irá sempre deparar-se com o afastamento dos seus elementos. Apesar do teatro conter possibilidades de permanência e de continuidade para os mais velhos em desempenhos artísticos que integram uma ampla diversidade de condições físicas, não sendo estas por si só determinantes inultrapassáveis, o momento da saída de cena acaba por se impor na medida em que as opções se vão restringindo.

Reflexão final

Até que idade viveremos ninguém sabe, mas sabemos que quando se fala em velhice somos imediatamente remetidos para a fase mais tardia da vida. A velhice como uma etapa ulterior, ou a derradeira etapa na vida de alguém, para além de categoria social de classificação, posiciona(-nos) dentro de um determinado grupo com determinadas representações. Ainda que a noção de velhice esteja associada a formas de classificar e estruturar a sociedade, a de envelhecimento alcança outra gama de possibilidades e permite descrever melhor a complexidade do processo em causa. A velhice enquanto categoria remete para um estado, estático e homogêneo; envelhecimento, por seu lado, é apresentado como um processo que se define pelas condições que se vão apresentando, que depende de possibilidades circunstanciais dentro das quais se podem fazer escolhas – de acordo com as condições (sociais e físicas) em que a pessoa se encontra, de como decide viver e, por inerência, envelhecer.

O envelhecimento corresponde a um processo singular que escapa a tentativas de tipificação. A cada momento do presente somos também a pessoa que já fomos: a mesma quando nascemos, a do primeiro dia de escola, a do primeiro beijo, e até a mesma que viveu perdas ao ponto de não ver futuro. Somos a cada momento o que já fomos realizando no presente possibilidades condicionadas por um caminho percorrido e não de um estado. Todos envelhecemos. Mas a maneira como o fazemos, o que fazemos e quando, ou o que não fazemos, resulta não só da singularidade do nosso percurso de vida como do estado variável das relações entre as classes sociais, da distribuição do poder entre as gerações, das políticas sociais do Estado e do contexto histórico-cultural onde nos encontramos.

Claro que há condicionalismos físicos. Quando o corpo que temos e somos nos impõe limites à expressão da vontade própria, deparamo-nos com os limites da reinvenção da vida; é perante esse limite que a existência se contrai. Existe um limite físico a que não sobrevivemos e perante o qual nenhuma noção de envelhecimento ativo, por mais engenhosa, lhe resiste. O nosso corpo também é uma testemunha da nossa vida.

Esta dissertação não pretende associar o valor do projeto da *Companhia Maior* à ideia do “envelhecimento ativo”. Apesar de remeter para implicações de ordem social e política e de reconhecer essa valência como uma consequência do projeto, não é esse de forma alguma o objetivo da companhia nem é assim que ela se define. A noção de envelhecimento ativo está vinculada a modelos, estereótipos e formas de classificar os indivíduos na forma como envelhecem que reduzem esse processo a padrões. Neste sentido, a categoria converte-se

numa fórmula normalizadora de *como* se deve envelhecer nas sociedades modernas, daquilo que hoje se entende por 'envelhecimento de sucesso'. Para além de estar intrinsecamente associada à ideia de que é preciso fazer coisas e tem de se ter saúde, fechando-se assim a todos os que não a têm, define as pessoas nesta fase do ciclo de vida como se estivessem numa forma diminuída de vida e que precisassem de mostrar permanentemente que não estão fora da vida. O estado de saúde de um indivíduo não é uma condição que dependa em exclusivo da sua vontade e mesmo naquilo em que depende, não deve ser negado a ninguém, nem deve ser objeto de recriminação, poder optar por envelhecer da maneira que entenderem. O que a *Companhia Maior* nos mostra é que no palco, a criação artística, consegue abarcar todas as mudanças resultantes da passagem do tempo nos indivíduos e que essas transformações possuem um potencial de transfiguração numa obra de arte.

Não se nega que uma das funções desta companhia assenta na possibilidade de reinvenção da vida dos elementos que a integram. Não podemos ignorar que, enquanto projeto, a *Companhia Maior* acrescenta sentido à vida dos atores, mas também à dos espetadores, no trabalho realizado e em cada momento que o levam para cima de um palco para ser visto pelo público. Esta dimensão pública do trabalho que é feito, dos espetáculos que vão sendo apresentados com regularidade, atribui ao projeto pertinência social, na forma como também o público, de todas as idades, é projetado para uma reflexão sobre aquilo a que está a assistir. Num mundo e numa época em que o trabalho define socialmente a pessoa, fazendo coincidir o que se faz com o que se é, em que a reforma tende a ser integrada como um momento destruturador no percurso de vida do indivíduo conduzindo a uma desintegração social progressiva, este é inegavelmente um projeto com um forte impacto social que materializa um alargamento das opções de vida profissional aos mais velhos.

Olhar para os mais velhos como elementos de um tempo que não é o nosso e, no caso específico destes atores, tomá-los meramente como um património da memória, retirando-lhes o seu lugar de pertença no aqui e agora do presente, constitui a forma mais comum de aproximação a esta companhia; são etiquetados e nivelados pela idade, como se não fossem dotados de uma vontade própria, servindo os desígnios dos outros mas não os seus. Abordamo-los como se fossem um objeto exótico que cumprem a função de mostrar ao espectador atores mais velhos no palco. Apesar de serem todos maiores de 60 anos, existe diversidade dentro deste grupo de atores que não é redutível a uma imagem comum ou agregadora; porém, é a idade que muitas vezes leva o público a vê-los como uma forma de confirmação daquilo que pensam - espetáculos interpretados por pessoas mais velhas. Daí, às vezes, algumas manifestações de condescendência e de menosprezo pelo valor artístico dos

seus desempenhos. Eventualmente, das poucas generalizações que podemos fazer sobre estes atores assentes na sua faixa etária é que, apesar de irem perdendo coisas (capacidades, faculdades, pessoas, tempo, ...), isso não é impeditivo de continuar a representar, a ter uma vida artística. Esta companhia não serve para romancear a ideia do envelhecimento, e assume, claramente, que este não acontece sem perturbação; o leque de possibilidades vai-se alterando, mas o palco é um lugar que permite continuar a serem atores, a serem quem sempre foram, ainda que de maneira diferente da que foram anteriormente. Desafiando a criatividade dos artistas e dos criadores, as limitações e as perdas são aqui reconvertidas em trabalho artístico, dando assim continuidade ao processo de ser pessoa a estes atores em transformação. Através do projeto da *Companhia Maior* o processo de envelhecimento de todos os envolvidos assume uma continuidade no ciclo de vida que parece permitir escapar às classificações hegemónicas da velhice como decadência e fim de vida. Assumindo-se como uma vida plena, usa os corpos, de acordo com as possibilidades que têm no momento, para concretizar projetos criativos.

Se na origem da *Companhia Maior* está um projeto artístico com o propósito claro de integrar exclusivamente atores mais velhos e desse modo contribuir para desfazer estereótipos e preconceitos, na prática verificou-se que estes estão muito mais enraizados do que se poderia imaginar. Este trabalho mostra que a tentação de alguns criadores em cultivar as memórias e as expectativas do público perante atores mais velhos, acaba por ceder algumas vezes a uma visão estereotipada destes e, por outro lado, evidencia a possibilidade de uma participação ativa no mundo do trabalho para além do marco social que é a reforma, abrindo possibilidades para a forma como o envelhecimento pode ser vivido.

Bibliografia

- Almeida, Miguel Vale (1997), "Corpo presente", *Corpo Presente: treze reflexões antropológicas sobre o corpo*, pp.1 – 22, Oeiras, Celta Editora
- Alves, M. Valente e António Barbosa – dir. (2000), *O corpo na era digital*, Lisboa, Faculdade de Medicina de Lisboa
- Améry, Jean (2009), *Du vieillissement. Révolte et résignation*, Paris, Éditions Payot & Rivages
- Andrieu, Bernard (2012), *Entretien avec Régine Detambel*, C.N.R.S Éditions (disponível em: <https://www.cairn.info/revue-corps-2012-1-page-11.htm>)
- Applewhite, Ashton (2019), *This chair rocks. A manifesto against ageism*, New York, Celadon Books
- Augé, Marc (2014), *Une ethnologie de soi. Le temps sans âge*, Paris, Éditions du Seuil
- Badiou, Alain (2016), *Éloge du théâtre*, Paris, Flammarion
- Badiou, Alain (2014), *Rhapsodie pour le théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France
- Barreto, João(1988), "Aspetos psicológicos do envelhecimento", in *Psicologia*, VI, 2: 159 – 170
- Barthes, Roland (2015), *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil
- Baudrillard, Jean (1991), *Simulações e simulacros*, Lisboa, Relógio d'Água
- Baudrillard, Jean (2011), *A sociedade de consumo*, Lisboa, Edições 70
- Bauman, Zygmunt (2017), *A arte da vida*, Lisboa, Relógio d'Água
- Bauman, Zygmunt (2007), *Modernidade e ambivalência*, Lisboa, Relógio d'Água
- Bauman, Zygmunt (2006), *Amor líquido*, Lisboa, Relógio d'Água
- Beauvoir, Simone (1970), *La vieillesse*, Paris, Gallimard
- Bell, J. (2010), *Como realizar um projeto de investigação*, Lisboa, Gradiva
- Benjamin, Walter (2012), *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água editores
- Blaxter, L., C. Hughes e M. Tight (2006), *How to research*, Open University Press
- Blommaert, J., & Jie. D. (2010), *Ethnographic Fieldwork: a beginner's guide*, Multilingual Matters
- Broch, Hermann (2007), *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard
- Bytheway, B., R. Ward, C. Holland e S. Peace (2007), "*The road to an age-inclusive society*" in *Critical Perspectives on Ageing Societies*, ed. por Bernard, M. & Scharf, T., Bristol, Policy Press
- Campbell, E. e L. Lessiter (2015), *Doing Ethnography today: theories, methods, exercises*, Wiley Blackwell
- Carvalho, Adalberto Dias (2012), *Antropologia da Exclusão ou o Exílio da Condição Humana*, Porto, Porto Editora
- Chambers, D. (2012), *Sexist Ageing Consumerism and Emergent Modes of Resistance in Aging, Performance and Stardom - Doing Age on the Stage of Consumerist Culture*, ed. por Swinnen, A. & Stotesbury, J., European Network in Aging Studies, Lit
- Clarke, L. H. (2011), *Facing Age Women Growing Older in Anti-Aging Culture*, Maryland, Rowman & Littlefield Publishers

- Climo, Jacob (1992), “The role of Anthropology in Gerontology: theory”, *JOURNAL OF AGING STUDIES*, Volume 6, Number 1, pp. 41 – 55
- Connerton, Paul (2014), *How Societies Remember*, Cambridge, Cambridge University Press
- Cruz, Maria Teresa (2000), “Corpo cyborg”, *O corpo na era digital*, Lisboa, Faculdade de Medicina de Lisboa
- Dadoun, Roger (2005), *Manifeste pour une vieillesse ardente*, Paris, Zulma
- Debord, Guy (2012), *A Sociedade do Espetáculo*, Lisboa, Antígona
- Deschavanne, Éric e Pierre-Henri Tavoillot (2007), *Philosophie des âges de la vie*, Paris, Grasset
- Detambel, Régine (2007), *Le syndrome de Diogène. Éloge des vieilleses*, Arles, Actes Sud
- Dufour, Dany-Robert (2003), *L’art de réduire les têtes. Sur la nouvelle servitude de l’homme libéré à l’ère du capitalisme total*, Paris, Denoel
- Fazenda, Maria José (2017), *Creating and performing in Companhia Maior: memories of life, experiences of continuity and transformation in Intensified Bodies from the Performing Arts in Portugal*, ed. Gustavo Vicente, Bern, Peter Lang
- Featherstone, Mike e Mike Hepworth (1991), *The Mask of Ageing and the Postmodern Life Course in The Body: Social Process and Cultural Theory*, Londres, SAGE Publications (disponível em: <http://dx.doi.org/10.4135/9781446280546.n15>)
- Fernandes, A. T. (2017), “Processos e estratégias de envelhecimento”, *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, pp. 223 - 247
- Fischer-Lichte, Erika (2019), *Estética do Performativo*, Lisboa, Orfeu Negro
- Fournier, Laurent-Sébastien e Gilles Raveneau (2008), “Anthropologie des usages sociaux et culturels du corps”, *Journal des anthropologues*, 112-113 (disponível em: <https://journals.openedition.org/jda/661>)
- Gadamer, Hans-Georg (1999), *Verdade e método*, Petrópolis, Editora Vozes
- Gleitman, Henry (1993), *Psicologia*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian
- Gilleard, Chris e Paul Higgs (2013), *Ageing, Corporality and Embodiment*, London: Anthem Press
- Goffman, Erving (1988), *Estigma. Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*, Rio de Janeiro, GEN, LTC
- Goffman, Erving (1993), *A apresentação do eu na vida de todos os dias*, Lisboa, Relógio d’Água
- Gomes, Catarina (2011), “Sexo na idade maior”, *PÚBLICO* (disponível em: <https://www.publico.pt/2011/02/25/jornal/sexo-na-idade-maior-21281060>)
- Gorz, André (2015), *Carta a D. – História de um amor*, Lisboa, Pianola
- Grondin, Jean (2007), “L’art comme présentation chez Hans-Georg Gadamer. Portée et limites d’un concept” Klincksieck, *Études Germaniques*, 246, p. 337 - 349 (disponível em: <https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2007-2-page-337.htm>)
- Guimarães, E. C. (2007), *Reflexão sobre a velhice*, Juiz de Fora, pp. 11 – 23
- Halwachs, M. (2004), *Los Marcos Sociales de la Memoria*, Barcelona, Antropos
- Hareven, T. (1995), *Novas imagens do envelhecimento e a construção social do curso da vida*, Cadernos Pagu (13), pp. 11 – 35

- Holstein, M. e M. Minkler (2007), *Critical gerontology: reflections for the 21st century in Critical Perspectives on Ageing Societies*, ed. por Bernard, M. & Scharf, T., Bristol, Policy Press
- Jankélévitch, Vladimir (2015), *La mort*, Paris, Éditions Flammarion
- Jankélévitch, Vladimir (2013), *Penser la mort*, Paris, Liana Levi Piccolo
- Kaplan, A. (2012), *The Unconscious of Age: Performances in Psychoanalysis, Film and Popular Culture in Aging, Performance and Stardom - Doing Age on the Stage of Consumerist Culture*, ed. por Swinnen, A. & Stotesbury, J., European Network in Aging Studies, Lit
- Katz, Solomon (1978), “Anthropological Perspectives on Aging”, *Annals*, AAPSS, 438
- Kaufman, Sharon (1981), “Cultural Components of Identity in Old Age: a Case Study”, *ETHOS* 9:1, pp. 51-87
- Kaufman, Sharon (1986), *The Ageless Self – Sources of Meaning in Late Life*, Madison, The University of Wisconsin Press
- Korff-Sausse, Simone (2008), *La créativité des peintres vieillissants: l’oeuvre tardive de Picasso, Klee, De Kooning* (disponível em: <https://cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2008-2-page-93.htm>)
- Lakoff & Johnson (2003), *Metaphors we live by*, Chicago, The University of Chicago Press
- Lakoff & Johnson (1999), *Philosophy in the Flesh. The embodied mind and its challenge to western thought*, New York, Basic Books
- Lasch, Christopher (2006), *La culture du narcissisme*, Paris, Flammarion
- Le Breton, David (2013), *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France
- Le Breton, David (2007), *L’adieu au corps*, Paris, Éditions Métailié
- Lehmann, Hans-Thies (2017), *Teatro Pós-Dramático*, Lisboa, Orfeu Negro
- Lima, Antónia Pedroso & Susana Matos Viegas (1988), “A diversidade cultural do envelhecimento: a construção social da categoria de velhice”, *Psicologia*, VI, 1: 149 – 158
- Lipovetsky, Gilles (1989), *A era do vazio*, Lisboa, Relógio d’Água
- Macia, Enguerran e Nicole Chapuis-Lucciani (2008), *La vieillesse et ses masques*, Dilecta (disponível em: <https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2008-2-page-101.htm>)
- Madrinha, Mariana (2019), “Fico tristíssima se me dizem: ‘Ana, tens 59 anos e és velha para atriz’”, *Jornal Sol* (disponível em: <https://sol.sapo.pt/artigo/651129/fico-tristissima-se-me-dizem-ana-tens-59-anos-e-es-velha-para-atriz>)
- Marques, Sibila (2011), *Discriminação da Terceira Idade*, Lisboa, Fundação Francisco Manuel dos Santos
- Martinez, Ariane (2015), *La vieillesse, ennemie ou alliée de l’acteur ?*, Recherches & Travaux, 86, pp 5 – 19 (disponível em: <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/726>)
- Merleau-Ponty, Maurice (2006), *Fenomenologia da Percepção*, São Paulo, Martins Fontes
- Minois, Georges (1999), *História da velhice no Ocidente – Da Antiguidade ao Renascimento*, Lisboa, Editorial Teorema

- Moraes, E. N., F. L. Moraes, e S. P. P. Lima, (2010), “Características biológicas e psicológicas do envelhecimento”, *Revista de Medicina de Minas Gerais*, 20(1), pp. 67 – 73, Belo Horizonte
- Nazareth, J. Manuel (1988), “O envelhecimento demográfico”, *Psicologia*, VI, 2: pp. 135 - 146
- Nuland, Sherwin B. (1993), *How We Die*, London, Chatto Windus
- Pardal, L. & Lopes, E. S. (2011), *Métodos e Técnicas de Investigação Social*, Porto, Areal Editores
- Perkinson, M. & Solimeo, S. (2014), *Aging in Cultural Context and as Narrative Process: Conceptual Foundations of the Anthropology of Aging as Reflected in the Works of Margaret Clark and Sharon Kaufman*, (disponível em: <https://academic.oup.com/gerontologist/article/54/1/101/562907>)
- Pink, S. (2013), *Doing Visual Ethnography*, London, Sage Publications
- Pole, C. e S. Hillyard, (2016), *Doing Field Work*, London, Sage Publications
- Randall, W. e E. McKim (2008), *Reading our Lives: the Poetics of Growing Old*, New York, Oxford University Press
- Raposo, Paulo (1997), “Performances teatrais”, *Corpo Presente: treze reflexões antropológicas sobre o corpo*, pp. 125 – 140, Oeiras, Celta Editora
- Ribeiro, António Pinto (2000), “Corpo fragmentado”, *O corpo na era digital*, Lisboa, Faculdade de Medicina de Lisboa
- Rosa, Maria João Valente (2012), *O Envelhecimento da Sociedade Portuguesa*, Lisboa, Fundação Francisco Manuel dos Santos
- Schechner, Richard (2008), *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Paris, Éditions THÉÂTRALES
- Silva, M. E. D., *Deambulações do envelhecimento activo no curso do envelhecimento*, Faculdade de Psicologia da Universidade de Lisboa
- Strang, V. (2009), *What Anthropologists do*, New York, Oxford University Press
- Turner, Victor (1974), *Dramas, Fields and Metaphors*, Ithaca, Cornell University Press
- Turner, Victor e Edward Bruner (1986), *The Anthropology of Experience*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press
- Viegas, Susana de Matos (1997), “Pessoas presentes, pessoas ausentes”, *Corpo Presente: treze reflexões antropológicas sobre o corpo*, pp. 154 – 171, Oeiras, Celta Editora
- Viegas, Susana de Matos e Catarina Antunes Gomes (2007), *A Identidade na Velhice*, Porto, Editora Âmbar
- <http://lyc-sevres.ac-versailles.fr/eee.10-11.theatre.pht.pdf>

Anexos

Anexo A

Guião da 1ª entrevista semiestruturada (aos atores)

1. Nome
2. Idade
3. Como e quando se envolveu na *Companhia Maior*?
4. Qual a motivação para entrar na *Companhia Maior*?
5. De que é que tem gostado mais?
6. O que é que aprecia menos?
7. O que poderá ser melhorado?
8. Que impactos tem tido a sua participação a nível:
 - . mental (+ energia, + estímulos)
 - . físico (positivo, negativo, na saúde ...)
 - . do que pensa e sente sobre si mesmo (+ confiança. + autoestima, ...)
9. Aprendeu algo sobre si?
10. Aprendeu algo sobre os outros (não forçosamente sobre os outros membros da *Companhia* mas sobre a família, amigos, jovens, idosos...)?
11. O seu envolvimento com a *Companhia* fez alguma diferença nos seus projetos de vida (novas iniciativas, novas perspetivas sobre o teatro...)?
12. Acha que o envolvimento com a *Companhia* o/a mudou? Em caso afirmativo, de que modo.
13. Qual o significado deste envolvimento para si?
14. Como foi trabalhar com pessoas idosas?
15. Como foi trabalhar com jovens?
16. A sua perceção dos jovens e dos idosos mudou? em caso afirmativo, como.
17. Que impacto nos jovens pensa que teve a sua participação?
18. Como reagiram os seus familiares à sua entrada na *Companhia*?

19. Como reagiram os seus amigos à sua entrada na Companhia?
20. Pensa continuar na Companhia?
21. A Companhia preencheu as suas expectativas?
22. A Companhia surpreendeu-o/a?
23. Como poderia a Companhia ser desenvolvida ou melhorada?

Anexo B

Matriz de análise da 1ª entrevista

Aproximação da vida profissional ao teatro	
(...) "Comecei a achar que o palco era uma coisa gira. Não sei quando comecei a achar isso, nem sei se foi por causa da dança." (...) "Em 2010 tive conhecimento que a Madalena Vitorino estava a fazer um trabalho com bailarinos da comunidade e com os seus bailarinos do corpo da companhia."	Ana
(...) "Por acaso, entrei na publicidade aos 57 anos." (...) "Depois de fazer muita formação achei que gostaria de integrar uma companhia em Sintra, mas já estava lotada." (...) "Em garota tinha um talento especial para transformar - pessoas, penteados, vestidos..."	Luísa
(...) "Eu não esperava a Companhia Maior, mas eu estava num contexto de trabalhos de dança na escola o que me deu o contexto para entrar na Companhia Maior. Continuei em alguns projetos já depois de entrar na Companhia Maior. Mas depois já não tive tempo para continuar." (...) "Sempre gostei de dançar, quando andava pelo país fora dar aulas, a primeira coisa que fazia era procurar um sítio onde pudesse dançar. Quando vim para Lisboa fiz muitos workshops com a Madalena Vitorino, que trabalhava com gente que quisesse trabalhar dentro das escolas."	Hermínia
(...) "Tenho formação em ballet clássico. Integrei o <i>Royal Ballet</i> aos 18 anos." (...) "Deixei de dançar aos 36 anos. A principal razão foi ter atingido artisticamente o que queria mas não atingi tecnicamente. Achei que devia deixar de ser bailarina para ensinar e fazer bailarinos." (...) "Tenho paixão por qualquer forma de arte: música e pintura..."	Eva
(...) "Antes de abril de 74 fizemos uma peça que foi alvo de censura, encenada pela Fernanda Lapa e foi o primeiro trabalho de cenografia do meu marido." (...) "Através de um professor conheci um escritor que estava de regresso a Portugal dado o 25 de abril - o Listopad e que seria o realizador de um programa que se chamaria 'Artes em Português', com texto do Alberto Pimenta. " (...) "A seguir foram as <i>6 árias para Cesário</i> na RTP 2 [1986], com Jorge Listopad e Alberto Pimenta."	Rita
(...) "A fazer teatro eu desinibia-me. Era como um casco que se tira. Fui fazendo coisinhas."	Célia
(...) "Havia audições com frequência para selecionar bailarinos para trabalhos. Ia tentando e ia conseguindo, fui sempre tendo sorte." (...) "Na Expo [1998], tive imensa sorte porque participei no espetáculo com o Philippe Genty e Mary Underwood. Foi um trabalho fantástico <i>Oceanos e Utopias</i> ." (...) "O facto de ter estado ligada aos bastidores e à produção, fiquei muito por dentro do processo de produção e criação do teatro."	Isa
(...) "Conheci a companhia aos 58 anos e achei que não podia integrar."	Miguel

<p>(...) "Como bancário integrei projetos de teatro BES Cénico." (...) "Comecei a fazer formação na NBP [Nicolau Breyner Produções], e fiz muita televisão." (...) "Estive 7 anos na Barraca [Teatro da Barraca], de 2011 a 2018."</p>	
<p>(...) "O meu pai era ator e poeta. Era um homem da palavra. Em minha casa havia fotos do meu pai no corredor - (...) [chamava-se] Luciano Marques, nasceu em 1900." (...) "O meu pai foi ator amador, formou uma companhia itinerante que andou por todo o país - Companhia Alves da Cunha. Mas não dava para sobreviver e deixou para continuar o emprego no Porto de Lisboa." (...) "O meu pai não teve influência na minha opção de vida. Não queria que eu trabalhasse, achavam que não havia necessidade. Mesmo como casada." (...) "Achavam que eu tinha jeito e devia fazer uma audição para a Emissora Nacional. Fiz e eu fiquei como locutora oficial da emissora nacional." (...) "O Dom João da Câmara [locutor da Emissora Nacional durante três décadas] veio falar comigo e disse-me que eu devia fazer teatro radiofónico." (...) "Convidaram-me para ser atriz e fui dizendo que não. Fui convidada pela Amélia Rey Colaço para ir para o [Teatro] D. Maria." (...) "Fiz o concurso para locutora de TV, fui aprovada, mas nunca lá apareci." "Quando me quis reformar, ninguém queria acreditar." (...) "Enviuei aos 48 anos e achei que iria morrer no meu posto pois o trabalho ajudou-me muito a aguentar." (...) "Quando me reformei eu não tinha nada. Mas logo a seguir estava novamente a trabalhar como formadora no CENJOR - animação, técnica vocal e animação oral."</p>	Marta
<p>(...) "Eu fui a primeira pessoa em Moçambique a dar história de Moçambique, dito pela Graça Machel." (...) "Tenho uma filha atriz; na escola, com os alunos do conservatório teatralizava muito do currículo. Tudo isto me foi gerando interesse." (...) "Quando a Joana [filha], esteve no grupo do Teatro de Letras, depois de sair, para ir trabalhar com o Jorge Silva Melo, pediram-me para ir produzir o grupo do teatro de letras - estive lá durante 9 anos." (...) "O Ávila [do Grupo de Teatro de Letras], era muito louco e era eu que tinha de inventar as coisas porque ele tinha uma forma de trabalhar muito especial." (...) "Aprendi e sofri que nem um cão pelo tipo de trabalho que era desenvolvido." (...) "Trabalhei na Barraca muitos anos. A Céu Guerra fez uma coisa que era o Festival Vicentino. E as escolas vinham apresentar os seus trabalhos. Devo ser a pessoa que em Portugal viu mais vezes o <i>Auto da Índia</i>. Vi esse trabalho feito de todas as maneiras." (...) "No fundo, uma aula é uma representação para um público muito exigente. Não há público mais exigente, há que mantê-los atentos."</p>	Alice

Aproximação à Companhia Maior	
(...) "Quando assisti ao espetáculo da Companhia Maior, eles eram todos mais jovens! E pensei: que engraçado, eu quando for velha quero pertencer a esta companhia e nunca mais perdi de vista a Companhia Maior; preparei a minha entrada na Companhia Maior."	Ana
(...) "A entrada na Companhia Maior foi inesperada. No entanto eu tinha preparado o meu tempo de reforma na escola de forma a continuar a trabalhar com dança." (...) "Eu conheço-me. Andei a preparar a minha entrada para a companhia, não podia ficar sem nada para fazer, não podia parar."	Hermínia
(...) "Foi o meu filho que me disse que a Companhia Maior estava a recrutar gente." (...) "Comecei com a Clara Andermatt. Comecei com movimento. Mas eu sou uma pessoa de palavra. Fui publico em criança. Vi Maria Matos, Assis Pacheco, [Maria] Lalande, vi todos os grandes atores dos anos 40. E nasci em 39. Antigamente podia-se ir a o teatro com 3 anos de idade e eu fui. Os meus pai foram um bom público." (...) "Pensei, sempre gostei de teatro... e pensei, deixa lá ver. Esta companhia é profissional e tem espírito profissional." (...) "Tive muita sorte mesmo como bailarina: vesti outros papéis, vestir outros personagens. Tenho tido sorte até aqui n Companhia Maior com os encenadores que têm trabalhado connosco."	Eva
(...) "A CGD acabou por terminar o projeto de teatro. O que foi um contra senso pois achavam que estávamos a levar a coisa muito a sério, com grandes espetáculos, que afastavam do desígnio de ser um grupo amador." "Houve um crítico que escreveu 'a CGD que não é o meu banco, passará a ser depois de ver esta peça'."	Rita
(...) "Em 2012 houve audições para a Companhia Maior. Tive de esperar pela companhia para me profissionalizar."	Célia
(...) "Entrei na 2ª audição da Companhia Maior, aos 62." (...) "O meu objetivo na reforma sempre foi o teatro. E não me tirem da Ericeira."	Miguel
(...) "Como vou muito ao CCB vi uma divulgação de audições para fazer um workshop. Tinha 77 anos. Decidi tentar, pois já tinha feito um workshop de dança contemporânea para ser melhor espetadora. Tal como tinha feito de fotografia."	Marta
(...) "Antes da Companhia Maior ainda me chegou através de uma amiga que me disse que eu deveria integrar os <i>40 espontâneos</i> . Foi a primeira vez que pisei um palco." (...) "A Luísa Taveira foi minha colega no conservatório de dança. A Luísa foi uma das fundadoras e atualmente uma das administradoras do CCB - tirou o curso de professora primária, foi bairarina, foi diretora da nossa escola, e doutorou-se com a Companhia Maior - foi o seu <i>case study</i> do seu doutoramento." (...) "Um dia aparece-me um senhor com um grande bigode e disse: 'eu sou o presidente da câmara de Rio Maior'. A cidade era feia mas ele tinha uma visão para a cidade."	Alice

<p>(...) "Ele queria fazer uma recriação histórica de uma paragem de diligência que a rainha fez em Rio Maior. Nesse evento, a Luísa Taveira e o marido foram pesquisar música do século XVIII e XIX para fazer um baile a seguir. O Luís Moreira depois ensinou os meninos de Rio Maior a dançar."</p> <p>(...) "No primeiro ano em que a Companhia Maior foi criada, eu não entrei porque ainda estava a trabalhar. Quando me reformei vim cá e disse, 'estou aqui'! Não fui a única a entrar. Fomos mal recebido pelos que já faziam parte. Achavam-se os maiores. Depois a Luísa lá mexeu os cordelinhos. Tinha sido ela que me tinha convidado para integrar."</p> <p>(...) "Eu tinha muita experiência de bastidores. E tinha tido aquela experiência dos <i>40 espontâneos</i>. Trabalhar com a Clara Andermatt foi desafiante. Pedi ajuda à minha filha. Lá fiz e ao fim destes anos, desde 2009, tem sido uma aprendizagem. Um desafio."</p> <p>(...) "A Céu Guerra convidou-me para fazer <i>A Claraboia</i> do Saramago. Foi uma coisa muito bonita. Esse trabalho esteve 3 meses em cena, e foi o meu primeiro trabalho e eles foram muito amorosos comigo. Foi uma experiência maravilhosa. Na Barraca não havia folgas para ninguém, foi uma aprendizagem fantástica."</p>	
<p>(...) "Eu fui para ali por sorte. A minha filha recebia as informações do CCB e viu a divulgação de um workshop, que foi na altura em que me reformei. Estava na altura na sociedade de belas artes a frequentar um curso de pintura e desenho. Quando vi aquilo inscrevi-me."</p>	Rui

Atividades paralelas	
(...) "Faço muitas coisas - folclore, Alunos de Apolo, coro. Agora estou a aprender a tocar acordeão. (...) Para mim é muito importante estar a fazer coisas'. Tenho as 6ª feiras livres para ir ver espetáculos; não consigo imaginar o que era a minha vida sem coisas para fazer."	Ana
(...) "Fiz algumas sonorizações, mas cada vez menos."	Tiago
(...) "Vão existindo outros projetos de dança e teatro."	Hermínia
(...) "Tenho feito telenovela."	Célia
(...) "Sempre que surge, participo noutros projetos de dança ou teatro."	Isa
(...) "Participo noutros projetos quando se proporciona." (Miguel
(...) "Quando surgem projetos, como o que já tinha feito com a Joana craveiro."	Marta
(...) "Quando surgem outros projetos que me interessem."	Alice

Reconhecimento dos outros como atividade profissional	
(...) "Creio que nem os espetadores que nos vão ver têm essa consciência do profissionalismo dos atores da Companhia Maior - são uns velhinhos que estão ali."	Ana
(...) "A reação de amigos e familiares: não têm sensibilidade e conhecimento para perceber. Acham que é uma forma de me ocupar e de me distrair."	Luísa

(...) "Gostava talvez que valorizassem mais este trabalho. Alguns valorizam e admiram-se. Mas a maioria não acham que seja um trabalho profissional." (...) "Entre amigos e familiares há um grupo que não considera uma atividade profissional: isso fere-me, dói-me."	
(...) "Acho que é impossível que alguém me veja como artista profissional. Eu fui tão intensamente professora, durante tantos anos (40!) que isso me ficou colado à pele e já não sai... Mas apoiam e gostam muito desta minha nova atividade."	Hermínia
(...) "Os amigos reagem muito bem. Somos todos do meio artístico, e somos todos muito independentes. Sinto-me reconhecida - sempre tive esse privilégio e apoio desde criança."	Eva
(...) "Os meus amigos e familiares reconhece-me como atriz. Muitos estranham eu estar a fazer teatro em vez de estar a descansar. A responsabilidade é muito maior, com uma grande disciplina de trabalho."	Rita
(...) "Não houve nenhuma mudança na forma como as pessoas próximas olham para mim na minha atividade. A minha vida tem estado sempre ligada ao espetáculo. É uma sequência. Agora estou neste projeto. Não há diferença."	Isa
(...) "As pessoas próximas de mim encaram isto como uma continuação daquilo que já tinha sido a minha vida. E até mais, dizem, em quê é que te meteste? Encaram isto como sabem que eu me meto nas coisas, a sério."	Marta
(...) "Há gente próxima de mim que ainda acha que eu estou maluca e que devia estar quieta e sossegada." (...) "E até fisicamente. Até pensei em fazer yoga para estar preparada para a dança em setembro. Sentir o corpo a responder é ótimo. O apreço das minhas filhas, a Joana disse da última vez: 'agora já és uma artista'. O que isto é de superação para mim significa muito."	Alice

Desafios/ Caminhos para a Companhia Maior	
(...) "Tenho pena que não haja digressão. Muito trabalho para estar tão pouco tempo em cena."	Ana
(...) "Aceito com humildade qualquer papel que me queiram dar."	Luísa
(...) "É muito difícil fazer uma peça em que entram todos. Também já fizeram uma coisa terrível: escolheram quem iria participar na peça e quem ficava de fora. Nesse cenário, iríamos ficar 1 ano sem representar. Deixaram pessoas de fora. Isso não se faz. Quando uma pessoa se compromete numa companhia destas, não se pode mandar pessoas para casa porque o encenador não o escolheu. É preciso saber quem é esta companhia." (...) "Numa vida de 70 anos, 1 ano sem representar, é muito tempo. Não se pode criar uma Companhia Maior assim. É necessário pensar um modelo que nos ponha a circular mas que nos usem a todos." (...) "O pior é que quando alguém está doente, fica esquecida. Desaparece da vista e não há o interesse em acompanhá-las." (...) "Seremos demasiados para a estrutura que temos é uma das coisas que nos tem prejudicado. Quando éramos menos, 14, era fácil levarem-nos. Os espetáculos facilmente se compravam."	Hermínia

<p>(...) "Talvez fosse melhor dividir a companhia em grupos diferentes com projetos paralelos e simultâneos."</p> <p>(...) "A 'Graça' [nome fictício] tem Parkinson, continua a ser da companhia, mas ninguém sabe nada dela. Ninguém pergunta por ela. Devia ser proibido tirar alguém da companhia. A sua participação devia continuar de acordo com as suas possibilidades."</p> <p>(...) "A Companhia Maior é mais do que uma companhia, é uma causa. Representa alguma coisa."</p> <p>(...) "Não posso desistir, isto é uma causa e penso que as pessoas ainda não perceberam bem no alcance que poderá ter. Todos os que estamos metidos nisto, somos pioneiros. A companhia é uma causa."</p>	
<p>(...) "É um disparate fazer tão poucos espetáculos. Dá raiva."</p> <p>(...) "Imagine o que é remontar aquilo [<i>Mapa Mundi</i>], esse ou qualquer outro espetáculo. É deitar trabalho e arte fora."</p> <p>(...) "Isso queria eu - fazer digressão. Toda a gente quer."</p> <p>(...) "<i>Um de nós</i>, foi um trabalho maravilhoso. Adorei. E foi trabalho deitado fora."</p> <p>(...) "O facto de repetir a peça exige outra qualidade. Tem sido uma sorte trabalhar com estes criadores."</p>	Eva
<p>(...) "Obriga a uma grande dinâmica de grupo. Mais interessante, mas mais complicado. Trabalhar com gente com personalidades muito diferentes."</p> <p>(...) "Tenho pena de estarmos limitados a certo tipo de textos e de trabalhos. Gostava de poder continuar este modelo de introduzir pessoas mais novas e que fosse uma coisa misturada. Foi o que gostei neste trabalho da Joana [Craveiro] e que gostava que se mantivesse. É muito limitativo fazer trabalhos só com pessoas mais velhas."</p>	Rita
<p>(...) "Gostava de sair daqui, que a promoção nos promovesse mais. Gostava que houvesse promoção de maneira a sair do CCB, com ou sem clássicos e mais memórias não."</p>	Célia
<p>(...) "Gostava que a companhia voltasse ao formato do início - trabalho, workshop, espetáculo, digressão. É fazer o que já se fez. Mas agora não se faz."</p> <p>(...) "Desafios como atriz: não tenho nem personagem nem peça. Gosto sempre de não ter e de ser apanhada na curva - toma lá uma coisa difícil. E isso confirma-se com o [Pedro] Penim."</p> <p>(...) "O texto do Penim foi difícil de fazer mas muito desafiante. Houve pessoas da Companhia Maior que se recusaram."</p> <p>(...) "Gostava de estar integrada num grupo com maior dinâmica e não tem a ver com a idade. Mas como todos têm de entrar em todos os trabalhos, isto tem de ir ao ritmo de todos."</p> <p>(...) "Gostava que a companhia voltasse ao formato do início - trabalho, workshop, espetáculo, digressão. É fazer o que já se fez. Mas agora não se faz."</p>	Isa
<p>(...) "A companhia precisa de apoios para poder evoluir."</p> <p>(...) "Uma das premissas da companhia é que todos têm de entrar em todos os projetos, o que dificulta outras possibilidades."</p> <p>(...) "Há pouca dinâmica de promoção é muito difícil levar tanta gente para fora de Lisboa."</p> <p>(...) "O que eu gosto do teatro é do processo."</p>	Miguel

<p>(...) "A formação é das coisas mais importantes."</p> <p>(...) "Faz um trabalho à boa maneira antiga [João Mota] e as pessoas não estão habituadas a isso."</p> <p>(...) "As palavras têm de ter um corpo."</p> <p>(...) "No teatro, esperar pelos outros, é um espaço vazio."</p> <p>(...) "Um ator é um ser com muitas fragilidades, de segurança."</p> <p>(...) "Ser ator é estar disponível."</p> <p>(...) "É um trabalho em que as pessoas têm de se tocar muito e isso poderia criar alguma dificuldade (...) e são já corpos com algum tempo."</p>	
<p>(...) "Desafio que gostava que a companhia lhe colocasse: uma peça nos parâmetros clássicos. Que levasse os personagens a um trabalho diferente. Ou retirado de um livro, ou adaptado. O <i>Sonho de Uma Noite de Verão</i> é o exemplo do que eu gostava de fazer, um trabalho de ator diferente do que temos feito."</p>	Marta
<p>(...) "Gostava que a companhia trabalhasse mais ao longo do ano. E gostava de tivesse uma componente social. Eu gostava de poder mostrar às pessoas da minha idade o que se pode fazer. Gostava de ir a mais teatros, a outros sítios."</p>	Alice
<p>(...) "É decepcionante um espetáculo como o <i>Mapa Mundi</i> só ficar em cena 4 noites. Não percebo como é que não rodamos mais. É um espetáculo que merecia ser visto por mais público. É decepcionante. Quem decide estes assuntos são burocratas sem sensibilidade cultural."</p> <p>(...) "Não percebo por que razão só podemos trabalhar com jovens criativos. Gostaria de trabalhar com pessoas de outras idades."</p>	Rui

Tensões dentro da Companhia Maior	
<p>(...) "É um espaço onde me sinto muito bem - somos pessoas muito diferentes, com idades muito diferentes. Quanto mais velhos mais complicados ficamos, não é fácil a convivência, por vezes..."</p>	Ana
<p>(...) "Não sinto que exista competição dentro da Companhia. As coisas têm corrido sempre bem. O papel que cada um aceita. Estamos sempre atentos uns aos outros."</p>	Luísa
<p>(...) "Já perdemos a Luna Andermatt (fez 2 peça e morreu); devemos ter perdido a Ana, nunca mais ninguém soube nada da Ana (refugiada de guerra que atravessou Espanha a pé, vieram e ficaram na casa dos Champalimaud). Começou a não ficar bem de cabeça e nós nem percebemos o que lhe aconteceu. Não tivemos feedback do que se passava com ela fora dali. Isso é um grande mal desta companhia."</p> <p>(...) "A Companhia Nacional de Bailado deve ser a única com tantos elementos profissionais permanentes como a Companhia Maior."</p> <p>(...) "O Vítor morreu, nós estávamos em espetáculos, foi uma pessoa muito marcante, e ninguém disse nada no CCB. Devia haver uma <i>voz off</i> a lembrar que falta um de nós. Isso entristece-me estes laços devem haver, que são necessários numa companhia. Uma companhia não é um conjunto de gente em que só vem quem tem joelhos."</p>	Hermínia
<p>(...) "Existe um colega nosso que sofre imenso quando temos os ensaios prolongados pela tarde e noite dentro. Ele tem de desaparecer logo a seguir ao almoço para aguentar o resto do trabalho - horários diferentes e necessidade de ajustar estes ritmos de trabalho."</p>	Rita

<p>(...) "Há pessoas na companhia que nunca tinham feito teatro o que provoca uma <i>décalage</i>."</p> <p>(...) "Há uma entrega muito grande, mas a tensão entre os atores é muito intensa."</p>	Miguel
---	--------

Experiência com criadores, encenadores, atores mais jovens	
<p>(...) "A experiência com os jovens do teatro do vestido foi maravilhosa, fizeram o papel de anjos protetores."</p>	Ana
<p>(...) "A oportunidade de trabalhar com encenadores novos, cada ano temos um novo encenador: são diferentes entre si, têm técnicas diferentes e isso é revigorante."</p> <p>(...) "Com o João Mota aprende-se com ele até ao fim do mundo. Só não aprende quem não quer."</p> <p>(...) "O facto de serem conhecidos de outras fases da vida, a Companhia Maior ganha outra dimensão nos seus espetáculos. Os encenadores percebem isso e puxam isso. Exploram esse potencial."</p>	Tiago
<p>(...) "As miúdas do Teatro do Vestido foram ótimas, envolveram-se connosco, com vontade de levarem a experiência com elas."</p> <p>(...) "Correu muito bem o trabalho com a companhia do Teatro do Vestido. Eu gostava delas."</p> <p>(...) "Foi muito trabalhoso. Pouco tempo de ensaio mas fisicamente muito intenso. Nunca houve pausas especiais para os mais velhos. Está toda a gente igualmente cansada."</p>	Luísa
<p>(...) "As pessoas de idade servem para mais coisas do que se pensa, desafia os criadores. Não são para aquelas coisas, aquelas para que se servem todos os outros. E por isso é que isto hoje está ao contrário: os criadores procuram-nos. A Companhia Maior tem um currículo de criadores que outros atores não têm."</p> <p>(...) "Como se vira ao contrário: os de idade que poderiam empatar o processo de criação, acabam por ser potenciadores do processo criativo. Só a Filipa Francisco é que não conseguiu dar a volta às situações."</p> <p>(...) "Nunca vi nenhum criador a hesitar pelas mazelas destes atores."</p> <p>"Quando fiquei lesionada num pé, criei um andar para a minha personagem na visita da velha senhora."</p> <p>(...) "Os criadores têm competência para adaptar. Todos têm tido competência para gerir isso."</p> <p>(...) "O espetáculo da Mónica Calle foi um terreno em que ninguém tinha pisado. Viu-nos à frente e achou que éramos capazes de tudo, na sua força criativa. O Vítor despiu-se. E depois, fisicamente, ela achava que tudo tinha de parecer mais difícil. Ela criou um cenário em que nos dificultava os desempenhos."</p> <p>(...) "Toda a gente foi levada ao limite. Ela tinha pensado num espetáculo de 5h, o que não foi aceite pelo CCB."</p> <p>(...) "Houve muitos estilhaços. Achei que ela não tinha o direito. Fiquei zangada com ela. Arranjou-me um texto muito duro, tinha-me reformado... Levei tempo a recuperar."</p>	Hermínia

<p>(...) "Foi o maior salto que eu dei, e todos os que sobrevivemos, foi o maior salto que demos. Tenho muito carinho pela Mónica. Foi importante e fez parte do nosso percurso."</p> <p>(...) "Misturar idades é muito bom [sobre o trabalho com a Joana Craveiro]. Os mais novos são um elo de fusão. Quando estamos a trabalhar, parece que se liga uma tomada, somos 'desprogramados' das rotinas."</p>	
<p>(...) "O <i>Humor Maligno</i> foi um momento em que tive um prazer enorme de trabalhar. Alinhamos naquilo. Mas eles também tinham um respeito enorme para connosco."</p> <p>(...) "Foi um encontro feliz com pessoas que estavam de boa vontade. Muito respeitadores, e nós por eles."</p>	Eva
<p>(...) "Tenho pena de estarmos limitados a certo tipo de textos e de trabalhos. Gostava de poder continuar este modelo de introduzir pessoas mais novas e que fosse uma coisa misturada. Foi o que gostei neste trabalho da Joana e que gostava que se mantivesse. É muito limitativo fazer trabalhos só com pessoas mais velhas."</p>	Rita
<p>(...) "Com cada encenador vamos trabalhando com a sua maneira de ver as coisas."</p> <p>(...) "Não houve condescendência dos mais novos para os mais velhos, nem a impaciência dos mais velhos pelos mais novos."</p>	Célia
<p>(...) "Às vezes fico enervada por os encenadores, por serem jovens, não são tão exigentes connosco, têm dificuldade em chamar a atenção para um comportamento que não se pode ter - alguém está a ensaiar e os outros conversam, bichanam. Nunca vi nenhum chamar a atenção e as pessoas ficam chateadas se os colegas lhes chamam a atenção. A falta de exigência e de rigor, a mim enervame."</p>	Isa
<p>(...) "Também temos sido uma mais vala para os encenadores, nós aprendemos com eles, mas eles também aprendem connosco."</p>	Marta
<p>(...) "Trabalhar com este grupo mais jovem foi interessante: nós corremos atrás deles. Ficamos exaustos. Eles começam com pezinhos de lã, mas depois 'vocês davam', e eles foram puxando. Corremos atrás deles."</p> <p>(...) "Eles no início ficavam todos juntos. Demorou a interação, mas aconteceu. Eles eram um encanto de pessoas. Foi maravilhoso."</p> <p>(...) "Eles estavam muito atentos a nós. Foi a nossa primeira experiência com um grupo de atores mais jovens e nunca falharam. Bons profissionais e boas pessoas. Para mim foi muito engraçado poder estar com gente tão jovem. Houve muito cuidado."</p> <p>(...) "Houve alturas em que as pessoas não conseguiam fazer os aquecimentos mas eram sempre empurrados. Isso é bom. É um cansaço bom. Há competição, mas também há afetividade. No entanto, pela vida na escola, estava muito habituada a falar com crianças. E quando aqui cheguei, comecei finalmente a falar com pessoas da minha idade."</p>	Alice

Impactos da participação na Companhia Maior	
<p>(...) "Mudou em mim ter de decorar os papéis. Custa à brava, mas puxa por mim." (...) "Para além da memória, os exercícios físicos puxam por mim. Coisas que eu não imaginava conseguir fazer, faço." (...) "O trabalho físico traz mais qualquer coisa, às vezes custa mais um bocadinho, mas fazemos até conseguir. Pelo menos vamos tentando."</p>	Tiago
<p>(...) "Na Companhia Maior entrei num mundo que permite percorrer as coisas por dentro, melhorar, completamente diferente do meio empresarial de onde eu vinha." (...) "Alterações em si pela relação com o teatro: maior sensibilidade. O teatro obriga-nos a voar e a ir para longe." (...) "Aprendi sobre mim que o teatro não é simples. É preciso muita dedicação. Tudo o que ali existe é trabalho. Grande esforço mental e físico." (...) "Existem pessoas na Companhia Maior com mais visibilidade. Eu acredito que há diferenças, mas uns de uma maneira outros de outra. Temos lá grandes atrizes que nunca pararam e eu estou a trabalhar a par com elas."</p>	Luísa
<p>(...) "O que correu bem é que seria impossível ter melhores encenadores." (...) "Eu gosto de texto e não sabia que gostava tanto de texto. Hoje em dia já não tenho medo do texto. As aulas eram outro terreno." (...) "Impactos da Companhia maior na vida: o facto de fazer outros trabalhos, outras coisas que se conciliam com a companhia e que é incentivado pela direção. A Companhia Maior tem-me proporcionado muitas coisas fora." (...) "Tenho crises de sinusite, mas nunca faltei a nada porque me acontece uma coisa extraordinária: eu entro em palco e fico curada! Perguntava à minha médica como é que isso era possível: e ela dizia que a adrenalina é anti-inflamatória, com a grande circulação de sangue..." (...) "Não sinto benefícios as relações pessoais, não tenho nenhuma relação pessoal com ninguém da companhia. Apenas com a Kim porque fazemos muitas coisas juntas fora. Nunca ninguém veio a minha casa nem nunca fui à casa de ninguém. Não me alterou as minhas relações pessoais. Talvez os rapazes se juntem para ver a bola..."</p>	Hermínia
<p>(...) "Tive muita sorte mesmo como bailarina: vesti outros papéis, vestir outros personagens. Tenho tido sorte até aqui na Companhia Maior com os encenadores que têm trabalhado connosco." (...) "O que mais me agrada nesta companhia é a noção que toda a gente tem de que é profissional. Toda a agente investe e não é pelo ordenado." (...) "Comigo há sempre trabalho coletivo que eu gosto de trabalhar em grupo." (...) "Desafios da companhia: enquanto companhia continuamos todos com capacidade física e intelectual e estamos todos abertos a fazer bons trabalhos. Não estou desde o principio, mas os últimos três trabalhos têm sido muito bons. Souberam-me bem porque criei."</p>	Eva
<p>(...) "Trouxe-me o contacto com encenadores novos que só desta forma é que consegui trabalhar com eles."</p>	Rita

<p>(...) "Impacto a nível físico, muito impacto, trabalhamos muito o corpo de forma exaustiva, até chegar aos ensaios para o projeto."</p> <p>(...) "Alteração psicológica, tem sido bom. Há uma coisa que a mim me custa muito - acordar cedo. O que me lembra os tempos em que ia para o trabalho. Mas como há aqui gente que se deita muito cedo, as pessoas preferem ensaiar de manhã."</p> <p>(...) "Existe um colega nosso que sofre imenso quando temos os ensaios prolongados pela tarde e noite dentro. Ele tem de desaparecer logo a seguir ao almoço para aguentar o resto do trabalho - horários diferentes e necessidade de ajustar estes ritmos de trabalho."</p>	
<p>(...) "O impacto de estudar textos longos."</p> <p>(...) "Prefiro andar estoirada, mas dá-me uma grande dinâmica. A pessoa sente-se viva: é uma prova de vida que vamos fazendo a nós mesmo!"</p> <p>(...) "Alguns palcos dão-nos o aconchego e peso. Um palco pode aconchegar e tem o peso da tradição - é esse lugar."</p> <p>(...) "Eu gosto de texto. Sou uma mulher da palavra, gosto da voz, da pausa, da respiração. A comunicação oral transporta tudo isso. Os meus colegas da dança, dão mais importância ao corpo e ao movimento do que à voz."</p>	Célia
<p>(...) "Sinto-me bem embora saiba que o corpo já não faz o que eu quero, não consigo mandar nele."</p> <p>(...) "Mudou em mim ter de me fazer ouvir. Lutava mas não conseguia. Desbloqueei isso na Companhia Maior."</p> <p>"Em palco não se sente nada, dancei com uma costela partida. Quando se vai para o palco, não se sente nada."</p> <p>(...) "A mais valia da Companhia Maior, porque não conhecia ninguém, não teria a oportunidade de ter trabalhado com todos os criadores com que trabalhei. A mais valia é poder trabalhar com encenadores que de outra forma não poderia."</p>	Isa
<p>(...) "Impacto mental e físico: elasticidade; abrir horizontes; dar corpo a palavras - o que me interessa a mim é dar corpo às palavras. De outro modo não são palavras e as palavras têm corpo."</p> <p>(...) "Às vezes sinto-me muito cansado. Chego ali, começo a trabalhar e esqueço-me de todas as dores e de todos os problemas. É terapia."</p> <p>(...) "Aprendi a ser uma pessoa mais tolerante e a esperar pelas coisas."</p> <p>(...) "Quando me reformo, a minha mulher que sempre tinha estado ligada também ao teatro amador, não conseguiu lidar com esta minha outra vida. Começaram a falar de mim, quando comecei a ganhar visibilidade, quando passei a ter uma rotina diferente daquela que tinha quando trabalhava no banco - desembocou no divórcio já depois da reforma. Foi culpa do teatro."</p> <p>(...) "Não procuro nada como ator e deveria ser mais combativo pelo meu lugar no palco."</p> <p>(...) "O impacto que a projeção mediática teve na minha via pessoal."</p>	Miguel
<p>(...) "Deixei de fazer algumas coisas quando me dediquei à Companhia Maior. Passei menos tempo na casa do artista. Ou fazemos as coisas com dedicação ou não fazemos."</p> <p>(...) "Ao longo da vida houve uma série de convites que declinei e hoje parece que resgatei isso com a entrada na Companhia Maior."</p>	Marta

<p>(...) "Há gente próxima de mim que ainda acha que eu estou maluca e que devia estar quieta e sossegada."</p> <p>(...) "Houve alturas em que as pessoas não conseguiam fazer os aquecimentos mas eram sempre empurrados. Isso é bom. É um cansaço bom. Há competição, mas também há afetividade. No entanto, pela vida na escola, estava muito habituada a falar com crianças. E quando aqui cheguei, comecei finalmente a falar com pessoas da minha idade."</p> <p>(...) "É uma lição de vida a Companhia Maior. A nível físico foi um grande desafio. Existe uma memória muscular. Às vezes ficam nódoas negras. Temos de aprender a cair."</p> <p>(...) "A Companhia Maior na [minha] vida teve bastante impacto. Aumentou a ansiedade durante os ensaios, mas no palco passa-me a ansiedade. Teve impacto no meu bem estar, ficava muito satisfeita e com autoestima e segurança, quando avançada nos ensaios. Deu-me este contacto com pessoas da minha idade. deu-me mais capacidade de memorizar."</p> <p>(...) "Levamos isto a sério."</p> <p>(...) "Às vezes parecemos miúdos da escola, ninguém nos cala. A ansiedade quando vamos ensaiar em palco é muita e nós não nos calamos. Dá-me boas recordações. Dá-me tolerância, aprendi a ser mais tolerante com os adultos."</p> <p>(...) "Também as relações afetivas contam. Essa afetividade, às vezes não transparece, mas está lá. Isto ajuda muito a envelhecer. Para além de tornar a pessoa um bocadinho melhor."</p> <p>(...) "E até fisicamente. Até pensei em fazer yoga para estar preparada para a dança em setembro. sentir o corpo a responder é ótimo. O apreço das minhas filhas, a Joana disse da ultima vez: 'agora já és uma artista'. o que isto é de superação para mim significa muito."</p>	Alice
<p>(...) "Do passado como bancário já tenho poucas pessoas. O resto é essencialmente desta vida ligada ao teatro."</p> <p>(...) "Todos os criadores, todos, começam logo por avisar que os vão exigir tudo. E é assim que quero. Descansar? Tomara eu fazer isto todo o ano!"</p> <p>(...) "No ensaio geral da <i>Visita da Velha Senhora</i>, recebi a notícia do falecimento de um irmão. Saí do velório para o São Luiz. Queriam dispensar-me mas o espetáculo continua, tem de continuar sempre. Houve pessoas da minha família que não compreenderam isso."</p>	Rui

Perceções do envelhecimento	
<p>(...) "Eu própria que sou das mais novas da companhia, sinto que estou menos ágil. E essa nossa lentidão, não deve ter sido fácil para eles. Foi uma grande carga para eles. A Joana estava estoirada no último ida. A paciência esgotada. (...) porque os velhos esquecem-se."</p> <p>(...) "Eu acho que estou na fronteira - enquanto não se chega lá, não se percebe."</p>	Ana
<p>(...) "Ver pessoas, se calhar mais novas do que eu, a jogar às cartas, metidas nos pingos doce... Faz-me confusão isso..."</p> <p>(...) "Os produtores que escrevem as telenovelas são pressionadas pelos produtores para não colocarem pessoas com mais de 60 anos."</p>	Tiago

<p>(...) Perdemos o Vítor. Era do início da companhia. Era um homem extraordinário. O Vítor Lopes, era o maior artista de todos. Mas não tinha memória, e isso era muito complicado. Na 'Bela adormecida', com o Tiago Rodrigues, trabalhava com ele. Ele apercebeu-se deste problema do Vítor. Nem nomes decorava.</p> <p>(...) "Os papéis eram readaptados. Na <i>Bela Adormecida</i> ele ficou sem texto e eu, que era a fada, soprava o texto nas costas dele."</p> <p>(...) "Ele nem sabia que eu estava atrás dele. Foi das melhores personagens, porque eu era um duplo. A fada Carabosse (Fada Má), não existia fisicamente e por isso criou-se a cena em função disso."</p> <p>(...) "A Luna, bailarina, que já só mexia a parte de cima do corpo e que tinha o sonho de dançar o <i>Pássaro de fogo</i>, [Mónica Calle] pôs a Luna a dançar o pássaro de fogo. Criou um estrado giratório e a Luna dançou o <i>Pássaro de fogo</i> só com a parte de cima do corpo, que era o que ela conseguia mexer, o resto estava paralisado."</p> <p>(...) "As pessoas de idade servem para mais coisas do que se pensa, desafia os criadores. Não são para aquelas coisas, aquelas para que sevem todos os outros. E por isso é que isto hoje está ao contrário: os criadores procuram-nos. A Companhia Maior tem um currículo de criadores que outros atores não têm."</p> <p>(...) "Como se vira ao contrário: os de idade que poderiam empatar o processo de criação, acabam por ser potenciadores do processo criativo. Só a Filipa Francisco é que não conseguiu dar a volta às situações."</p> <p>(...) "Nós somos mais do que as nossas memórias - a Ana Borrvalho é que nos obrigou a esta coisa das memórias. Mas depois repete-se. Quando começamos o exercício para o <i>Estalo Novo</i>, começava com 'no meu tempo...'. E eu recusei-me a dizer no meu tempo. Dizia, eu sou do tempo... e depois os outros começaram a dizer como eu dizia: eu sou do tempo das troncas e dos telemóveis..."</p>	Hermínia
<p>(...) "Tenho um amigo que me diz que eu não devia estar ali, que eu não tenho necessidade de estar com um grupo de pessoas mais velhas."</p>	Rita
<p>(...) "Tenho de me convencer que envelhecemos - o que não é complicado para mim, é uma realidade que temos de aceitar. Faço um balanço do que consigo fazer e acho que isto está a decorrer como é normal."</p> <p>(...) "Nós vemos melhor com os olhos fechados. Quando queremos saborear uma coisa, fechamos os olhos."</p> <p>(...) "Com as pessoas que não veem, aprendemos a ver melhor."</p> <p>(...) "Eu acredito na química! Eu já fui muito feliz. Eu preciso de sentir essa química. Quando se gosta de alguém quer-se. Ainda não encontrei ninguém que me fizesse sentir esse empurrão, de querer ficar ali. Eu tenho de sentir esse puxar para ali." (...) "Eu não vou para a cama com os meus amigos"</p>	Célia

<p>(...) "O pessoal da dança é muito mais rigoroso do que o pessoal do teatro."</p> <p>(...) "Companhia holandesa de dança, com o grupo sénior e o grupo jovem, que a Companhia Maior seria um projeto semelhante companhia de dança holandesa Jiri kylian."</p> <p>(...) "O trabalho do Tiago Rodrigues, que fez um trabalho sobre o envelhecimento, em que adormecíamos e acordávamos velhos, a <i>Bela Adormecida</i>."</p> <p>(...) "Na dança há audições. No teatro constatei que isto era na base do contacto direto com aqueles que se conhecem. Senti essa dificuldade. Tinha 40 e não conhecia ninguém e como é que poderia abrir esse caminho, nem à catanada. Ou seja, tinha de ter um agente - as melgas que dizem que o ator existe. Eu tinha esse conhecimento de quando fazia produção. Essa foi uma confrontação. Ou pertences ao lóbi ou és amiga, ou conheces abc..."</p> <p>(...) "Existem graus de velocidade diferentes dentro da companhia."</p> <p>(...) Não sinto dificuldades em decorar texto. Mas já me tenho perguntado se tivesse uma coreografia com o mesmo ritmo de quando dançava, como responderia a isso. Com as palavras tenho facilidade, porque seguem ma lógica ."</p> <p>(...) "Eu escrevo o texto para memorizar, mas não trago o texto mais pequenino, porque memorizo também a página onde está a minha fala. Um bailarino não tem esta ferramenta. É na cabeça que tem de ficar, não há memória visual que ajude neste caso."</p>	Isa
<p>(...) "O trabalho na Companhia Maior não é reconfigurado pelo facto de ter atores maiores de 60."</p> <p>(...) "Quem vai aos espetáculos fica impressionada com a elasticidade daqueles corpos, daquilo a que se propõem fazer, e fazem."</p> <p>(...) "Em teatro a idade é potenciadora, porque o corpo dado às palavras, quanto mais idade tem, mais registos têm essas palavras; as coisas ditas por uma pessoa dita por uma pessoa da minha idade têm outro peso. O corpo mais velho diz mais, o corpo tem outros registos."</p> <p>(...) "É um trabalho em que as pessoas têm de se tocar muito e isso poderia criar alguma dificuldade, e são já corpos com algum tempo."</p>	Miguel
<p>(...) "Com a idade deixei de ter expectativas. Estou aberta à experiência. Quando projeto o futuro, faço uma análise apenas. É a minha maneira de estar na vida."</p> <p>(...) "Eu gosto de aprender e de desafiar. Não gosto do passado no sentido de achar que no meu tempo é que era bom. Quando conto uma história, terei de a deslocar no tempo, mas não cultivo esse tempo de forma diferente. Gosto dos desafios do presente."</p> <p>(...) "A outra que há em mim, dizia hoje não, amanhã. Tenho muitas em mim."</p> <p>(...) "Todos somos pessoas sós, a essência verdadeira das coisas está dentro de nós. Estamos sempre sós para as grandes decisões."</p>	Marta

<p>(...) "No fundo, uma aula é uma representação para um público muito exigente. Não há público mais exigente, há que mantê-los atentos."</p> <p>(...) "Esta experiência de escola dura e rica, mostraram-me como as pessoas resistem e isso importa para o teatro."</p> <p>(...) "Gostava que a companhia trabalhasse mais ao longo do ano. E gostava de tivesse uma componente social. Eu gostava de poder mostrar às pessoas da minha idade o que se pode fazer. Gostava de ir a mais teatros, a outros sítios."</p> <p>(...) "Também as relações afetivas contam. Essa afetividade, às vezes não transparece, mas está lá. Isto ajuda muito a envelhecer. Para além de tornar a pessoa um bocadinho melhor."</p> <p>(...) "E até fisicamente. Até pensei em fazer yoga para estar preparada para a dança em setembro. sentir o corpo a responder é ótimo. O apreço das minhas filhas, a Joana disse da ultima vez: agora já és uma artista. o que isto é de superação para mim significa muito."</p>	Alice
--	-------

Teatro Versus Televisão	
<p>(...) "A maior parte das pessoas que fazem telenovela, nunca fizeram teatro - no teatro, a partir daqui estás por tua conta. Não há como voltar atrás para repetir."</p>	Tiago
<p>(...) "A minha prestação na TV foi logo desde que começou a televisão em Portugal."</p> <p>(...) "A <i>Cinderela</i> com a Companhia Nacional de bailado, que foi filmado e passou na televisão.."</p> <p>(...) "Televisão e cinema não é o que eu gosto. Trabalhei em tv, fiz umas coreografias, mas o que eu gosto é de palco."</p> <p>(...) "O que eu gosto verdadeiramente é de estar no palco. Gosto da palavra e do movimento, mesmo agora que estou à beira dos 80."</p>	Eva
<p>(...) [O Carlos Paulo entra na conversa e diz] 'não há idade de reforma para a criação'. Eu sentava-me ao pé dos velhotes só para os ouvir. A televisão cristaliza e castiga a imagem. Os brasileiros criam papéis para os atores mais velhos. Eu cresci a ver as grandes noites de teatro, os programas do João Villaret, ... trabalhei com a Laura Alves - no porto as pessoas ficaram à espera que o ator passasse. Esta forma de amor..."</p>	Rita
<p>(...) "Há quem ache que a televisão é uma arte menos, alguns puristas."</p> <p>(...) "Rádio, televisão e teatro, complementam-se."</p> <p>(...) "O poder da rádio. As coisas não se atropelam, complementam-se. Ninguém tira o lugar a ninguém."</p> <p>(...) "A rádio está debaixo da almofada."</p> <p>(...) "A rádio não acaba com a televisão, tal como a televisão não acaba com o teatro."</p> <p>(...) "A relação que tenho neste momento com a TV: eu gosto de fazer televisão. Não tenho a ideia que a Televisão é uma arte menor. Eu tenho de chorar e não há nenhum truque. A pessoa também tem de recorrer à técnica. A lágrima tem de estar lá. A câmara vai ao olho e vai mostrar se a lágrima está lá."</p>	Célia
<p>(...) "Na novela há que fazer rápido. É um processo muito planeado para não se perder tempo e para gravar só uma vez. E só se repete se o realizador quiser. De outro modo, não se pode refazer."</p>	Isa

(...) "O teatro todos os dias diferente; a TV, gravou e é assim que vai ser para sempre." (...) "No teatro tenho tempo para acreditar no que estou a fazer." (...) "O teatro é o meu lugar natural."	Miguel
(...) "O impacto da companhia na minha vida: eu não gosto de me ver na televisão. Se me convidassem, eu ía. Era levar a voz e a mensagem aos outros. Não ando nesses meios, não procuro. Sinto que o que veio a té mim sem eu esperar, algo que eu sempre tinha procurado. eu não espero nada."	Marta
(...) "Não tenho particular interesse em fazer televisão." (...) "Um bom ator de teatro é um mau ator de televisão - diz o [Luís Miguel] Cintra. Pela demora que leva a construir a personagem. Tudo isto demora tempo e a televisão não se compadece. Em novelas, nem pensar, não me seduz e eu não sinto falta." (...) "Tchekhov há que ter tempo para ser lido , digerido, pensado." (...) "Eu tenho a impressão que quer o Jorge Silva Melo quer o Cintra, deram cabo do seu património para se manterem no teatro."	Rui

Trabalhar com as memórias	
(...) "Foi dramático para algumas pessoas mexer nas suas memórias. As minhas memórias foram tão complicadas que não quis expô-las."	Luísa
(...) "Nós somos mais do que as nossas memórias - a Ana Borralho é que nos obrigou a esta coisa das memórias. Mas depois repete-se. Quando começamos o exercício para o 'estalo novo', começava com 'no meu tempo'. E eu recusei-me a dizer no meu tempo. Dizia, eu sou do tempo... e depois os outros começaram a dizer como eu dizia: 'eu sou do tempo das troncas e dos telemóveis...' (...) "Os textos com as memórias: o padrão que se repete. Nós já sabemos que memórias agradam aos encenadores, o que tem mais potencial dramático. Falamos sempre das mesmas memórias." (...) "As nossas histórias começaram a colar-se a nós. Ninguém sabia que eu podia dançar. Todos reagimos a determinada altura a essa questão das memórias. Quem nos resgatou foi o [Pedro] Penim, a frase é dele." (...) "Ao falar com o Penim, ele disse que estava a resgatar a companhia dos trabalhos que tinham vindo a ser feitos. Ele achava que nós tínhamos capacidade para aquele <i>Humor Maligno</i> . Eu não sabia que gostava tanto de representar."	Hermínia
(...) "Já há um certo cansaço por nos andarem sempre a pedir para nos contarem as nossas histórias. Já estamos cansados que nos peçam as memórias." (...) "Já estou um bocado cansada que me peçam para contar a minha história. 72 anos estão cheios de coisas boas e menos boas."	Célia
(...) "Contar as memórias não me interessa nada. Irrita-me ir a um espetáculo onde existem piadas privadas." (...) "Nos exercícios que fiz para o <i>Mapa Mundi</i> , eu criei uma personagem e na verdade, enganei a Joana, nada daquilo tinha ver com a minha vida. Houve um espetáculo que vi porque não participei e percebi que esta coisa de ser biográfico é pouco rigoroso. Não estou interessada em desempenhos autobiográficos."	Isa

<p>(...) "Que não venham mais espetáculos com memórias. Enquanto atores não é isto que queremos fazer: mais do mesmo, não."</p> <p>(...) "Não quero fazer de mim: é isso que me interessa."</p> <p>(...) "Nunca podes fazer mais do que isto porque nunca viveste mais do que isso."</p> <p>(...) "Mais espetáculos com memórias, não!"</p>	Miguel
<p>"O desafio que gostava que a companhia me colocasse: uma peça nos parâmetros clássicos. Que levasse os personagens a um trabalho diferente. Ou retirado de um livro, ou adaptado. O 'sonho de uma noite de verão' é o exemplo do que eu gostava de fazer, um trabalho de ator diferente do que temos feito."</p> <p>(...) "Eu gosto de aprender e de desafiar. Não gosto do passado no sentido de achar que no meu tempo é que era bom. Quando conto uma história, terei de a deslocar no tempo, mas não cultivo esse tempo de forma diferente. Gosto dos desafios do presente."</p>	Marta
<p>(...) "São um exemplo extraordinário e têm experiências de vida fantásticas. Já está toda a gente muito cansada de falar nas memórias. Já chega, as pessoas já estão muito cansadas. Os primeiros foram interessantes. O <i>Estalo Novo</i>, foi uma das melhores coisas que fizemos. a partir daí, já chega, as pessoas protestam."</p>	Alice

Anexo C

Guião da 2ª entrevista semiestruturada (aos atores)

1. Porque existem tão poucos homens na Companhia Maior?
2. Acha que homens e mulheres usam o corpo e vivem as suas transformações no exercício da profissão de ator da mesma maneira?
3. Quando é que começou a sentir o envelhecimento? A relação com o corpo, o tempo e a memória foi-se alterando?
4. Como define o envelhecimento?
5. Como mede a passagem do tempo na sua vida individual? calendário, acontecimentos pessoais, acontecimentos sociais, manifestações físicas?
6. Qual o aspeto da sua personalidade que considera que se manteve (intacto) ao longo do tempo? e como é que se manifesta hoje na velhice?
7. Considera que a idade é o indicador/ característica mais relevante/ definidora num idoso?
8. A idade física e a idade psicológica é a mesma?
Com que idade se sente? Que idade dá a si mesmo?

Anexo D

Matriz de análise da 2ª entrevista

Envelhecimento e experiência de ator consoante género	
<p>(...) "Os homens têm vergonha de fazer teatro, é de educação e o homem que é homem não vai fazer teatradadas."</p> <p>(...) "As pessoas têm medo de se expor e do contacto direto com o público em teatro; a educação também foi nesse sentido."</p>	Tiago
<p>(...) "Existe ainda um grande preconceito À participação dos homens nas artes. A ideia de que será homossexual, é <i>gay</i>. Na cabeça das pessoas é o primeiro que sai. E a segunda ideia é que ninguém ganha nada com as artes."</p> <p>(...) "Os homens são mais débeis do que as mulheres. Vivem as transformações da mesma maneira, trabalham as personagens com a mesma intensidade. Mas fisicamente eles envelhecem de uma forma que os impede de fazer as coisas que gostariam de fazer. São mais débeis. até mesmo de cabeça, não conseguem fazer muitas coisas ao mesmo tempo."</p> <p>(...) "A idade é horrível, não perdoa, e fisicamente é mais ingrata para os homens."</p>	Hermínia
<p>(...) "Tem de ser feito um estudo sociológico para perceber porque há tão poucos homens na <i>Companhia Maior</i>. Tenho feito estes estudo amadoristicamente. No geral, o homem na terceira idade, vai pelos reflexos condicionados, enquanto a mulher mantém a criatividade. Existe aqui um grande peso cultural. olhe para o futebol, que é o jogo que requer mais de reflexos condicionados que eu conheço."</p> <p>(...) "Se olharmos só para a educação da geração dos homens que estão na Companhia Maior, percebemos que não houve essa educação para que se aceitasse que um homem venha para o teatro. O que é bom é jogar à malha, jogar cartas. O homem no geral não se atreve a nada disso. mesmo nas universidades de 3ª idade, vê isso, os homens não se atrevem. só lá estão mulheres."</p> <p>(...) "Se for pelo país inteiro, vai ver os homens mais velhos a jogar à malha ou a jogar às cartas. Só coisas viris. Resignam-se com a velhice."</p>	Eva
<p>(...) "Os homens não estão tão disponíveis, têm mais dificuldade em dar o corpo. Para fazer teatro é preciso estar disponível a muitos níveis e dar o corpo não é fácil."</p> <p>(...) "Achavam que o teatro era para mulheres. Que o teatro era para maricas."</p> <p>(...) "O homem terá maior resistência em algumas coisas e a mulher tem mais dores, tem mais dificuldades. As mulheres da companhia são mais idosas. E alguns dos homens da companhia recusam-se a fazer algumas coisas em cima do palco. Evitam fazer algumas coisas. Os homens não estão tão disponíveis quanto as mulheres para fazer determinadas coisas em cima do palco. o que não é apenas nesta companhia."</p>	Miguel

<p>(...) "Penso que tem a ver com a educação com grande diferença de género que era veiculada pela família e pela escola. Havia separação de escolas, os próprios livros. Eu fiz exame da 3ª classe e depois da 4ª. E fomos fazer a uma escola diferente da nossa. Nós acabávamos o nossos exame a bordar. Houve um miúdo que me conhecia que saltou o muro para me ver. E o rapaz ia chumbando."</p> <p>(...) "Os próprios livros a rosinha ajuda a mãe nas tarefas da casa e depois chega o mano que foi cavar com o pai... As contra capas tinham as meninas a brincar com bonecas e os meninos com carrinhos. A nossa própria história era de heróis masculinos."</p> <p>(...) "Éramos orientados para heróis masculinos. Depois os trabalhos, os empregos. Para mim ir ao cinema e ao teatro era um acontecimento."</p> <p>(...) "As meninas ainda iam ao cinema, mas os rapazes iam para o desporto. Havia uma separação grande. Eu acho que tem muito a ver com o casamento e com a autoridade dentro do casamento."</p> <p>(...) "As artes e o teatro era muito associado a gente viciosa, que não queria trabalhar, fazia noitadas, e de grande promiscuidade sexual. E os homens que se ligavam às artes eram homossexuais."</p> <p>(...) "Depois quem ia para a rádio, havia outra abertura, as pessoas estavam em contacto áudio com o público e não se podia fazer poucas vergonhas. Na rádio, a maioria eram rapazes, mesmo nas rádios universitárias."</p>	<p>Alice</p>
---	--------------

<p>Perceções e representações do envelhecimento</p>	
<p>(...) "As pessoas vão para o jardim jogar às cartas e não sabem envelhecer porque há tanta coisa para fazer. Andam nos centros comerciais e há tanta coisa para fazer. Encaixam-se em coisas que não exigem nada deles."</p> <p>(...) "Eu continuo na mesma, não sinto que exista coincidência entre a idade do Cartão do cidadão e o que eu sou. Eu por dentro tenho estado sempre na mesma desde que faça o que gosto."</p>	<p>Tiago</p>
<p>(...) "Digo sempre que precisava de ter dois pares de joelhos, que é onde sinto maior fragilidade física."</p> <p>(...) "Noto em termos intelectuais que já não consigo decorar as coisas que decorava. Eu decorava tudo. Números de telefone e matrículas. E agora isso desapareceu, já não decoro o que vejo."</p> <p>(...) "O envelhecimento eu sinto-o mais no <i>timing</i> de reação. Foi quando comecei a sentir que o meu tempo é outro. Chegou o tempo em que tenho de ter outro tempo. Comecei a ter de ajustar."</p> <p>(...) "Nem sei o que é a idade. A idade é uma coisa tão abstrata. O que eu sei é que se vive de maneira diferente. As pessoas vivem as idades de forma tão diferente."</p> <p>(...) "Lembro-me de achar que as minhas tias velhas tinham idade para umas coisas e não tinham idade para outras. Eu hoje não sei o que é ter idade para algumas coisas. Não sinto que haja idades próprias para seja o que for. A não ser as crianças. A idade não me tira possibilidades. No entanto eu acho que os outros acham que as pessoas já não têm idade para algumas coisas."</p>	<p>Hermínia</p>
<p>(...) "É preciso estofo psicológico para envelhecer, mais do que físico. É uma luta que exige esforço."</p>	

<p>(...) "A minha contradição: tanto estou a conversar, como me isolo. Não para me sentir infeliz mas porque tenho necessidade de estar comigo, só. É o meu traço de personalidade desde pequena."</p> <p>(...) "Nada na minha vida foi tão fácil como agora. Sinto uma grande leveza. tenho a sorte de ter um carácter que não tenho trabalho nenhum com ele. Entro num poço fundo, fundo, fundo, mas sei que depois, sem esforço, volto para cima."</p> <p>(...) "Não tenho definição para o envelhecimento. Só olhando para o espelho é que tenho essa informação. De resto, não sei bem o que é isso."</p> <p>(...) "Mas, talvez o que melhor o defina seja a limitação física. Mais concretamente os problemas nas articulações."</p> <p>(...) "No envelhecimento não é a idade que pesa mais, são as articulações o que mais chateia, é o que pesa mais."</p>	Eva
<p>(...) "O envelhecimento tira-nos coisas, mas dá-nos outras. Sinto que tenho outras qualidades. O envelhecimento tira-nos mas dá-nos outras coisas."</p> <p>(...) "Tenho dificuldade em trabalhar com memórias, porque não guardo muito. Guardo poucas coisas, não retenho muita coisa. Apercebo-me do tempo a passar pelo que o espelho me devolve, pelas fotografias. Às vezes isto chateia-me porque estamos a falar de coisas e eu nunca me lembro de nada. Mas os outros lembram-se e eu não. Mas lembro-me dos espetáculos todos que fiz. Eu trabalhava no banco e o único momento do dia que me dava prazer era quando ia para o teatro. Disso não me esqueço, essas são as minhas memórias significativas."</p> <p>(...) "Com a idade tornei-me mais severo. Era mais macio. Mas se a pessoa me interessa eu faço valer o meu ponto de vista. Não abduco quando tenho a certeza. Porque as estimo exijo esse nível de verdade nas relações. Eu acho que sou uma pessoa verdadeira e esse é o meu traço de carácter que se mantém até hoje."</p>	Miguel
<p>(...) "A minha reforma coincidiu com a saída do meu filho de casa. Os primeiros meses, não há problema, mas ao cair na real, a pessoa já não é necessária para nada, não é útil. E aí bate."</p> <p>(...) "Na menopausa o corpo a mudar, na reforma a sensação de que ninguém precisava de mim foi muito pesado. E foi aí que decidi ir inscrever-me na escola superior de comunicação social pois eu tinha aprendido jornalismo com os mais velhos. Na altura era assim, a licenciatura veio mais tarde."</p> <p>(...) "Sentei-me ao lado dos miúdos de 20 anos. Não fui para a universidade sénior, fui para ali fazer a licenciatura ao lado dos outros por mérito próprio. Uma das professoras que me fez a entrevista de admissão, perguntou: "- o que vem fazer com essa idade?", e eu achei aquilo agressivo, 'aquela idade'... e eu respondi: - "que eu saiba não há idade para aprender". E não teve resposta."</p> <p>(...) "Nunca quis equivalências, andei com a câmara ao ombro como os outros. Os meus professores foram alguns dos meus colegas e estagiários que trabalharam comigo na RDP. Um deles perguntava-me: que é que te vou ensinar?"</p>	Célia
<p>(...) "Não sinto que a minha idade física coincida com a idade psicológica. A alegria de viver é a característica que eu acho que se mantém comigo desde sempre. Tenho muitas coisas que poderiam justificar uma atitude diferente, não tenho nada, mas no entanto, sou talvez a mais triste mas sou a alegria do grupo."</p>	

<p>(...) "Nós quando chegamos a uma certa idade descemos uns degraus e nota-se. A partir de uma certa altura sente-se que a pessoa não consegue. E estou a pensar como é que vou fazer daqui até setembro para estar em forma. Apesar de tudo eu ainda me mexo bem."</p> <p>(...) "Não consigo dizer em concreto quando foi que senti o envelhecimento. Quando fiquei com o cabelo branco, achei que era um sinal. E eu estava muito atenta a esses sinais. Sinto que já não tenho algumas das capacidades que tinha e aí tem muito a ver com o corpo. sempre fui magra e ágil, mas comecei a cansar-me. foi entre os 60 e os 70. Depois comecei a ouvir pior. Sempre tentei andar à frente dos sintomas. O cansaço físico foi um desses sinais, e o faltar-me palavras. às vezes aparecem no dia seguinte."</p> <p>(...) "Pedi a reforma aos 64 anos porque um dia cheguei a uma sala e tinha-me esquecido que tinha de dar nesse dia. Achei que já não estava em condições. A minha filha acha que exagerei, mas eu acho que não. Eu sempre fui apreciada pelos alunos e eu não queria menos do que isso."</p> <p>(...) "Eu defino o envelhecimento como tolerância, experiência e distância. Não quer dizer que não me entusiasme, mas tenho uma visão diferente das coisas que não tinha. Embora ainda mantenha a minha curiosidade intacta."</p> <p>(...) "A curiosidade e o entusiasmo são as características que ainda mantenho desde a infância. E espero que a curiosidade seja a última coisa a acabar. Sinto-me ainda muito viva e há ainda muita coisa que me faz vibrar."</p> <p>(...) "Irrita-me ver os velhotes a jogar à bisca lambida no jardim, quando poderiam ir jogar à bisca num lar com outros que precisam. Deviam ser obrigados a fazer tarefas sociais enquanto ainda são capazes."</p> <p>(...) "Às vezes tenho de me refrear. Sinto uma <i>decalage</i> entre a idade do BI e a minha idade mental. E penso que a curiosidade é a culpada disto."</p> <p>(...) "A desistência ou o conformismo é que marca o corte com a vida ativa. Que eu vejo sobretudo em homens. As mulheres sempre tiveram maior diversidade de interesses, os homens não. Não tinham outros interesses para além da vida profissional que tinham."</p>	Alice
---	-------

Trabalhar com memórias próprias	
(...) "Marco a minha vida pelos acontecimentos sociais; as notícias que vamos ouvindo. E pessoais, como o 25 de abril."	Tiago
(...) "O 25 de abril foi dos acontecimentos mais importantes da minha vida."	Hermínia
(...) "Marquei as etapas da minha vida por acontecimentos pessoais e sociais. Como o 25 de abril. Ainda choro a pensar no que foi o 25 de abril. O que significou de mudança, e ao fim de 45 anos ainda conseguimos ter uma visão, do que foi antes e depois. Foi uma coisa muito importante na minha vida."	Alice

Uma atividade profissional reconhecida	
(...) "A Companhia Maior marcou-me, por ser uma companhia profissional, tive sempre trabalho. E como eu tinha estado no teatro amador, percebo bem isso. Isto tem uma rotina."	Tiago
(...) "Quando as pessoas vêm um espetáculo da companhia percebem que não é uma	Miguel

companhia de velhinhos, percebem que temos predisposição para o trabalho que, mesmo o mais arrojado, as pessoas entram."	
(...) "Quando chego à altura em que já não sou eu, mas a personagem que diz aquelas palavras - há ali uma personagem e uma pessoa. Tenho muito medo de falhar não no corpo mas no texto. Eu deito-me e a última coisa que faço é dizer o texto todo. E quando acordo é a primeira coisa que faço." (...) "Estamos no tal grupo e se um falha, nada se podia fazer. A nossa relação com esta companhia é séria, muito séria."	Alice

Impacto pessoal, social e político da <i>Companhia Maior</i>	
(...) "Eu tenho um orgulho tão grande no nosso trabalho. O pior que podemos é miserabilistas."	Hermínia
(...) "Eu tenho problemas nos pés e tenho dores, mas mal chego ao palco, deixo de sentir essas dores. Quando se gosta muito, até as dores se aliviam." (...) "Aconteceu-me partir um braço durante um espetáculo e fiz o espetáculo todos, até ao fim. Sou disponível enquanto ator. Se é para fazer, faço. Mesmo que doa."	Miguel
(...) "Comigo foi o teatro. Sou muito tímida, embora as pessoas achem que não. Eu consegui isso por me libertar no palco." (...) "Foi o palco que me libertou." (...) "Saio da minha zona de conforto no palco, há sempre uma nervoseira, é a responsabilidade. Mas é sempre um momento de superação."	Célia
(...) "Nós só trabalhamos 3 meses por ano, mas trabalhamos com a mesma dedicação que os profissionais." (...) "Eu só agora é que consigo calçar sapatos, não consegui, tinha de ir ao centro de saúde. Atrapalhou-me um bocado. mas é curioso que assim que nós entramos, começamos com o aquecimento, (o Vítor e a Kim são duros no aquecimento, que são da dança), ao fim de uma semana eu já faço coisas que agora não sou capaz de fazer. Ao nível de equilíbrio, de flexibilidade... A nossa memória muscular existe, graças a Companhia Maior. Só fiz dança jazz dos 30 aos 40 e nunca mais fiz nada." (...) "Tenho a certeza que ao fim de uma semana sou capaz de fazer uma série de coisas que agora não consigo fazer. Apesar dos 3 meses por ano, esta memória muscular foi criada na companhia e funciona." (...) "Enquanto não tenho a memória bem trabalhada, o texto bem seguro, o corpo responde mal."	Alice
(...) "O que eu sei é que nos ensaios de palco para mim é um pânico. Quando eu estou segura pareço um pepino: fico calma e tranquila e atenta. Estou no meio de um grupo em que sei onde está toda a gente qualquer passo o que eu dê conta com isso. Eu sinto-me envolvida num grupo do qual faço parte e com o qual estou em perfeita conexão. E não fico muito cansada. quando a gente entra e a coisa começa a funcionar..."	
(...) "No dia 30 de novembro estava a terminar de me pintalgar, e uma amiga liga-me a dizer que a Zita estava no fim. Em todos os ensaios gerais depois disso, ainda me lembro desta situação. Depois penso, tens de cortar, senão nem cá nem lá."	

Experiência com criadores, encenadores e atores mais jovens	
(...) "Os encenadores chegam a achar que vamos fazer menos do que fazemos. Depois percebem que somos profissionais. Somos uma companhia profissional de sucesso e não uma companhia de tempos livres de sucesso. Um exemplo de sucesso numa área profissional, e não um exemplo de sucesso numa atividade de tempos livres. A companhia uma atitude que tem de existir cada vez mais - por enquanto é um caso único e pioneiro."	Hermínia
(...) "O Marco Martins esteve connosco com o Vítor Hugo Pontes, um coreógrafo do Porto, com quem fizemos o corpo na visita da velha senhora. Ele é daquelas pessoas que entram com pezinhos de lã pelo facto de sermos uns velhadas, mas ao fim de uma semana estão a exigir disparates e nós a dar, e nós a dar..." (...) "No coletivo, nós somos uma massa crítica que entusiasma muito os criadores."	Alice

Implicações da idade no trabalho do ator	
(...) "No caso do bailarino não é o envelhecimento em si que pesa mas sim as limitações físicas, são muito os raros casos em que um bailarino chega aos 60." (...) "As pessoas que estão na Companhia Maior e que vêm da dança, podem continuar em cima do palco como atores." (...) "Trabalhar com um coreógrafo como o Patrick Hurt criou um bailado, "Última Dança Para Meu Pai", escolheu-me como intérprete. Foi a primeira vez que vivi o dia a dia com um coreógrafo na improvisação. E eu realizei-me tanto que a seguir preferi partir para outras coisas pois receava nunca mais me realizar tanto. (...) uma coisa terminou para que outras pudessem começar." (...) "Recebi outros convites mas achei que não valia a pena o sofrimento físico de já não ter corpo para o clássico nem o sofrimento psicológico."	Eva
(...) "A partir de uma certa idade comecei a ser chamado para outras coisas. A partir dos 55 anos fui chamado para muitas coisas pois não havia muitos atores com a minha imagem. Fiz muita televisão, que é uma coisa que nem sequer me agrada. Tem a ver com a minha figura. Tenho características que acabaram por ser um chamariz. A idade, deu-me potencial dramático, ao contrário do que aconteceu antes." (...) "Vivo bem com o meu corpo, mas já vivi melhor. As coisas começam a deformar-se e já não me exponho tanto. Não no palco, no palco o meu corpo é instrumento de trabalho, na vida privada é que me resguardo mais." "Psicologicamente sinto-me melhor agora do que sentia. Gosto mais e mim assim. Prefiro assim. No palco não dou pelo corpo envelhecido, mas se andar a passear, canso-me. No palco há uma certa leveza."	Miguel
(...) "Ao fim de meia hora estávamos quase a fazer o pino. Nós estamos com marcações a 3 anos, com 2 de dança e eu não sei quantos de nós estarão vivos nessa altura (daqui a 2 anos é com o Vítor). Como é que vou preparar o meu corpo?"	Alice

Anexo E

Guião da entrevista semiestruturada a João Mota (professor e encenador do espetáculo da companhia *Cordéis Minimalistas*)

1. Como vê a questão do envelhecimento nos atores de teatro? E no teatro enquanto espetáculo?
2. Existe uma diferença na forma como homens e mulheres usam o corpo e vivem o envelhecimento no exercício da profissão?
3. Entre teatro, cinema e televisão, existe de igual forma uma aceitação ou integração do envelhecimento no espetáculo e no próprio trabalho do ator?
4. As gerações mais jovens de atores estão atentas ao impacto que o envelhecimento poderá no desempenho da profissão?
5. Quando é que um ator começa a sentir o envelhecimento?

Anexo F

Matriz de análise da entrevista a João Mota

João Mota (77 anos)	
<p>(...) "No teatro nós habituamo-nos a morrer no palco; grandes ou pequenos temos sempre papéis, os bailarinos não têm"</p> <p>(...) "O ator pode-se reformar, mas não o podem impedir de trabalhar. "</p> <p>(...) "Há sempre textos para pessoas mais velhos. Há sempre a voz. Há pouco tempo numa reunião de argumentistas, disseram para escreverem menos para pessoas velhas. Precisam sempre de carne nova. Não precisam de atores. Precisam de objetos. No Teatro somos sujeitos. E isso tem uma grande importância. É o tipo que interessa, o objeto. Não é o ator.</p> <p>(...) "O ator é sempre mais velhos do que o papel que representa. Tem uma posição crítica sobre a idade que representa. A Julieta tem 14 anos. Mas é desempenhada por uma atriz de 19."</p> <p>(...) "Há uma idade em que é mais difícil para o ator, que é quando os outros começam a olhar para nós de uma maneira diferente. Não estou a falar do espetador, estou a falar de todos os outros."</p> <p>(...) "O ator está habituado a envelhecer com os papéis, com as personagens. O envelhecimento dos atores é muito diferente. o ator de teatro sofre muito com a idade. começamos a esquecer os papéis. Memória: começamos a esquecer os papéis. Locomoção: serve para fazer papéis de idosos. Ficamos sempre mais novos no palco nos papéis que desempenhamos. tenho 76 anos mas o teatro a faço papéis de 65 anos."</p> <p>(...) "Nas personagens podemos incluir alguns aspetos que fazem parte da minha condição física. Um bailarino não pode. Na rádio, podem, a voz é sempre jovem. A voz é sempre mais nova do que o corpo. A voz atraiçoa, a gente não vê."</p> <p>(...) "Os papéis passam a ser desempenhados com as mazelas do ator pessoa."</p> <p>(...) "O Bruno Bravo, encenador, nos exames de admissão, o júri quis chumbá-lo por ter um olho de vidro. Ganhou agora um prémio de ator apesar de ser encenador - era um Becket que tem esse lado absurdo. O Solnado era gago e foi ator."</p> <p>(...) "Um encenador tem de ser bom em psicologia - e o encenador tem de saber sacar do ator. Todos temos tudo dentro de nós. Somos todos ciumentos, vaidosos, todos mentimos, todos odiamos."</p>	<p>Implicações da idade no trabalho do ator.</p>
<p>(...) "Cada dia é mais uma possibilidade que eu tenho."</p>	<p>Perceções e Representações do envelhecimento</p>
<p>(...) "A primeira pergunta que eu faço é o que é que eles esperam (alunos). Alguns respondem que querem fazer televisão. E eu digo, então faz um curso de atores para televisão, que também há."</p>	<p>Teatro <i>Versus</i> televisão</p>

<p>(...) "O ator tem de conhecer-se a si próprio e é nos outros que eu me conheço a mim próprio."</p> <p>(...) "O ator revela-se perante o público e para se revelar tem de se conhecer. Conhece-te a ti mesmo, como diziam os gregos. Ou o espaço vazio do Peter Brook , sem espaço vazio não podemos representar. Ou ir ao ponto 0 do Grotovzsi. Se não vamos ao ponto 0, andamos a fazer imitações ou clichés."</p> <p>(...) "A morte habita em nós desde que nós nascemos e no nosso país não se fala em morte."</p> <p>(...) "Qualquer pessoa que quer ser ator, não pensa nisso (no envelhecimento); no entanto, um ator é conhecido e não é fácil lidar com a forma como os outros mudam o olhar sobre nós. Quando deixamos de ser protagonistas no palco e na vida. Quando deixamos de ser vistos, e o ator tem essa necessidade, precisam desse alimento, às vezes é doloroso quando deixam de ser vistos. Com a televisão é pior - é viciante. protestam quando são muito solicitados, mas protestam quando não lhes ligam."</p> <p>(...) "Por outro lado, um ator vive das suas rugas."</p>	<p>Implicações da idade no trabalho do ator.</p>
<p>(...) "Às vezes continuam a fazer outros trabalhos na TV, alguns pelo dinheiro, mas outros não, não pela necessidade do dinheiro, mas pela necessidade de continuarem a ser vistos."</p>	<p>Teatro <i>Versus</i> televisão</p>

Anexo G

Guião da entrevista semiestruturada a Pedro Penim (encenador do espetáculo da companhia *Humor Maligno*)

1. Já conhecia a Companhia Maior antes do "Humor Maligno"?
2. Quais os maiores desafios que sentiu a trabalhar com a Companhia Maior?
3. Ficou intimidado pela idade dos atores?
4. Não foi tentado a pegar nas memórias dos atores?
5. Sempre teve à partida a ideia de fazer um trabalho sobre os limites do humor' Como surgiu a ideia?
6. O "Humor maligno" surge pela idade dos atores?
7. Como vê a idade no ator- como limite ou potencial?
8. Qual o efeito que esta peça lhe parece ter tido no espetador?
9. Por ser uma peça desempenhada por atores com mais de 60 anos, parece-lhe que acrescentou uma outra leitura ao espetáculo?
10. Se voltasse a trabalhar com a Companhia Maior, por onde seguiria?

Anexo H

Matriz de análise da entrevista a Pedro Penim

Pedro Penim (43 anos)	
<p>(...) "A minha ideia de partida foi não impor um projeto, mas criar um projeto à medida daquilo que gostariam de saber. Como professor é o que costumo fazer. Neste caso, fiz um exercício de futurologia - como é que eu gostaria de ser tratado enquanto ator aos 65 anos?"</p> <p>(...) "Eles [os atores] são bons a julgar a sua condição física e as suas limitações. Elas existem, é uma questão de idade. E isso deixou-me à vontade para testar limites - memorização, energia, etc, que são próprios do trabalho de ator. A única coisa que os une é serem maiores de 60, pois na verdade existe ali uma grande diferença entre as capacidades das pessoas."</p>	Implicações da idade no trabalho do ator
<p>(...) "Havia a ideia de usá-los como património da memória e comecei a imaginar que se eu tivesse mais de 60 anos não gostaria que me colocassem sempre nesse lugar. O <i>Humor Maligno</i> serviu para propor as mesmas coisas que proporia a outros atores de outra idade. Não é por teres 85 anos que é um avozinho doce. A criação das personagens foi no sentido de contrariar isso. Esse paradigma dos velhinho doce, com as suas memórias, foi completamente destruída. A abordagem foi no sentido de ficcionar aqueles atores e não de aproveitar as suas memórias reais."</p>	Trabalhar com memórias próprias
<p>(...) "Antes de os conhecer fiquei intimidado pela faixa etária do grupo. Nunca tinha estado num grupo com tanta gente da minha idade. Mas depois de estar com eles aconteceu-me sentir-me mais próximo dos atores da <i>Companhia Maior</i> do que os meus alunos que estão na casa dos 20 anos. e depois, passado algum tempo, já não me lembrava da idade deles. A idade acabou por não contar como um fator de diferenciação. A idade não é impeditivo de fazer comédia, tragédia, pares amorosos. Para mim era muito importante fazer com eles aquilo que eles quisessem fazer, e não torná-los um objeto exótico da minha projeção. E isso no fim acabou por ser uma experiência que me parece que foi tão boa para mim como foi para eles. Houve muita honestidade de estarmos a fazer o que nos apetecia naquele momento. Trabalhamos mais como um grupo do que como um encenador que vai trabalhar com a <i>Companhia Maior</i>."</p>	Experiência com criadores, encenadores e atores mais jovens

<p>(...) "Acho que a <i>Companhia Maior</i> continua a enfrentar um preconceito que até está na sua gênese, que aponta para uma especificidade. Mas eu sempre achei que isso roçava o obscuro. Todos os que chegarmos a essa idade vamos querer ser tratados como somos agora com 30 e 40 anos."</p> <p>(...) "Tentei que o trabalho não fosse a vontade ou a ideia de um encenador para aqueles atores, parti sempre do diálogo de tentar entender, mais do que o que eles representem para o exterior, porque é que cada um deles, como indivíduos estava ali. Há objetivos muito específicos e diferentes de pessoa para pessoa. E eles não são objetificáveis: não estão a cumprir uma vontade do público de ver atores mais velhos em cima do palco, mas estão a cumprir uma vontade própria. Parece pouco mas é uma diferença abissal. Muitas vezes quando se fala de <i>Companhia Maior</i> há essa visão que as pessoas que vão ver a <i>Companhia Maior</i> parece que vão lá para confirmar aquilo que já se acham, nas memórias de pessoas que já viveram muito."</p>	<p>Percepções e representações do envelhecimento</p>
<p>(...) "A ideia de rigor, competência e exigência, está ali como está noutros grupo de atores. Eles entendem-se como um grupo de atores e como tal querem trabalhar como atores."</p>	<p>Uma atividade profissional reconhecida</p>
<p>(...) "Para os encenadores que vierem a seguir, o meu conselho é que lhes perguntem primeiro o que é que eles querem fazer. Porque há sempre uma impressão de que eles estão ali para cumprir sonhos de outras pessoas e não estão. A maior parte deles estão a cumprir um sonho que tiveram desde sempre de serem atores, de estarem em cima de um palco. Mesmo os que descobriram mais tarde que querem estar em cima de um palco, que é uma descoberta tão legítima como se fosse mais cedo."</p> <p>(...) "O humor como uma arma que faz frente às agruras da vida. E nos elementos da <i>Companhia Maior</i> essas histórias, pelo tempo vivido, existem mais. Todos eles têm histórias dessas. O humor negro, na sua essência, é uma arma que tenta combater os efeitos das tristezas que nos podem destruir. Na escrita do texto, disse sempre que para conseguir o objetivo do humor negro, é preciso fazê-lo mesmo. falamos sobre isso, que para conseguirmos atingir o objetivo, era preciso pisar o risco. todos eles eram postos em situações muito difíceis como pessoas. foi necessário perceber que aquilo não era gratuito mas que tinha um objetivo concreto naquele tipo de humor. Foi sempre pensado na perspectiva de estarmos em conjunto a arriscar numa coisa que não sabíamos qual seria o resultado. Pedi-lhes para arriscar, para fazerem uma suspensão em algumas coisas que nos custavam, tal como me custava a mim, mas o desafio era dar esse salto a que o humor negro nos obriga - havia mesmo essa necessidade de pisar o risco."</p>	<p>Experiência com criadores, encenadores e atores mais jovens</p>
<p>(...) "Para mim como criador achei que era aí que era interessante colocá-los, não na posição do avozinho doce, mas na brutalidade de todas a nossa humanidade - havia que colocá-los numa posição de despojamento de constrangimentos sociais e teatrais e de os colocar numa zona difícil mas libertadora."</p>	<p>Percepções e representações do envelhecimento</p>

<p>(...) "O facto de serem atores mais velhos dá uma outra leitura a esta obra. Acrescenta outra linha de leitura, porque as personagens foram mesmo escritas para eles. Aquela peça só faz sentido se foram interpretada por atores mais velhos. Não são eles a fazer de mais novos</p>	<p>Implicações da idade no trabalho do ator</p>
<p>(...) "Neste espetáculo, o espetável era inesperado. Ninguém espera ver aqueles atores a tomar as rédeas daquele espetáculo. O património do humor não é de nenhuma idade, mas como existe sempre a ideia do velho como o incapaz, de não estarem alinhados com aquilo que se diz numa época, são antiquados, esse espetáculo punha-os como agentes principais dessa discussão, que é uma discussão cujo património não é de nenhuma idade específica."</p> <p>(...) "Nesta peça, esse lado mais negro da existência surgia como uma forma de os humanizar, de fazerem parte de algo que não é específico de nenhuma idade."</p> <p>(...) "Na <i>Companhia Maior</i> é evidente que apesar de serem maiores de 60 , têm percursos tão diferentes, referências e atitudes tão diferentes. Apesar de ser uma companhia sectária, é de grande diversidade. A idade é a única coisa que os une porque de resto, é tão diverso, há tantas possibilidades, que não há forma de uniformizar "</p> <p>(...) "Cada vez que se tenta uniformizar aqueles corpos, uniformizar aqueles sensibilidades, e taxá-las e cozer-lhes um rótulo e dizer que aquilo é só uma coisas, é lutar contra as vontades, que são vontades de diversidade e de superação. Não tem a ver com a idade."</p>	<p>Perceções e representações do envelhecimento</p>
<p>(...) "Quando trabalhei com a companhia pensei nesta questão do envelhecimento. Estou a 14 anos de entrar para a <i>Companhia Maior</i>. Comecei a projetar-me naquela situação, a achar que ela não está tão distante. As primeiras questões são artísticas, como é que eu como artistas me vou ver, comportar a lidar com o meu envelhecimento. E depois, que oportunidades é que este sistema oferece para eu poder continuar a trabalhar, a fazer aquilo que eu quero, que é a minha profissão."</p>	<p>Implicações da idade no trabalho do ator</p>
<p>(...) "Houve lições muito válidas, aprendi muita coisa com a <i>Companhia Maior</i>. Aprendi a lidar com essa ideia do envelhecimento, que não é bonita, não é boa, é terrível. Que existe uma ideia muito romântica com o envelhecimento, que serve para a literatura, mas que envelhecer não é um passeio no parque. Mas é isso que eles representam: de irmos perdendo coisas, mas que nada disso é impeditivo de continuar."</p>	<p>Perceções e representações do envelhecimento</p>
<p>(...) "O exemplo deles é esse, pesem as limitações que a idade traz e não são boas, e de como isso dever ser difícil, de me fazer confrontar com essas impossibilidades e incapacidades. Mas ser capaz de usar isso como arma, o que perdi em mobilidade, ganha-se na liberdade de ser capaz de dizer coisas de forma mais desempoeirada."</p> <p>(...) "Como criador tive de perceber quais eram as limitações nas marcações e na memorização de texto. Mas acho que todos os encenadores, percebem as incapacidades e transformam-nas em trabalho."</p>	<p>Implicações da idade no trabalho do ator</p>

Anexo I

Guião da entrevista semiestruturada a Luís Moreira (Produtor da *Companhia Maior*)

1. Quando é que começou a trabalhar com a Companhia Maior?
2. Quais as funções que desempenha atualmente na Companhia?
3. Porque existem tão poucos homens na Companhia Maior?
4. Quais têm sido os maiores **desafios** ao trabalhar com a Companhia Maior? e o mais **gratificante**?
5. Trabalhos desempenhados por atores com mais de 60 anos, acrescenta uma outra leitura ao espetáculo?
6. Como vão chegando/ como são escolhidos os criadores que trabalham com a Companhia Maior?
7. Tem a perceção da resistência dos atores em trabalhar com **memórias**, de trabalhar **só com criadores jovens** e de quererem fazer **digressões para fora de Lisboa**? Como é que gere estas expectativas dos atores?

Como bailarino...

1. Entre **teatro, cinema, televisão e na dança**, existe de igual forma uma aceitação ou integração do envelhecimento no espetáculo e no próprio trabalho do ator?
2. Como vê a idade no ator e no bailarino - como limite ou potencial?
3. Acha que homens e mulheres usam o corpo e vivem as suas transformações no exercício da profissão de ator/ bailarino da mesma maneira?
4. Como define o envelhecimento?
5. Considera que a idade é o indicador/ característica mais relevante/ definidora num idoso?

Anexo J

Matriz de análise da entrevista a Luís Moreira

Luís Moreira	
"Talvez exista um preconceito, como há com o homem na dança. Talvez as pessoas desta faixa etária tenham algum preconceito."	Envelhecimento e experiência de ator consoante género
(...) "O artista tem de ter inquietação. (...) No projeto o que eu acho muito delicado é o conformismo, é a falta de inquietação, é o modelo mais confortável das memórias." (...) "A ausência de ideias e a ausência de criatividade, o que é pobre, por vezes também se vê nos criadores que recorrem a esta muleta (memórias)"	Trabalha com memórias próprias
"O trabalho da Joana [Craveiro] não explodiu como podia explodir. Uma das coisas que mais enfraqueceu o espetáculo foi o acabou por cair no infantilismo. O espetáculo acabou por cair no infantilismo. (...) Contam uma história de há 20 anos com a voz de meninos. E eu acho que contamos uma história de quando tínhamos 10 anos, contamos com 80 anos."	Perceções e representações do envelhecimento
(...) "Os meus interesses sociais também são grandes. Sou uma pessoa que tenho algumas inquietações sociais. Quando cheguei à companhia a companhia estava centrada apenas na questão artística. (...) temos feito um caminho em que estamos a criar uma valência social para o projeto." (...) "[O dinheiro] já está em 40% do que era no início." (...) "Por isso é que este projeto tem de ter uma vertente social: onde é que podemos ir à parte social como um projeto exemplo e motivador. Existem outros mas também porque este projeto deu um impulso."	Impacto pessoal, social e político da <i>Companhia Maior</i>
(...) "Eu sou sozinho e eles são muitos: é um problema. " (...) "Quando fizemos audições e entraram novos elementos, os que entraram sentiram dificuldade de integração." (...) "Decidiu-se abrir o leque fazer audições, e os criadores que chegavam escolhiam com quem queriam trabalhar. Isso foi muito complicado." (...) "A génese de como isto nasceu, foi essa forma (entrar todos)." (...) "Eu questiono-me imenso e há aqui questões delicadas. Há a questão da idade, há as fragilidades. Há pessoas que eu não sei se estão ou se não estão. (...) o 'Rui' também o sinto frágil."	Desafios para a <i>Companhia Maior</i>
(...) "Os criadores têm trabalhado no sentido de os defender; uma pessoa em palco tem de estar defendida."	Experiência com criadores, encenadores e atores mais jovens
(...) "Preocupa-me, tira-me o sono. Com a ausência de apoio. Mas a companhia maior também lhes trouxe outras coisas."	Desafios para a <i>Companhia Maior</i>

<p>(...) "Na dança, a técnica trabalha-se em cima da dor. (...) Nós na dor evoluímos e melhoramos a técnica."</p> <p>(...) "Eu sou também muito espetador desta companhia. (...)Eu não poso ser condescendente com algumas coisas. É uma fragilidade e é uma debilidade para o espetáculo."</p>	<p>Implicações da idade no trabalho do ator</p>
<p>(...) Eu digo sempre a todos os criadores para não serem condescendentes, para não cederem.</p>	<p>Experiência com criadores, encenadores e atores mais jovens</p>
<p>(...) "Mas eu tenho tantas questões ainda, e depois há esta parte sentimental, que agora me está a custar, notar o 'Rui' assim, a dificuldade de expressão. (...)o 'Rui' está naquela fase em que quer expressar uma ideia e ele não consegue "</p> <p>(...) "E agora eu tenho esta questão: não os queremos excluir, eles não se autoexcluem."</p> <p>(...) "Já morreram 2: a Luna e o Vítor. (...) já fui a 2 enterros."</p> <p>(...) "Este paradigma da idade e da continuidade é uma coisa que me assusta muito."</p> <p>(...) "A Mónica [Calle] num dos exercícios que fez com eles, foi horrível, mas eu percebo onde é que ela queria chegar - encheu o palco de casca de pinha e carros de monta cargas, colocou pesos, e pô-los a empurrar. Ninguém foi para o hospital. Foram coisas tortuosas. Nem imagina as coisas que eu ouvi. Houve cartas... Tive que gerir. A 'Alice' [nome fictício] a chorar que se ia embora. um dos exercícios era dizer o texto com o Vítor ao colo. e isso criava tensão. Mas melhorava o desempenho. Foi uma travessia boa para eles enquanto artistas. (..) houve quem achasse que tinha sido o melhor espetáculo."</p>	<p>Desafios para a <i>Companhia Maior</i></p>
<p>(...) "Se há carreira onde há essa aceitação [do envelhecimento do corpo], é na carreira artística. Porque a carreira artística não é das 9 às 5, não é pelas férias pagas. Não é esse tipo de carreira. Eu acho que é dentro da sociedade o meio onde a pessoa é mais aceite. Eu tenho o exemplo da Alicia Alonso; eu fui bailarino em Cuba, estive 2 anos no Ballet Nacional de Cuba, em 86, 87. A Alicia dançou com 70 e tal anos, foi para o palco aos 80. Quando diziam que a velha tinha de deixar de dançar, sempre foi uma coisa que me irritou. Num ensaio, sentada (ela fazia aula todos os dias), quando ela queria transmitir alguma coisa, só o que ela fazia com a mãos sentada, toda a gente aprendia com ela."</p> <p>(...) "O Ruy de Carvalho não tem hoje as mesmas aptidões físicas nem vocais, mas ainda bem que ainda está ali assim com a sua maturidade de artista."</p> <p>(...) "O artista perde numas valências e ganha noutras. Quando diziam que a Alicia Alonso devia reformar-se ela só sentada deixava um testemunho que ninguém conseguia deixar."</p> <p>(...) "As pessoas dentro das suas limitações conseguem continuar."</p> <p>(...) "O envelhecimento ativo na parte artística tem muitas possibilidades. Até por necessidade trabalham até mais tarde. A idade é uma potencialidade."</p>	<p>Implicações da idade no trabalho do ator</p>

<p>(...) "As pessoas que estavam ni início desapareceram, desvincularam-se: Mega Ferreira, Daniel Sampaio, Jacinto Lucas Pires, Tiago Rodrigues, Mariano Gago, foram fundamentais para começar mas depois desligaram-se. (...) A mim também me apetece ir embora; estou cansado, mas não sou pessoa de cruzar os braços e de ir embora. (...) estou numa fase em que não vejo muita luz ao fundo do túnel."</p> <p>(...) "Eu não sou condescendente e não sou consensual entre eles. (...) "Não podemos deixar de estar atentos aos sinais. (...) a disciplina que é preciso que transparece no espetáculo, que transparece em palco, ...e que ouvi várias pessoas a dizer que 'pensei que em 9 anos tivessem evoluído mais.' Nós não podemos ver aquela pessoa que vimos há 9 anos a fazer a primeira peça com as mesmas dificuldades ou com os mesmos registos. De certa forma essa avaliação do CCB é importante.</p>	<p>Desafios para a <i>Companhia Maior</i></p>
<p>(...) "É muito dignificante para a <i>Companhia Maior</i> certos criadores quererem trabalhar com a <i>Companhia Maior</i>. (...) Mas também é a oportunidade deles, não é a nossa oportunidade."</p>	<p>Experiência com criadores, encenadores e atores mais jovens</p>
<p>(...) "Este exemplo é motivador para os mais velhos."</p>	<p>Impacto pessoal, social e político da <i>Companhia Maior</i></p>