

Criar e interpretar na Companhia Maior: memórias de vida, mudanças na continuidade e experiências de transformação

MARIA JOSÉ FAZENDA

Escola Superior de Dança - Instituto Politécnico de Lisboa,

CRIA - Centro em Rede de Investigação em Antropologia, Polo Iscte-IUL.

PALAVRAS-CHAVE

COMPANHIA MAIOR, DANÇA, TEATRO, INTERGERACIONAL,

EXPERIÊNCIAS DE TRANSFORMAÇÃO, MEMÓRIA COLETIVA, COMUNIDADE DE PRÁTICA

Nota da autora à edição em português

Este texto é uma versão traduzida, com pequenas revisões e alguns acréscimos, de *Creating and Performing in Companhia Maior: Memories of Life, Experiences of Continuity and Transformation*, originalmente publicado em inglês, em 2017, no volume *Intensified Bodies from the Performing Arts in Portugal*, coordenado por Gustavo Vicente (Peter Lang). O estudo tem por base um trabalho de campo realizado com a Companhia Maior, nos primeiros anos da sua atividade, e acompanha o coletivo de artistas em pleno processo criativo, atendendo às suas práticas artísticas e motivações, e considerando tanto os percursos e as experiências singulares dos participantes como as dinâmicas relacionais estabelecidas no seio do grupo.

Agradeço à editora Peter Lang a autorização para a publicação do texto em português, permitindo que os testemunhos verdadeiramente singulares recolhidos, tanto pelo momento em que foram produzidos — formação de um coletivo artístico e constituição de uma comunidade de prática — como pelo que revelam das vivências, relações e das práticas artísticas em curso, possam agora ser lidos por mais pessoas e na língua em que foram originalmente produzidos, o português. Com a disponibilização da versão em português pretende-se ainda contribuir para a transmissão de conhecimento sobre o trabalho desenvolvido pela Companhia Maior — uma estrutura que afirma a continuidade da criação na idade maior, inscrevendo no palco uma diversidade de formas de presença. Ao promover a visibilidade e a valorização social e cultural dos artistas seniores, a Companhia afirma-se, também, como um espaço de resistência ao idadismo.

Desde a publicação original, algumas pessoas da Companhia deixaram de figurar no elenco. A sua presença, porém, permanece na memória dos elementos da Companhia Maior e, neste texto, é evocada como contributo duradouro para a trajetória criativa do coletivo.

Optou-se por manter integralmente o texto original, respeitando o seu carácter de testemunho e de etnografia situada. As informações, relatos, referências, análises, perceções e interpretações nele contidas remetem diretamente para esse tempo, e são aqui preservadas na íntegra por

se considerar fundamental manter o seu contexto de produção. Procedeu-se à reorganização de algumas secções, com o objetivo de reforçar a coe-rência interna do texto. Foram feitas pequenas modificações que não modificam os objetivos nem a base teórica da versão original. Estas modi-ficações são de duas ordens: por um lado, a clarificação da argumentação; por outro, a introdução de alguns aspetos observados, relacionados com a dinâmica entre os vários elementos do coletivo e registados à época no caderno de campo, mas que não haviam sido integrados no texto original. Estes últimos, tal como foram analisados com base em apontamentos ela-borados no caderno de campo e interpretados à luz do enquadramento teórico do estudo, são agora incorporados, sobretudo nas conclusões, com o intuito de evidenciar os traços distintivos do trabalho da Companhia Maior. Foram ainda acrescentadas duas referências teóricas que sustenta-vam implicitamente a análise original e que, nesta versão, passam a estar explicitamente identificadas.

Corpo, idade e criação artística: o terreno da investigação

Na dança teatral de tradição euro-americana, a juvenilidade constitui um câ-none. A flexibilidade, a resistência, o virtuosismo, a amplitude de movimentos e a memorização — desenvolvidas através do treino necessário para a aqui-sição de técnicas corporais extra-quotidianas — são características valoriza-das nos intérpretes. Contudo, vários artistas têm manifestado, nos últimos anos, interesse em trabalhar com *performers* com mais de 60 anos — uma faixa etária em que os indivíduos experienciam, com a aposentação, um cor-te com as relações de trabalho, e em que as competências físicas tendem a decrescer em função de perdas das capacidades e das funções fisiológicas (Coleman, 2013; Paterson & Stathokostas, 2002; Rice & Cunningham, 2002).

O trabalho desenvolvido pela Companhia Maior, um grupo profissional cujo elenco tem, na sua maioria, mais de 60 anos de idade, integra este novo cenário artístico. A companhia, vocacionada para as artes performativas — teatro, dança, *performance* —, foi criada em 2010, estabelecendo-se, em regi-me de residência artística, no Centro Cultural de Belém (CCB), uma estrutura de programação e de produção de espetáculos, em Lisboa.

Neste texto, debruço-me sobre o trabalho desta companhia, focando-me em duas das suas dimensões: a criação e a interpretação¹. A análise resulta de um trabalho de campo desenvolvido entre 2010 e 2015, que permitiu um acompanhamento próximo da atividade da Companhia Maior — ensaios, *workshops* e quotidiano social do grupo². No que diz respeito à primeira dimensão, situamo-nos no domínio das representações que os criadores transportam para cena; na segunda, no domínio da experiência vivida pelos intérpretes. Analiso e interpreto três das suas primeiras obras, nomeadamente: *Bela Adormecida* (2010), com texto e encenação de Tiago Rodrigues; *Maior* (2011), com coreografia de Clara Andermatt; e *Estalo Novo* (2013), com direção artística de Ana Borralho e João Galante³.

A escolha destas obras deve-se essencialmente a duas razões: em primeiro lugar, por estarem entre as que marcam o início da companhia, abrangendo as três vertentes performativas da sua atividade — teatro, dança e *performance*; em segundo lugar, pelo facto de os respetivos criadores se moverem frequentemente entre vários territórios disciplinares, tornando, em alguns momentos do seu percurso, indeléveis as fronteiras entre as várias artes performativas, nomeadamente as que separam a dança do teatro. Tiago Rodrigues (n. 1977) é ator, encenador e dramaturgo, tendo colaborado em várias produções com profissionais da área da dança. Clara Andermatt (n. 1963),

1 A distinção entre criação e interpretação é aqui adotada como ferramenta analítica, útil para estruturar a observação e a análise. Esta separação acompanha também os papéis convencionalmente atribuídos aos diferentes agentes artísticos no campo das artes performativas. Contudo, na prática artística da Companhia Maior — mas não só —, os intérpretes são também criadores: a sua contribuição vai além da execução, participando ativamente na construção das obras, a partir das suas experiências, representações e corporalidade. Trata-se de uma distinção que, embora funcional, tem sido frequentemente discutida — tanto na teoria como na prática artística contemporânea. Contudo, por extravasar os objetivos deste texto não será aqui aprofundada.

2 Agradeço a todos os membros e colaboradores da Companhia Maior a confiança que, ao longo deste período, depositaram em mim, a sua disponibilidade e a imensa generosidade, em especial a Ana Borralho, Ana Díaz, António Pedrosa, Bruno Simão, Carlos Nery, Clara Andermatt, Celeste Melo, Cláudia Gaiolas, Cláudia Varejão, Cristina Gonçalves, Diana Coelho, Eduardo Sérgio, Elisa Worm, Gabriela Cerqueira, Helena Marchand, Isabel Millet, Isabel Simões, Iva Delgado, João Galante, Jorge Falé, Júlia Guerra, Kimberley Ribeiro, Luísa Taveira, Luís Moreira, Luna Andermatt, Manuela de Sousa Rama, Magda Bizarro, Michel, Paula Bárcia, Tiago Rodrigues, Vítor Lopes e Vítor Rua. Agradeço ao Centro Cultural de Belém o acolhimento.

3 Utilizo os nomes reais de todos os artistas, prestando assim tributo ao trabalho que realizam e atendendo ao estatuto público inerente à sua atividade.

bailarina e coreógrafa, tem desenvolvido projetos em articulação com atores e criadores teatrais. Ana Borralho (n. 1972) e João Galante (n. 1968) trabalham em conjunto nos domínios da dança e do teatro; nas suas criações mais recentes, que designam como *performances*, procuram diluir as fronteiras disciplinares, integrando diversas formas de expressão, como o texto, o movimento e os elementos visuais. Os próprios intérpretes da Companhia Maior podem ter trajetos distintos, provenientes da dança, do teatro, da música ou, em alguns casos, sem qualquer experiência prévia nestes domínios artísticos.

Dois conjuntos de questões orientaram a investigação — articulando etnografia e entrevistas semiestruturadas com interpretação antropológica —, cada um dirigido a um grupo distinto de agentes artísticos: por um lado, os impulsionadores do projeto e os criadores; por outro, os intérpretes⁴. O que procuram os criadores? Quais são os seus objetivos? Que ideias, experiências e visões do mundo expressam nos espetáculos? Em que contexto artístico e social se inscreve o seu trabalho? E os intérpretes, quais os fatores que os levam a integrar a Companhia Maior? Que motivações orientam o seu envolvimento no processo criativo? O que experienciam? Que significado assume este trabalho para cada um deles? Como se relacionam os seus interesses com os propósitos definidos pelos criadores?

O trabalho desenvolvido por criadores pertencentes a faixas etárias mais jovens, como é o caso dos mencionados, com artistas de idade mais avançada, configura um contexto particularmente propício à exploração de temas ligados à temporalidade que estrutura a existência humana — como a percepção do tempo e a memória — justamente pela maior longevidade e pela acumulação de experiências que caracterizam os intérpretes.

A memória que os indivíduos constroem a partir da sua experiência e

4 Nas práticas artísticas contemporâneas, os intérpretes participam frequentemente de forma ativa no processo criativo, através da improvisação, da partilha de experiências, entre outros modos de trabalho, contribuindo assim para a definição dramaturgica ou coreográfica da obra, como se observa nos processos criativos das obras aqui convocadas. No entanto, essa implicação criativa não elimina a existência de estruturas de trabalho e modelos de organização autoral que continuam a reger os processos artísticos. Daí que se recorra à distinção entre “criadores” e “intérpretes” como categorias analíticas operatórias, reconhecendo que, nas práticas artísticas contemporâneas em contexto profissional, essa fronteira pode ser permeável. Tal distinção permite analisar com mais rigor as diferentes formas de agência, responsabilidade e participação no interior do projeto artístico.

vivência num dado momento da história política, cultural e social — o que Lambek designa como “practical subjectification of the past” (2003, p. 208) —, bem como a memória enquanto função que permite a repetição de gestos e inscreve no corpo as suas formas, suscitam o interesse dos criadores e são tematizadas nas obras criadas. No que respeita aos intérpretes, a principal motivação para integrarem a Companhia Maior reside na possibilidade de darem continuidade ao seu percurso, retomando projetos ou concretizando desejos que as circunstâncias da sua vida pessoal e profissional os fez adiar ou que a aposentação obrigara a interromper. Simultaneamente, este trabalho constitui uma abertura a novos desafios, potencialmente estimulantes ou mesmo transformadores.

A Companhia Maior emerge num contexto artístico marcado pela valorização da maturidade e pela expressão da diversidade das experiências corporais, enquadrando-se também numa cultura da memória em expansão e num sistema de organização social em transformação, resultado do decréscimo da natalidade e do aumento da longevidade. Neste quadro, propõe e veicula uma conceção positiva das faixas etárias mais velhas⁵ e dos seus desempenhos artísticos.

O início da atividade da Companhia e a poética da memória

A Companhia Maior iniciou a sua atividade pública com o espetáculo *Bela Adormecida*, estreado no Pequeno Auditório do CCB, a 28 de outubro de 2010.

5 No seu sentido literal, expressões como “faixas etárias mais velhas” e “intérpretes mais velhos” podem referir-se a alguém com mais idade do que quem as enuncia ou basear-se em critérios legais definidos por cada país. Existem ainda outras formas de designar estes grupos etários, como “terceira idade” ou “acima de [determinada idade]”, também frequentemente utilizadas em função dos contextos relacionais ou institucionais (Amans, 2013a), sendo, no entanto, todas elas problemáticas. Neste texto, uso as expressões “faixas etárias mais velhas” e “pessoas mais velhas”, para referir uma vertente atual das artes performativas, em particular da dança, centrada no trabalho com intérpretes com mais de 40 ou 50 anos — uma faixa etária que, no contexto da dança teatral de tradição euro-americana, é frequentemente entendida como o limite da carreira profissional, independentemente da idade cronológica específica de cada indivíduo. Esta escolha terminológica fundamenta-se, por um lado, na consciência das implicações sociais, simbólicas e culturais da nomenclatura habitualmente associada às etapas mais tardias da vida, muitas vezes marcada por estigmas ou generalizações redutoras (Amans, 2013a); por outro, no reconhecimento do caráter relacional que atravessa o contexto em estudo — a coexistência de criadores mais jovens e intérpretes mais velhos, sendo essa diferença geracional um dado significativo para a análise.

O elenco foi definido num *workshop*, intitulado *o nosso tempo é amanhã*, dirigido por Tiago Rodrigues, que decorreu entre 4 e 14 de março desse ano, no CCB. O tema da atividade havia sido formulado nos seguintes termos:

As memórias e experiências dos participantes serão o ponto de partida para o desenvolvimento de uma proposta artística contemporânea que gira em torno de temas como os sonhos de infância, a adolescência, o enamoramento, a descoberta da sexualidade e a entrada na idade adulta. (Documento público de divulgação do *workshop*.)

No final do *workshop* foi feita uma apresentação pública do trabalho desenvolvido, fazendo-se coincidir esse momento com o da comunicação à imprensa e à comunidade do surgimento desta nova estrutura de criação. Este *workshop* foi muito importante porque, por um lado, propiciou o conhecimento mútuo de todas as pessoas envolvidas e o desenvolvimento de cumplicidades e afetos fundamentais ao trabalho da Companhia, e, por outro lado, permitiu a Tiago Rodrigues encontrar orientação e matéria-prima para o texto que escreveria depois para o espetáculo *Bela Adormecida*. Nas palavras do dramaturgo e encenador:

A ideia deste primeiro *workshop* foi a de utilizar relatos pessoais, ou seja, um jogo mais confessional por parte de intérpretes, e de perceber como poderia depois transformar isso no próprio discurso dramático ou num discurso partilhado, onde eu de alguma forma perseguisse aquilo que me interessava através da voz dos outros. Peguei no batizado, no enamoramento, no casamento, como momento crucial de definição pessoal e profissional, momento em que se decide: “a minha vida vai ser isto”. Interessou-me explorar não tanto os temas, mas antes a memória desses temas. (T. Rodrigues, comunicação pessoal, fevereiro de 2011)

Depois deste primeiro *workshop*, que funcionaria ainda como uma audição, realizaram-se mais três, já com um objetivo formativo nas áreas da dramaturgia, da música e da dança contemporânea, orientados, respetivamente, por Jacinto Lucas Pires, João Lucas e Clara Andermatt. Estes *workshops* foram frequentados por 16 participantes, 14 dos quais — dez mulheres e quatro homens — viriam a integrar a criação de *Bela Adormecida*⁶. Após as

6 Não estava definido à partida se todos os intérpretes que frequentaram os *workshops* iriam ou não

apresentações no CCB, a companhia iniciou uma digressão nacional com o espetáculo, tendo o número de locais de apresentação excedido largamente o inicialmente previsto, o que atesta o forte interesse das estruturas pelo projeto artístico⁷.

Ficava assim definido o modelo de temporada da companhia: *workshops* de formação; início do trabalho de criação em setembro, com ensaios diários e a tempo inteiro; estreia do espetáculo ainda no último trimestre do ano; e, posteriormente, digressão. Este modo de funcionamento — ao qual se acrescentam o trabalho remunerado dos intérpretes (mediante contrato), dos criadores e produtores, bem como uma divulgação adequada dos espetáculos, com anúncios, cartazes, comunicações à imprensa — configura, desde o início, a estrutura profissional do grupo.

Em 2011, novos *workshops* de formação — orientados por Vítor Rua, na área da música, e, novamente, por Clara Andermatt, no âmbito da dança, abriram as portas à entrada de mais quatro elementos. A partir de então, a equipa artística passou a ser constituída por dezoito intérpretes, dezasseis dos quais participariam na segunda produção do grupo, *Maior*, com coreografia de Clara Andermatt⁸. O elenco contou ainda com a participação especial de Luna Andermatt — bailarina, professora de dança e fundadora da Companhia Nacional de Bailado —, que, aos 86 anos de idade, aceita o desafio que lhe é lançado pela filha para dançar em *Maior*, depois de já ter participado, no ano anterior, em *Durações de Um Minuto* (2010), um espetáculo de Clara Andermatt e Marco Martins (sobre este espetáculo, ver adiante). A coreografia *Maior* foi estreada a 8 de dezembro, no CCB. No ano seguinte, entre janeiro e maio, a companhia faz uma digressão pelo país⁹.

participar no espetáculo, mas Tiago Rodrigues acabou por decidir que ninguém ficaria de fora. Saíram, a meio do projeto, dois elementos — um homem e uma mulher —, por decisão própria.

7 Assim, entre dezembro de 2010 e maio de 2011, a *Bela Adormecida* foi apresentada em 11 teatros: Teatro Municipal de Bragança, Cine-Teatro de Estarreja, TEMPO, em Portimão, Centro Cultural Vila Flor, em Guimarães, Teatro Viriato, em Viseu, TECA, no Porto, Teatro Micaelense, em Ponta Delgada, Teatro Virgínia, em Torres Novas, Teatro Municipal da Guarda e Casa da Cultura, em Alfândega da Fé.

8 Dois dos intérpretes interromperam temporariamente a atividade, por razões de saúde.

9 O espetáculo foi apresentado em quatro teatros, para além do CCB, um número bem inferior ao das apresentações do espetáculo anterior, *Bela Adormecida*, facto que em grande parte se terá devido à crise económica então sentida em Portugal e à consequente contração orçamental que afetou todas as estruturas de apresentação de espetáculos no país.

A Companhia Maior possui, desde a sua criação, um Conselho Consultivo “cuja função”, segundo se pode ler no dossiê de apresentação pública do projeto, documento divulgado em 2010, “será a de assegurar uma discussão contínua sobre o funcionamento da companhia, a sua missão artística e o seu impacto, que transborda claramente as fronteiras estritas da criação artística”¹⁰. Assim se torna desde o início explícita a clara consciência dos seus fundadores de que o trabalho que esta companhia desenvolver transportará e reproduzirá socialmente uma determinada percepção das pessoas mais velhas. Este Conselho Consultivo é integrado por Daniel Sampaio, psiquiatra, que preside, Eduardo Marçal Grilo, administrador da Fundação Calouste Gulbenkian, e pelos escritores António Mega Ferreira e Jacinto Lucas Pires.

Qual a motivação para a criação de uma companhia de artes performativas constituída por intérpretes com idades superiores a 60 anos? Nas palavras de Luísa Taveira, bailarina, professora, diretora artística da Companhia Nacional de Bailado¹¹ e impulsionadora deste projeto singular, no contexto português:

A alma do projecto desta companhia, cuja ideia data de 2007 é o aproveitamento da experiência acumulada de artistas provenientes das diversas vertentes das artes performativas. Trata-se de valorizar a maturidade, os saberes forjados e aperfeiçoados ao longo do tempo e o intenso desejo de comunicar desta fase da vida, em que a reflexão e a ponderação já tiveram mais espaço para vaguear, mais tempo para duvidar, equacionar, concluir... O tempo, a memória e a experiência são elementos-chave neste projecto de artistas que, em período de balanços e avaliações, se encontram também na fase mais propícia ao estabelecimento de diálogos e entendimentos: entre diversas maneiras de fazer, entre diferentes ofícios, mas também entre tempos e gerações diferentes. São artistas intervenientes a quem a vida não roubou a insatisfação e a curiosidade e, por outro lado, cuja idade já nada tem a ver com oportunistas ou efeitos fáceis. Empenharmo-nos nesta causa de dar voz à criatividade de uma idade maior

10 Comentário da autora (2025): O Conselho Consultivo já não se encontra atualmente em funcionamento.

11 Cargo que ocupou entre outubro de 2010 e outubro de 2016.

não é só um dever. É sobretudo uma janela aberta para um potencial artístico (Dossiê de apresentação da companhia, documento divulgado em 2010).

O primeiro interlocutor de Luísa Taveira foi o encenador e dramaturgo Tiago Rodrigues. Começaram por conversar informalmente, em março de 2007, sobre o que poderia vir a ser este projeto. Mais tarde, por convite de Luísa Taveira — então já na direção da Companhia — e de António Mega Ferreira, administrador do CCB e quem, desde o início, apoiou entusiasticamente a Companhia Maior e a sua residência neste equipamento cultural, Tiago Rodrigues cria o espetáculo inaugural do grupo, *Bela Adormecida*. Ao refletir sobre o processo criativo e os objetivos subjacentes a este primeiro espetáculo, o encenador revela não apenas o interesse em trabalhar a idade enquanto temática central, mas também a preocupação em promover um trabalho de construção identitária do coletivo:

[...] Pensei logo que iria ser um espetáculo sobre o tema da idade, da memória, da limitação da idade, do potencial da idade. Seria evasivo se a idade não constituísse o tema deste espetáculo, porque é a idade que distingue esta companhia de outro projeto. [...] O espetáculo *Bela Adormecida* pode, pois, ser visto como uma espécie de portefólio com todo o elenco, de identificação da companhia, da sua dinâmica, de como as pessoas se relacionam. Para mim, foi um privilégio criar um espetáculo tendo em mente a afirmação da identidade de um determinado grupo. (T. Rodrigues, comunicação pessoal, fevereiro de 2011).

A maturidade, o saber acumulado, a memória e a experiência dos intérpretes não são apenas valorizados e sublinhados como forma de justificar a relevância deste projeto, são também elementos artisticamente tematizados em *Bela Adormecida*.

O dramaturgo e encenador traz à cena um texto que atravessa o imaginário de várias gerações, um *ballet* que integra elementos das várias disciplinas artísticas — literatura, música, dança —, todas elas também presentes nesta criação original a partir deste clássico. Na sua versão, tudo começa com os habitantes do palácio adormecidos. O Príncipe demora muitos anos a encontrar o palácio. Quando beija a Princesa e todos acordam, apercebem-se que envelheceram. E recordam. O Príncipe recorda através da escrita; a Princesa, através da dança (Figura 1). O Príncipe transmite todo o seu

conhecimento a Aurora e, ao transmiti-lo, perde-o. A dádiva, a transmissão, o abandono do Príncipe, a continuidade do mundo para além de si e do espaço do seu palácio são, finalmente, o tema central do texto e da encenação. Nas palavras de Tiago Rodrigues:

Em *Bela Adormecida*, os simbolismos são subvertidos, analisados ou tomados à letra. A herança é possuída, tentando sempre uma Poética da memória. Uma memória que nos aprisiona ou nos liberta. Mas, inevitavelmente, a memória que é fonte da energia que ilumina o nosso presente (texto de apresentação do espetáculo, programa oficial, 2011).

A Companhia Maior na cena performativa atual

Na sociedade ocidental, a partir da década de 1980, assiste-se a uma crescente valorização e expansão da cultura da memória (Huysen, 1995, 2003). Neste contexto, os intérpretes mais velhos são também valorizados pela riqueza das suas experiências de vida e das memórias que preservam, entrelaçadas com acontecimentos históricos e sociais cuja evocação se torna necessária — quer por integrarem a memória coletiva, quer por contribuírem para a sua construção. Assim, são frequentemente percecionados como detentores de uma maturidade associada a uma sabedoria que desperta um interesse renovado.

Para muitos criadores mais novos, convocar as memórias dos mais velhos representa não apenas uma forma de diálogo intergeracional, mas também uma oportunidade de aceder a dimensões do passado que ultrapassam a esfera individual, possibilitando a recuperação de experiências e significados que continuam a interpelar o presente. Este interesse pela memória e pelas vivências dos mais velhos associa-se, muitas vezes, a uma reflexão mais ampla sobre o tempo vivido. No domínio das artes performativas, essa atenção não se restringe às dimensões perceptiva e cognitiva, estendendo-se igualmente à experiência corporal dos sujeitos, uma vez que a nossa experiência com o tempo é, antes de mais, uma experiência do corpo.

A valorização da maturidade, da memória e da corporalidade dos intérpretes mais velhos — a passagem do tempo, o corpo em transformação — encontra expressão concreta em várias criações coreográficas das últimas

décadas. São exemplos paradigmáticos as obras *Kontakthof - Mit Damen und Herren ab „65“* (2000), de Pina Bausch, *...Du Printemps!* (2011), de Thierry Thieû Niang, *Natural* (2005), de Clara Andermatt, para a Company of Elders, e *Durações de Um Minuto* (2010), de Clara Andermatt e Marco Martins.

Foi precisamente o interesse pela experiência acumulada e pela maturidade que motivou Pina Bausch a remontar *Kontakthof* com intérpretes com mais de 65 anos — uma obra sobre a sedução e a dificuldade de comunicação entre os géneros feminino e masculino, originalmente criada em 1978 com os bailarinos da sua companhia, o Tanztheater Wuppertal. Nas palavras da coreógrafa alemã:

Kontakthof was performed for the first time 1978 in Wuppertal. Afterwards in many other countries. My wish, to see this Piece, this Theme shown by Ladies and Gentlemen with more Life experience grew with time even stronger. So, I found the courage, to give *Kontakthof* to elderly people over '65'. People from Wuppertal. Neither Actors. Nor Dancers. In February 2000 we were ready. At first was planned a one time Happening. [...] Nobody had the slightest idea that *Kontakthof with Ladies and Gentlemen over „65“* would travel to so many different European countries in the following years (Bausch, 2007).

Mais recentemente, Thierry Thieû Niang, bailarino e coreógrafo francês que tanto trabalha com bailarinos profissionais como com crianças e adultos amadores, estreou *...Du Printemps!* (2011)¹². O espetáculo nasce de uma série de ateliês que o criador orienta ao longo de um ano com amadores — homens e mulheres — com idades entre os 60 e os quase 90 anos, abordando questões como as experiências de vida historicamente situadas, a memória e o envelhecimento. Em algumas das sessões, o coreógrafo explorou ainda, com os participantes, temas ligados à história da dança. A decisão de trabalhar sobre *Le Sacre du Printemps*, de Igor Stravinsky, partiu dos próprios participantes. Os temas coreográficos predominantes, como o círculo, a espiral, os percursos espaciais traçados a andar ou a correr, evocam a marcha do tempo, mas a de um tempo cíclico, que estabelece um continuum entre

12 Esta breve descrição e interpretação baseia-se na observação direta do espetáculo no Théâtre de la Ville, em Paris, em setembro de 2012.

gerações, ligando os seres humanos uns aos outros. Estes materiais coreográficos — a marcha, a corrida, o círculo —, que constituem o núcleo da peça, têm também origem nas improvisações realizadas pelos próprios intérpretes, como explica o coreógrafo:

Au départ, il s'agissait d'un atelier, autour du temps et de l'art. Comment ces gens avaient-ils traversé l'histoire des arts et l'histoire mondiale ? Comment une oeuvre d'art était-elle venue changer quelque chose dans leurs vies ? (...) Nous avons évoqué les ballets russes, avons écouté *Le Sacre du Printemps*. Un homme de 69 ans qui faisait des marathons s'est mis à cavalier sur le plateau. Un mouvement spontané du groupe autour de la question du cercle, et du temps qui passe, a pris forme. Ils étaient tous là, à bondir sur *Le Sacre du Printemps*. (Niang, 2012)

A experiência do envelhecimento é também o ponto de partida para a criação de *Natural* (2005), a peça da coreógrafa portuguesa Clara Andermatt concebida para a Company of Elders — anos antes do desafio que lhe é lançado para trabalhar com a Companhia Maior. A Company of Elders, que inspirou a criação da Companhia Maior, é um grupo de dança e performance composto por pessoas com mais de 60 anos. Está sediado no Teatro Sadler's Wells, em Londres, onde ensaia uma vez por semana.

Em *Natural*, a coreógrafa trabalha com 16 intérpretes, partindo de temas relacionados com as suas experiências, o momento específico das suas vidas e aquilo que, na sua perspetiva, seriam os aspetos positivos e negativos do envelhecimento. Ao longo de duas semanas de residência, a coreógrafa cria a peça com base nessas entrevistas, recorrendo a técnicas teatrais e de improvisação, bem como a um trabalho de desenvolvimento da perceção sensorial e corporal dos intérpretes, colocando-os em contacto físico uns com os outros e com diferentes materiais.

Clara Andermatt sempre se interessou por trabalhar com diversos grupos de pessoas, pelo que este trabalho com a Company of Elders, apesar de representar a sua primeira experiência com intérpretes seniores, não se afastava, ao mesmo tempo, dos seus interesses. Como a própria explica:

[...] Ao longo da minha carreira, tenho tido a oportunidade [...] de trabalhar com uma multiplicidade de alunos, intérpretes e colaboradores, de diferentes naturezas, quero com isto dizer de diferentes culturas, meios sociais, idades, formações

e áreas artísticas. Aceitar este convite, para trabalhar com um grupo de pessoas com mais de 60 anos, vem naturalmente na sequência do que acredito ser mais uma experiência enriquecedora e desafiante (Andermatt, 2004).

Numa obra que cria posteriormente, com Marco Martins, *Durações de Um Minuto* (2010), com intérpretes com idades entre os 24 e os 86 anos, Andermatt volta a interessar-se pela forma como pessoas de várias gerações se relacionam com o tempo e a memória, estimulando-as, no processo de criação, a convocar as suas experiências e outros elementos biográficos. Do espetáculo, retenho os desenhos espaciais dos braços, de contornos incertos, que Luna Andermatt realiza sobretudo com a parte superior do corpo, onde a maior mobilidade lhe conferia mais liberdade de movimento para exprimir as memórias corporais de quando dançou *O Pássaro de Fogo*, uma obra de repertório criada em 1910 por Mikhail Fokine (coreografia) e Igor Stravinsky (música). E se as mudanças fisiológicas e biológicas decorrentes da passagem do tempo sobre o seu corpo tornavam agora impossível a materialização de formas virtuosas que outrora o seu corpo dominava com destreza, Luna Andermatt parece aqui não só recorrer ao conhecimento interiorizado do como se faz, mas também, após um processo de pesquisa e criação, ter encontrado outros movimentos capazes de projetar as imagens do voo e da leveza. Foi um processo de transformação que surpreendeu até a filha, Clara Andermatt, como a própria relata:

Em *Durações de Um Minuto*, eu e o Marco também trabalhamos muito sobre a experiência, a memória. Há um livro que foi aconselhado pelo Gonçalo M. Tavares, creio eu, que é *Porque é que a Vida Acelera à Medida que se Envelhece*, que serviu de base para perceber os mecanismos cerebrais em relação a essa evolução do tempo e da memória, e de como a memória nos engana — porque há coisas que nós achamos que foram de uma maneira, mas foram de outra, e outras que cremos ter vivido, mas que afinal apenas vimos em fotografias. [...] Fomos por aí; explorámos esses mecanismos, uns mais reais, outros mais ficcionais, das experiências. [...] E depois há as memórias corporais. Nesse sentido, é muito engraçado como a minha mãe tem uma memória física, que também passa pelo corpo, mas depois o corpo já não responde. Há essa beleza de uma coisa que está impressa no corpo de uma ex-bailarina, mas que agora ela já não

pode fazer — e que, ao mesmo tempo, ainda tenta fazer. Mas aquilo que é incrível nela — e que também foi surpreendente para mim, uma vez que eu nunca a tinha visto dançar, pois eu era muito nova quando ela deixou de dançar — é a maneira como ela vai fazendo as suas pesquisas sobre as coisas que vamos pedindo, procurando ingredientes para se alimentar, em revistas, fotografias ou na Internet, com a ajuda do meu pai; mantendo uma atitude de criação. (C. Andermatt, comunicação pessoal, abril de 2015)

Novos corpos em cena: ideias, representações e práticas

O trabalho performativo realizado com pessoas de faixas etárias mais avançadas é um dado relativamente recente no contexto das artes performativas ocidentais. Na dança teatral ocidental, a juventude e o virtuosismo são amplamente valorizados e promovidos. As técnicas corporais (Mauss, 1983 /1936) e as disposições que os *habitus* da dança teatral produzem, ou seja, os “modos de percepção, de apreciação e de acção” (Bourdieu, 1998 /1997, p. 124), nomeadamente os da dança clássica e moderna, enfatizam a força, a agilidade e o virtuosismo (Fazenda, 2012/2007). Como afirma Berson (2010), “Conventional dance productions often depend on the energetic and virtuosic movements of performers, who dazzle audiences with leaps and turns, and the muscular displays of youthful, finely honed bodies that can seem to bear little relation to our own” (p. 166).

Ainda assim, numerosos bailarinos conseguiram prolongar a sua atividade artística ao longo da vida (Early, 2013; Kastenbaum, 2000; Manko, 2008). Distinguem-se, essencialmente, duas situações: por um lado, a integração em companhias especificamente criadas para os intérpretes mais velhos — como o Nederlands Dans Theater III, fundado por iniciativa de Jiří Kylián, destinado a bailarinos com cerca de 40 anos ou mais, e que esteve ativo entre 1991 e 2006; por outro lado, percursos pessoais alicerçados na sua notoriedade e proeminência no campo da dança, como os de Martha Graham, que dançou até aos 76 anos, ou de Merce Cunningham, que continuou a dançar depois dos 80. Estes *performers*, que persistem na prática performativa, “thereby demonstrating the skills of age rather than skills of extreme physicality” (Dickinson, 2010, p. 198), representam casos pontuais frequentemente

associados ao capital simbólico — autoridade, prestígio artístico — acumulados ao longo das suas carreiras, e ao culto da figura notável, homem ou mulher, que se destacou no mundo da dança, como foram os casos de Graham e de Cunningham.¹³

Por seu lado, o Nederlands Dans Theater III constituiu um projeto singular no contexto da dança euro-americana, ao valorizar a experiência e a maturidade dos bailarinos — fatores que acrescentam valor expressivo às interpretações de determinados papéis, inclusivamente no repertório da dança clássica, como Odette-Odile em *O Lago dos Cisnes*, ou *A Morte do Cisne*, entre outros exemplos. Como refere Early (2013):

But if we ask more of our dancers than physical perfection and a cloned beauty there are other qualities we might value: qualities associated more with experience, wisdom, an older age. What could we expect from older dancers? Perhaps economy, precision, emotional accuracy, relaxed humour, developed stagecraft, a vision of a healthful older age. (p. 64)

Contudo, estes casos constituem exceções, devidamente enquadradas no mundo artístico em questão, e que reforçam o carácter extraordinário das técnicas da dança teatral no contexto ocidental. A raridade de situações como estas tornam evidentes, precisamente, os limites das convenções que estruturam a dança teatral ocidental e a sua relação com o envelhecimento.

Para além destes casos singulares, frequentemente associados a trajetórias individuais de prestígio, é possível identificar uma tendência mais ampla e estruturada na criação contemporânea: a integração deliberada de intérpretes mais velhos em projetos artísticos. Os espetáculos anteriormente referidos — como *Kontakthof — Mit Damen und Herren ab „65“, ... Du Printemps!*, *Natural* e *Durações de Um Minuto* —, bem como a existência de companhias como *Company of Elders* e *Companhia Maior*, evidenciam esta tendência emergente. Estes projetos não só refletem, como também atualizam, transformações de fundo — com raízes históricas —,

¹³ Comentário da autora (2025): Um outro exemplo de longevidade artística como intérprete foi protagonizado em março de 2025 por Lucinda Childs, que, aos 84 anos, dançou nos espetáculos *Four New Works*, no Teatro Rivoli, e *Early Works*, no Museu de Serralves, ambos no Porto, apresentados pela Lucinda Childs Dance Company.



Figura 1 (em cima): Espectáculo *Bela Adormecida* (2010) © Companhia Maior, fotografia de Magda Bizarro; **Figura 2 (à direita):** Espectáculo *Maior* (2011) © Companhia Maior, fotografia de Bruno Simão; **Figura 3 (em baixo):** Espectáculo *Estalo Novo* (2013) © Companhia Maior, fotografia de Bruno Simão.





na percepção e representação do corpo, da idade e do envelhecimento, tanto no domínio artístico, nomeadamente na dança teatral euro-americana, como no plano social.

No domínio artístico, é necessário recuar aos anos 1950-60, nos Estados Unidos da América, para compreender as alterações que então ocorreram na forma de perceber o corpo do intérprete no contexto da dança. Nesse período, começa a manifestar-se um nítido interesse pela diversidade dos *performers* e das suas corporalidades, independentemente das técnicas de dança dominantes. Anna Halprin e os membros do Judson Dance Theater (1962-64), como Yvonne Rainer e Steve Paxton, reequacionam não apenas o vocabulário necessário para definir a dança, mas também os pressupostos da formação do intérprete de dança. Esta mudança teve consequências significativas na própria conceção de arte, tornando-a progressivamente mais democratizada e acessível.

Ao mesmo tempo, assistiu-se a uma deslocação dos espaços de apresentação dos espetáculos: o palco tradicional com proscénio foi substituído por locais alternativos — garagens, ginásios, jardins, ruas ou edifícios abandonados. Tal transformação refletia a intenção de aproximar a arte da vida quotidiana e do público comum. Nessa época, a dança — tanto pelo tipo de intérpretes envolvidos (bailarinos profissionais e pessoas comuns sem formação formal), como pelos movimentos explorados (técnicas convencionais conjugadas com gestos quotidianos) — incorporava e atualizava novos ideais de participação artística, mais abrangentes e antielitistas. Desta forma, demarcava-se da excecionalidade tradicionalmente associada ao artista, às suas práticas e à obra de arte, propondo uma nova forma de aproximação da arte à vida (Fazenda, 2012/2007).

Anna Halprin foi uma figura central nesse movimento. Influenciou profundamente os jovens bailarinos que, numa atmosfera cooperativa e sem hierarquias, apresentavam os seus trabalhos na Judson Church, em Nova Iorque¹⁴, alguns dos quais tinham participado no *Dancer's Workshop*, um

¹⁴ A análise mais exaustiva destes trabalhos é feita por Sally Banes (1993/1983), historiadora e teórica que se tem dedicado ao estudo deste período da dança norte-americana.

grupo multidisciplinar que Halprin coordenava em São Francisco, durante os anos 1950. Nesse contexto, Halprin desenvolveu práticas inovadoras que viam a influenciá-los profundamente, destacando-se o uso da improvisação, a exploração de ações quotidianas — os chamados *task oriented movements* (tarefas)¹⁵ — e a apresentação das danças em espaços não convencionais.

A partir da década de 1970, após ter utilizado a dança como forma de recuperação de um cancro, Halprin passou a integrar arte, entretenimento e ritual como dimensões indissociáveis do seu trabalho. Peças coletivas como *Ritual and Celebration* (1977), *Male and Female Ritual* (1978), *Search for Living Myths and Rituals through Dance and the Environment* (1980), *Circle the Earth* (1986-1991) e *Rituals on the Beach* (1998) exemplificam esta orientação. A ideia subjacente a estas performances era a de que a dança podia ser simultaneamente expressiva, para o espectador, e curativa, para o *performer*.¹⁶ Paralelamente, em 1978, Halprin fundou com a filha Daria Halprin, o Tamalpa Life/Art Process, uma influente escola de dança e de movimento com uma orientação terapêutica, baseada na premissa de que o movimento criativo é intrínseco à vida, independentemente da idade ou do género, e essencial à manutenção do equilíbrio vital¹⁷.

Halprin — “a lifelong dancer”, como se define (1984, p. vii) — continua, já após ter ultrapassado os 90 anos de idade, a influenciar a comunidade artística. Vissicaro (2013) sintetiza de forma justa essa influência:

What Halprin brings to the world is an understanding that each person encounters a given context with his or her unique ‘body’ of history or repository of information. The inherent capacity humans have to tap into their embodied knowledge informs how, why, where, when and with what or whom we move.

15 A expressão *task oriented movements* foi usada por Anna Halprin para descrever um tipo particular de movimentos: os implicados em ações, tarefas práticas, com ou sem objetos. Um exemplo destes movimentos, dado pela própria Halprin, é o seguinte: “build a scaffold and when you’ve built it, go up to the top” (1995, p. 8).

16 Sobre o percurso, significado e impacto artístico e social do trabalho de Halprin, ver Caux, 2006; Halprin, 1995; Ross, 2007.

17 Os desenvolvimentos da dança de Halprin aproximam-se de uma visão terapêutica da dança, na medida em que se procura, através da sua prática, prevenir ou atenuar o impacto negativo da redução das funções do corpo ao longo dos anos (Lerman, 1984). Trata-se, contudo, de uma vertente da dança sobre a qual não nos debruçaremos neste texto.

From that awareness emerged the Life/Art Process®, an integrative, expressive arts tool for holistic self-exploration. [...] People's life experiences are the source for artistic experience. (p. 23)

A experiência de vida como fonte de criação artística — a que Vissicaro se refere — é precisamente a premissa que orienta Halprin na sua recusa dos limites convencionais da dança teatral ocidental, sejam eles de género, estrutura corporal, idade ou competências técnicas. Ao fazê-lo, promove o envolvimento de todas as pessoas na prática da dança¹⁸.

O legado de Halprin ultrapassa os limites temporais, geográficos e socio-culturais que definiram a sua atuação principal. O seu trabalho abriu caminho a uma conceção mais inclusiva da prática coreográfica, cuja influência se faz sentir nas práticas contemporâneas da dança que valorizam os corpos diversos dos intérpretes — mais velhos, de diferentes morfologias, com ou sem formação formal em dança. Esta valorização da diversidade corporal e etária na esfera da dança acompanha ou resulta, de forma significativa, de transformações mais amplas na perceção social do envelhecimento.

Na esfera social, assiste-se, a partir do século XIX, a uma mudança na perceção do envelhecimento: de um processo inexorável de perdas contínuas, prevalecente nas sociedades modernas, para uma conceção mais processual e adaptável, enquanto percurso marcado por mudanças fisiológicas e biológicas, suscetível de proporcionar novas adaptações do corpo e transformações da pessoa (Debert, 2004/1999; Hepworth, 2003; Phillipson, 1998; Turner, 1996). Esta alteração deve-se, em grande parte, a conquistas importantes, como a aposentação, e ao aumento da longevidade na Europa — incluindo Portugal — e nos Estados Unidos da América, como explicado em vários estudos, tais como Amans (2013b), Carneiro (2012), Lima (2010a, 2010b), National

¹⁸ Seria ainda relevante considerar a influência que poderão ter exercido intérpretes provenientes de sociedades e contextos culturais com conceções distintas sobre a idade e o envelhecimento na forma como a longevidade dos *performers* passou a ser valorizada no contexto da dança teatral ocidental. O bailarino japonês Kazuo Ohno, por exemplo, um dos fundadores do Butô — um género de movimento que muito contribuiu para o alargamento das formas de representar o corpo na dança no Ocidente —, dançou em palco até aos 100 anos. Já em 1984, Halprin afirmava que um dos seus “most inspirational and delightful friends is don José, a 107-year-old Huichol Indian medicine man, who leads large groups of people in the sacred deer dance of his tribe” (p. vii). Este é, contudo, um aspeto para o qual não há espaço para desenvolver em profundidade neste trabalho.

Research Council (2001) e Peace, Dittmann-Kohli, Westerhof & Bond (2007). Estas referências sustentam a ideia de que o envelhecimento não deve ser encarado apenas como um período de declínio, mas como uma fase da vida com potencial para novas realizações e enfatizam a necessidade de adaptar a sociedade ao envelhecimento da população, conceptualizando-a como um desafio que requer políticas públicas eficazes que promovam a inclusão, a autonomia e a participação ativa dos mais velhos. O avanço da idade passou, assim, a ser encarado como uma etapa com potencial de concretização de novos projetos.

É neste contexto de transformação social, de alteração da perspectiva sobre o envelhecimento, de prolongamento da vida ativa e de mudança na cena artística que o trabalho desenvolvido pela Companhia Maior se insere. Através da sua prática, a Companhia promove representações positivas das várias fases da vida e reforça a ideia de que, em todas elas, é possível dar continuidade a projetos interrompidos ou concretizar novas conquistas. Estes princípios não só presidem à fundação da Companhia Maior, como moldam o seu percurso artístico, desde o primeiro *workshop* com Tiago Rodrigues — *o nosso tempo é amanhã*. Estas mesmas ideias ganham corpo e expressão poética em cena com *Maior*, uma coreografia de Clara Andermatt.

Em *Maior*, a coreógrafa distancia-se da temática diretamente associada à experiência de vida dos intérpretes, que tinha orientado suas criações anteriormente referidas — *Natural* e *Durações de Um Minuto* —, e, sem negligenciar as suas particularidades, percursos artísticos e potencial expressivo, centra-se sobretudo nas ações dos corpos. O adjetivo “maior” serviu, nesta criação, para a construção do movimento. Andermatt parte de memórias corporais sedimentadas em gestos banais, em ações quotidianas e nas sensações a elas associadas — lavar os dentes, vestir um casaco, colocar as mãos nos bolsos, fazer a barba, aplicar maquilhagem, fumar um cigarro, entre outras. A coreógrafa solicitou aos intérpretes que tomassem consciência desses gestos incorporados e os reproduzissem com todas as suas qualidades inerentes — amplitude, espacialidade, energia —, no estúdio, fora do contexto em que são habitualmente realizados. Os materiais resultantes constituíram a base para a construção da coreografia (Figura 2). A partir de vários

mecanismos de composição coreográfica, os movimentos foram exagerados, agigantados e intensificados. A deslocação e a transformação dessas ações quotidianas permitiram a Andermatt criar uma obra de atmosfera fantástica e etérea, reforçada pelos restantes elementos do espetáculo — desenho de luz (Wilma Moutinho), cenário (Artur Pinheiro) e música (Vítor Rua) — que sugerem uma projeção onírica da vida futura de cada intérprete.

Memórias de vida

O interesse pela memória volta a ser ativado pelos criadores Ana Borralho e João Galante no espetáculo *Estalo Novo*. Durante os ensaios, os intérpretes são convidados a refletir sobre memórias de experiências e situações vividas durante o Estado Novo, o 25 de Abril de 1974 e o período de estabilização da democracia, entre outros temas. As respostas dadas pelos intérpretes — histórias individuais, visões que cada um tem de si, da sua vida e dos acontecimentos político-sociais que marcaram o século XX — constituem o material a partir do qual a peça é construída, com apoio dramaturgicamente de Rui Catalão. A intérprete Paula Bárcia recorda os primeiros momentos do processo de criação nos seguintes termos:

Estas conversas com todo o grupo foram uma das coisas mais bonitas a que eu assisti. As pessoas abriram-se mesmo e contaram coisas que eu acho que nunca tinham contado. A riqueza das experiências e a qualidade das pessoas que ali estavam eram extraordinárias! (P. Bárcia, comunicação pessoal, 15 de janeiro de 2015)

A cultura da memória tem vindo a expandir-se na contemporaneidade. Como defende Huyssen (1995, 2003), após o culto do futuro, no início do século XX, e do presente, nos anos 1960 e 1970, assiste-se atualmente a um renovado interesse pela história. Segundo o autor, factos históricos como a memória do Holocausto e as suas ressonâncias no presente explicariam o impulso e o interesse em tornar o passado presente — com o intuito de evitar a sua repetição. Como observa Huyssen (2003):

One of the most surprising cultural and political phenomena of recent years has been the emergence of memory as a key cultural and political concern in Western societies, a turning toward the past that stands in stark contrast to

the privileging of the future so characteristic of earlier decades of twentieth-century modernity. From the early twentieth century's apocalyptic myths of radical breakthrough and the emergence of the «new man» in Europe via the murderous phantasms of racial or class purification in National and Stalinism to the post-World War II American paradigm of modernization, modernist culture was energized by what one might call “present futures”. Since the 1980s, it seems, the focus has shifted from present futures to present pasts, and this shift in the experience and sensibility of time needs to be explained historically and phenomenologically (p. 11).

No contexto português, a Revolução de 25 de Abril de 1974 é um acontecimento histórico com uma ressonância particular em vários domínios — social, político, cultural. O seu quadragésimo aniversário tem sido assinalado com uma série de eventos oficiais, repercutindo-se também em manifestações da sociedade civil e em práticas de cultura expressiva. A evocação deste acontecimento histórico, que abriu as portas a grandes transformações na sociedade portuguesa, revela-se particularmente relevante nas circunstâncias atuais, em que os portugueses enfrentam tempos de dificuldade e incerteza, na sequência da crise económica que deflagrou em 2011 e do plano de austeridade exigido pela Troika e implementado pelo Governo. A arte regista o clima social e político vivido.

É neste contexto que melhor se compreende a pertinência de *Estalo Novo*, um espetáculo cujo objetivo “é refletir sobre a história de um país e sobre a história dos corpos que nele habitam, e sobre o regime em que atualmente vivemos”, conforme se lê no texto de apresentação incluído no programa do mesmo aquando da sua estreia no CCB. Usando a voz ou exibindo textos inscritos em folhas de papel, os artistas comunicam, ora com gravidade, ora com humor, experiências de perseguição, de restrição à liberdade e de constrangimento vividas no passado — para que não se repitam — e refletem sobre a atualidade, sobre as consequências socialmente devastadoras do programa político de austeridade instalado em Portugal — para que nos mantenhamos atentos (Figura 3).

Na construção deste espetáculo, convoca-se um evento histórico que tem um lugar central na memória coletiva dos portugueses. *Estalo Novo*

ativa a memória de experiências vividas, contadas entre gerações, que reforcem valores como a liberdade, justiça social e a participação política. Segundo Maurice Halbwachs, a memória coletiva é constantemente recriada no presente, ancorada nos quadros sociais e moldada pelas necessidades do grupo — “*Every collective memory requires the support of a group delimited in space and time*” (Halbwachs, 1980/1850, p. 84).

Neste caso, a arte torna-se veículo dessa memória, permitindo que o passado não seja apenas recordado, mas revivido e reinterpretado à luz das preocupações contemporâneas — funcionando como alerta, resistência e esperança num tempo em que os valores de liberdade e justiça social são postos à prova¹⁹.

Mudanças na continuidade e experiências de transformação

Apesar de os intérpretes da Companhia Maior terem idades diversas — entre os 60 e os 80 anos de idade²⁰—, a definição “acima dos 60” é encarada pelos

19 Comentário da autora (2025): A remontagem, em 2024, do espetáculo *Estalo Novo* — integrada nas comemorações dos 50 anos da Revolução dos Cravos, e sob a circunstância da realidade sociopolítica atual, marcada pelo crescimento dos partidos de extrema-direita no eixo euro-americano, e em Portugal em particular — pode ser interpretada à luz desta mesma ideia. A obra ressurgiu como um dispositivo de ativação da memória e das emoções associadas à experiência de uma geração numa época particular, impulsionada por uma revolução política, económica, social e cultural, num momento em que os valores de liberdade e justiça social enfrentam novas ameaças.

20 Os gerontologistas têm discutido os problemas sobre a definição das pessoas mais velhas, afirmando que a categorização de indivíduos com idade superior a um determinado limiar — como os 60 anos — é demasiado ampla, sendo necessário encontrar classificações mais restritas. No entanto, essa segmentação pode resultar num exercício redutor (Bytheway, 2005). No âmbito deste texto, utilizamos a expressão “acima dos 60 anos de idade” — termo a que os próprios fundadores da Companhia Maior recorrem —, partindo do princípio de que a idade é, também neste caso, uma dimensão da organização social (Maddox, Moore, Lowe & Neugarten, 1996). No caso específico da Companhia Maior, essa categorização é usada como um fator de discriminação positiva. Como explicou Tiago Rodrigues, quando questionado sobre a razão que presidiu à criação de uma companhia dirigida a pessoas com mais de 60 anos: “Lembro-me de eu e a Luísa falarmos — naquela fase em que eu me sentia apenas um interlocutor informal e conversávamos e trocávamos e-mails — que a idade da reforma, essa fasquia administrativa, permitia uma mistura de ativos e não ativos, criando uma barreira exclusivista que nós achávamos ser uma boa provocação e um apelo interessante. Se eu vir que o *workshop* é para quem têm mais de 60, sente que está entre pares e sente estímulo em ir lá. Apesar de haver atores com mais de 60 anos a trabalhar, há, contudo, menos trabalho para estas pessoas; há muitos que pararam. Agora, em Portugal, ainda há muitos atores mais velhos a trabalhar que têm a sua companhia há anos, e que envelhecem juntos, mas isto já não vai acontecer no futuro, isso já não vai acontecer com a minha geração, porque o modelo de companhia implodiu. Nós, ao envelhecermos, vamos ter mais dificuldade em continuarmos a ser os *freelancers* que somos agora.” (T. Rodrigues, comunicação pessoal, fevereiro de 2011)

próprios como um princípio organizador positivo. Esta percepção foi expressa por escrito por duas participantes, então ainda candidatas, nas respetivas cartas de motivação para a inscrição no *workshop* inicial *o nosso tempo é amanhã*. Júlia Guerra sublinha “o facto de o *workshop* contemplar uma faixa etária habitualmente não considerada pela nossa sociedade”, acrescentando ainda: “tenho pelas artes do espetáculo uma grande admiração”. Cristina Gonçalves, por sua vez, destaca que “aliciou-me o facto de os participantes terem mais de 60 anos (é raro, nestes contextos, estar entre pares) e, acima de tudo, parece-me uma proposta artística muito interessante”.

Salienta-se ainda o facto de o tema da memória ter sido especialmente apelativo para uma das candidatas, Iva Delgado, por estar diretamente relacionado com as atividades que desenvolve na Fundação Humberto Delgado²¹. Na sua carta de motivação, escreve:

Ouvi hoje a sua entrevista [de Tiago Rodrigues], na Antena 2, e fiquei muito interessada nos seus pontos de vista sobre a reconstrução da memória. [...] Sou presidente da Fundação Humberto Delgado. Tenho um projecto que se intitula «Direito à Memória» cujo público-alvo são alunos de quatorze, quinze anos. De um modo geral [...] «represento» curtas narrativas de episódios ou por mim vividos ou em segunda mão, intitulados «Histórias óbvias da Ditadura». Sinto que aprenderia muito com a experiência de pessoas do teatro.

Mais tarde, já em atividade na Companhia Maior, Iva Delgado reitera a sua motivação principal para se ter candidatado ao *workshop*, mas admite que pôs termo à sua pesquisa histórica para se poder dedicar a este novo projeto, a Companhia Maior:

Ouvi na Antena 2 uma entrevista do Tiago Rodrigues sobre a Companhia Maior, e ele disse umas coisas relacionadas com a memória e a experiência das pessoas de mais idade que me fizeram colar o ouvido à rádio. Isso foi o que me atraiu — e

21 Humberto Delgado foi um destacado opositor ao regime do Estado Novo, tendo-se candidatado às eleições presidenciais de 1958. Apesar de a campanha ter sido muito viva e promissora, por todo o país, os resultados oficiais atribuíram-lhe apenas cerca de 23,6% dos votos, contra 76,4% do candidato do regime, Américo Tomás. A oposição acusou o regime de fraude eleitoral. Foi perseguido e assassinado em 1965 pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE). A sua filha, Iva Delgado, intérprete da Companhia Maior, é autora de vários documentos sobre a vida do homem que ficou conhecido por o General sem Medo.

eu nem sabia exatamente do que é que ele estava a falar, qual era a essência da sua intervenção. E fui-me deixando estar a ouvir... No final, não sabendo muito bem o que era, pensei: isto interessa-me. E enviei a minha candidatura, explicando que não era do teatro nem tinha experiência teatral. E nem pensei mais no assunto. Normalmente nem sou uma pessoa muito virada para grupos, sou mais individualista, isolo-me. Mas depois veio a resposta e pensei: bem, há aqui um qualquer interesse mútuo. [...] A Companhia Maior, agora, é o meu oásis. Pus um ponto final na investigação histórica, na escrita de livros, na preocupação em deixar discípulos, em não deixar a Fundação. Encerrei esse mundo, agora. Eu nem gosto de dizer isto, porque quando digo isto aparecem-me milhares de coisas para fazer. E envolvi-me bastante neste projeto. (I. Delgado, comunicação pessoal, setembro de 2011)

Com efeito, entre as principais motivações dos atuais intérpretes da Companhia Maior encontram-se a vontade de realizar novas conquistas, o desejo de continuar projetos interrompidos, o empenho em concretizar atividades desejadas, mas nunca realizadas, a procura de prazer e satisfação pessoal, bem como a continuidade de aprendizagens. Como explica a intérprete Celeste Melo, na sua carta de motivação:

Desde a infância que, através do meu avô materno, tomei contacto com o Teatro. [...] Já com cerca de 17 anos concretizei parte de sonho que me acompanhava — comunicar partilhando emoções, magia, imaginação — ao integrar o Grupo Cénico do Clube Atlético de Queluz, local onde vivia. [...] A minha vida adulta implicou o meu afastamento de actividades ligadas ao Teatro, tempo que sempre me pareceu demasiado longo. No entanto, permaneceu a vontade, a energia e a necessidade do estímulo que sempre senti que o Teatro exige. Por isso, quando a minha vida de novo o permitiu, voltei. Porque considero que «o meu tempo é amanhã», mas também foi «ontem» e é «hoje», porque para mim é fundamental estabelecer e continuar a crescer através da comunicação e da partilha das emoções (memórias e experiências vividas), candidato-me a este *workshop*.

Se é verdade que a idade, as circunstâncias decorrentes da aposentação e da própria vida familiar favorecem a participação destas pessoas na Companhia Maior, isso, por si só, não é suficiente para explicar não apenas a chegada ao projeto, mas também a adesão — unânime, entusiasta, empenhada,

embora não menos crítica — a um processo artístico desafiador, conduzido por criadores contemporâneos, mais jovens, e com uma exigência profissional elevada. Para compreender a realidade atual da vivência destas pessoas é importante atender aos papéis que desempenharam anteriormente, às posições sociais, económicas e ao acesso à cultura que tiveram no passado, não só elas próprias, mas também os seus familiares, como, referindo-se a outros contextos, é sublinhado por Arber, Davidson & Ginn (2003).

O capital cultural dos familiares constitui igualmente um fator relevante para compreender a predisposição de algumas das pessoas para se interessarem por este projeto, como exemplifica o testemunho de Júlia Guerra. Ao descrever a forma como teve conhecimento da atividade e os motivos que levaram a envolver-se nela, a artista refere:

Estava em casa e, enquanto a impressora estava a trabalhar, comecei a folhear a programação do CCB, onde vi que ia haver um *workshop* de teatro para maiores de 60 anos. E pensei: Olha, que coisa tão interessante! Já tinha feito, aqui há tempos, um *workshop* de dança contemporânea, um *workshop* de fotografia, outro de poesia. O meu pai tinha sido ator de teatro, tinha feito o Conservatório. A minha casa era muito apelativa para uma criança, por causa das fotografias do meu pai, maquilhando-se. O meu pai dizia muito bem poesia. Eu sentia um grande apelo pelo teatro, mas era muito tímida [...] acresce que o meu pai sempre me incutiu o gosto pelo teatro. (J. Guerra, comunicação pessoal, setembro de 2011)

O apoio e o estímulo dos filhos são também aspetos mencionados por vários dos intérpretes como motivações importantes para a sua inscrição nesta iniciativa, nomeadamente Carlos Nery, António Pedrosa e Celeste Melo:

A minha filha recebia por Internet a informação do CCB, e recebeu em casa dela a comunicação de que ia haver aquele *workshop* sobre teatro. Sabendo do meu interesse pelo teatro, fez-me o *forward* daquela comunicação. E é claro que eu estava interessado, pois fiz teatro em várias ocasiões [...] (C. Nery, comunicação pessoal, novembro de 2011)

Tomei conhecimento do *workshop* que ia ser promovido pelo Tiago através de uma publicação do Teatro Maria Matos. Coincidentemente, o meu filho mais velho, o Jorge, também soube disso e acicatou-me, porque ele sabia do meu interesse pelo teatro. Eu tinha participado no Teatro da Caixa, que era uma

companhia de amadores, com o Jorge Listopad, ainda antes do 25 de Abril, e depois ainda trabalhei com o Rogério de Carvalho [...] (A. Pedrosa, comunicação pessoal, novembro de 2011)

Foi por um acaso que soube. Estava a dar assistência à minha neta, que estava com varicela, e vi num jornal, creio que no *Expresso*, o anúncio do *workshop*. E pensei: Isto deve ser bem interessante! A minha filha chegou, eu falei-lhe e ela disse-me: “Ó mãe, porque é que não se inscreve?”. E eu disse: “Ó filha, mas eu não tenho currículo.” E ela respondeu-me: “Mas com certeza que tem, então a mãe teve experiência de teatro, cantou num coro, tem formação musical.” E dançar, sempre gostei de dançar; e naquela altura até estava a ter aulas de dança contemporânea. [...] A minha filha ajudou-me a escrever o *cv*, enviou-o e, passado uns dias, não muitos, recebi um telefonema, comunicando-me que eu tinha sido admitida ao *workshop*. E aí começou um tempo maravilhoso para mim, é claro. (C. Melo, comunicação pessoal, novembro de 2011)

Uma grande maioria dos intérpretes que integra a Companhia Maior teve experiências anteriores no teatro, na dança ou na música, quer como profissionais, quer como amadores. Por isso, valorizam o facto de a Companhia lhes oferecer a oportunidade de retomar um percurso de vida ligado à criação artística — uma atividade que, por razões diversas, de ordem profissional ou familiar, tiveram de interromper em determinado momento. Esta oportunidade é vivida como uma mudança na continuidade: uma forma de reativar um vínculo antigo com as artes performativas, agora com novo sentido e num outro tempo da vida. É o caso de Carlos Nery, como o próprio esclarece:

Eu acho que o facto de poder, nesta altura da minha vida, fazer uma coisa de que gosto muito, é algo muito, muito entusiasmante. Se não fosse esta oportunidade, o que é que eu estaria agora a fazer? Bem, estaria em casa, lendo, vendo televisão, tratando dos meus netos. Seria muito mais restrito. E cada vez mais restrito, à medida que a idade fosse avançando, não é? Esta oportunidade foi uma mudança decisiva na minha vida. E isto está a acontecer quando uma pessoa tem a noção de que está já no seu ocaso, que se aproxima dos 80 anos. Finalmente, estou a fazer o que gosto. Trabalhei no Banco de Portugal, que não foi uma experiência por aí além empolgante, embora seja dali que eu vou buscar a reforma que me dá para viver. Tive cinco ou seis anos de serviço militar obrigatório; fui chamado

duas vezes para a tropa; tive de fazer uma guerra com a qual não concordava [na Guiné, em 1968-70]. Foi uma experiência dura, no Sul da Guiné [...] Era Capitão, Comandante de Companhia. Mas, quer dizer, num tempo em que as pessoas acabavam por fazer sobretudo coisas de que não gostavam.... Embora eu, sempre que arranjei pretextos, fiz teatro, quer [...] no CITAC, na Guilherme Cossul, no Primeiro Acto, em Algés... Tudo isto antes do 25 de abril. [...] Agora, emagreci dez quilos e acho que fisicamente melhorei muito, alivia muito o coração e dá-me outra mobilidade no palco. (C. Nery, comunicação pessoal, novembro de 2011)

Vários intérpretes sentem que o seu trabalho na Companhia Maior representa uma alternativa significativa e enriquecedora perante a rotina mais limitada que poderia ter marcado o período após a aposentação. Vítor Lopes e Paula Bárcia são dois desses casos, e os seus testemunhos revelam a importância desta experiência nas suas vidas:

Não faz parte de mim, na qualidade de reformado, ir para o jardim jogar às cartas; ir três ou quatro vezes aos anos dos netos; e na noite de Natal estar com as filhas. Isso para mim não chega. Tem de haver mais coisas. E acho que a sociedade está também a descobrir que o velho — essa coisa como me chamam algumas pessoas — já não está só circunscrito à Alameda Afonso Henriques ou ao Jardim da Estrela, ao jogo das cartas, ao tabaco ou ao álcool. (V. Lopes, comunicação pessoal, novembro de 2011)

Há [...] as amigadas que eu descobri na vida; desafios extraordinários de resiliência, de fuga à rotina, em que uma pessoa está a aprender coisas todos os dias. É extremamente enriquecedor. E isto marca. (P. Bárcia, comunicação pessoal, janeiro de 2015)

Entre os diversos efeitos transformadores associados à participação na Companhia Maior, vários intérpretes destacam as mudanças sentidas tanto a nível pessoal como profissional. O trabalho desenvolvido no seio da companhia tem representado, para muitos, uma experiência de autodescoberta, crescimento e superação de limites anteriormente não explorados. Paula Bárcia, por exemplo, sublinha a descoberta de capacidades que desconhecia em si própria:

Sinto-me um bocadinho surpresa comigo mesmo, com a capacidade de memorizar texto, com as respostas físicas que damos, com as coisas que fazemos.

E não só eu, mas muitos de nós [...]. Há uma capacidade de ultrapassar os nossos limites e a nossa idade que é sempre surpreendente. Eu surpreendo-me sempre com a Celeste e com a Júlia. Estão sempre prontas para o que der e vier. Eu, quando for grande, quero ser como elas [risos]. (P. Bárcia, comunicação pessoal, janeiro de 2015)

Nesta experiência de transformação, outros intérpretes partilham também o impacto profundo que a Companhia teve nas suas vidas. Júlia Guerra, nomeadamente, destaca a forma como esta experiência lhe devolveu um propósito emocional e pessoal significativo:

A grande transformação foi dar um outro sentido à minha vida, independentemente do conhecimento, do desafio, das dúvidas, dos receios, da partilha de hesitações, convicções. Essa foi uma transformação grande da minha vida. [...] E depois, sentir, logo de início, que era um trabalho adulto, no que a palavra adultícia tem de responsabilidade, de pontualidade, de reflexão. E eu gosto dessas coisas que me fazem estar por inteiro, estás a ver? E efetivamente mudou, preencheu uma parte muito carente da minha vida. Uma parte afetiva da minha vida foi toda imbuída desta magia. (J. Guerra, comunicação pessoal, setembro de 2011)

Outro testemunho exemplar é o de Iva Delgado, que sublinha como o trabalho com a Companhia Maior transformou a forma como perceciona a sua relação com os outros, especialmente no contexto do trabalho em grupo:

[...] Eu normalmente nem sou uma pessoa muito virada para grupos, sou mais individualista, isolo-me. [...] Para já, [a Companhia deu-me] a consciência de grupo, que era uma coisa que eu não tinha. Nunca pertencia a grupo nenhum; fiz sempre uma vida isolada. E, nas escolas, como o meu pai viajava muito, nunca repeti um ano numa escola — frequentei catorze escolas —, de maneira que nunca tive a experiência de estar integrada num conjunto de pessoas. (I. Delgado, comunicação pessoal, dezembro de 2014.)

No caso de Elisa Worm — bailarina e professora de dança aposentada — é com visível satisfação que dá conta de como o trabalho com Clara Andermatt lhe permitiu descobrir novas possibilidades enquanto intérprete. Quando a coreógrafa lhe propôs a improvisação de um solo, Elisa pôde explorar caminhos até então inéditos na sua prática como bailarina:

Pensando no meu percurso, foi interessante e muito importante para mim, e a Clara Andermatt nem sonha..., mas o facto de ela me ter pedido para improvisar um solo foi interessante porque eu descobri coisas em mim. A minha carreira como bailarina profissional foi até um John Butler, um Lar Lubovitch; esteticamente, cheguei até Martha Graham, Alwin Nikolais, Murray Louis. Portanto, eu, como bailarina, parei aí — a memória do meu corpo ficou aí. Quando a Clara me pediu para eu fazer uma improvisação, evidentemente, pensei: isto é uma oportunidade única para saber se eu, enquanto diretora artística e coreógrafa, tinha aprendido alguma coisa com os bailarinos mais recentes, como é que os bailarinos mais recentes se movem, e se eu sou capaz de sentir o mesmo que eles sentem. E foi por aí que eu fui. [...] Isto foi muito importante para a minha realização. [...] O meu primeiro mestre e crítico é a minha pessoa. Se eu sinto que cheguei lá, isso para mim é a maior glória. E não preciso de mais nada. E uma das coisas que para mim sempre foi muito importante foi saber que estive sempre viva para aprender. (E. Worm, comunicação pessoal, dezembro de 2014)

Já Michel, também ele bailarino profissional, reconhecido por ter introduzido o sapateado em Portugal e pelo seu desempenho nesta área, viveu a experiência na Companhia Maior como uma forma de continuidade no seu percurso artístico. Em plena atividade, encontrou nesta proposta uma oportunidade de renovação dentro do seu próprio caminho — uma mudança na continuidade. Nas suas palavras:

A Luísa Taveira telefonou-me para me informar pessoalmente do projeto, que me agradou por ser algo contemporâneo, atual, uma criação em função de nós. E foi assim que fiquei estimulado. De início, interessou-me muito o *workshop* porque eu sou um profissional e achei que essa experiência seria muito boa para mim. Bem, depois formou-se a Companhia e acabei por ficar, o que foi bom. (Michel, comunicação pessoal, novembro de 2011)

A naturalidade com que Michel encara a sua entrada na Companhia Maior poderá estar relacionada com o facto de sempre se ter dedicado a uma forma de dança menos idadista do que o *ballet* ou a *modern dance* — uma ideia que é igualmente sustentada pela análise de Oliver (2010), num estudo sobre a técnica do sapateado e os seus padrões estéticos. A autora sublinha as raízes desta forma de expressão na dança afro-americana, a qual, por sua

vez, se desenvolveu a partir de tradições de dança africana, consideradas, segundo Oliver, menos discriminatórias em relação à idade do que as práticas associadas à tradição balética ou à dança moderna:

Tap is distinguished from those other forms because its physical demands and aesthetic qualities discriminate less against older performers. Although there are examples of older dance performers in other Western dance genres, including both modern and ballet, tap seems to have an especially large number of older performers who are not only tolerated, but embraced. The younger dancers generally revere the knowledge of the older generation, even though dance trends and styles are changing over time. (Oliver, 2010, p. 209)

É também com grande naturalidade que a bailarina Kimberly Ribeiro aceita o convite que lhe foi inicialmente dirigido por Luísa Taveira para integrar a Companhia Maior. Como a própria relata:

De início não sabia exatamente para o que estava a ser convidada, mas, tendo em conta a minha anterior experiência, achei que tinha a ver com aquele projeto, mas não sabia exatamente o que ia fazer. Mas acabámos por ir todos na onda... (K. Ribeiro, comunicação pessoal, outubro de 2011)

Kimberly Ribeiro alude à cumplicidade que, deste o início, se estabeleceu entre todos os intérpretes — um espírito de grupo que parece ter resultado, em grande medida, da intervenção de Tiago Rodrigues. A afetividade e a competência profissional com que conduziu o primeiro encontro com o grupo revelaram-se determinantes, como sublinha Iva Delgado:

O Tiago, no primeiro *workshop*, fez uma coisa que normalmente é perigosa que é pôr as pessoas a falarem de si próprias perante um grupo de pessoas que não conhecem. Em princípio, isso podia parecer uma coisa estranha que levasse as pessoas a retraírem-se, mas não — toda a gente se identificou, disse ao que vinha e explicou porque é que estava ali. Essa primeira sessão foi muito agradável, houve logo empatia. Toda a gente falou com o coração nas mãos. O Tiago tem essa grande habilidade de pôr as pessoas a fazerem o que ele quer — que eu depois vim a perceber isso, pelo andar da carruagem [sorriso]. Naquele dia, sem rede, sem nada, atirou-nos para os braços uns dos outros. Ficámos todos com imensa curiosidade e consideração pelas pessoas que estavam no grupo. Formou-se logo ali um gostar. (I. Delgado, comunicação pessoal, setembro de 2011)

O testemunho de Iva Delgado revela bem o ambiente de confiança e comprometimento que se consolidou desde os primeiros momentos da Companhia Maior. Este “gostar” inicial, enraizado na atenção ao outro e na proximidade geracional e vivencial entre os intérpretes, marcou o início de uma experiência coletiva simultaneamente afetiva e profissional. Foi neste contexto — onde a criação artística se funde com os percursos biográficos, e as experiências subjetivas emergem na relação e interação entre os elementos do grupo — que se constrói a identidade da Companhia Maior.

Representações artísticas e comunidade de prática: conclusões sobre criação e experiência na Companhia Maior

Para além dos laços afetivos criados entre todos os intérpretes da Companhia Maior — resultantes, por um lado, das vivências comuns e, por outro, da qualidade das interações desenvolvidas no seio do grupo —, importa reconhecer que tais vínculos, mais do que meramente interpessoais, assumiram uma dimensão estrutural no quotidiano da Companhia. Esses laços foram cultivados através da troca de experiências, da assunção de responsabilidades conjuntas e do tempo dedicados à criação, mas também por meio de certas práticas relacionais específicas. Entre elas destacam-se o tratamento por “tu”, adotado desde o início por sugestão de Tiago Rodrigues; os textos impressionantes, generosos, amigáveis que as pessoas dirigiam umas às outras; e tantas outras formas de atenção que contribuíram para a construção de uma relação assente no afeto, na confiança mútua, e no reconhecimento da contribuição singular de cada elemento para a orgânica do grupo.

A ligação que se criou entre todos ultrapassa, assim, a dimensão artística, projetando-se na constituição do que Wenger (1998) designa por uma “comunidade de prática” onde o gosto por uma atividade e o conhecimento são simultaneamente produzidos e vividos através de — e pelas — interações no seio do grupo. Nas palavras do autor: “Communities of practice are groups of people who share a concern or a passion for something they do and learn how to do it better as they interact regularly” (Wenger, 1998, p. 4)²². No caso

22 Num outro contexto — o da prática das danças sociais —, Cooper & Thomas sublinham que um dos

da Companhia Maior, é de realçar, na consolidação desta comunidade de prática, o papel desempenhado pelos *workshops*, que funcionam como laboratórios artísticos de transmissão e incorporação de conhecimento, metodologias e técnicas criativas, promovendo um trabalho coletivo que aproxima e une os participantes através de um saber-fazer comum.

Importa ainda sublinhar o papel do Centro Cultural de Belém, em Lisboa, não apenas como espaço físico de ensaio e criação, mas como um lugar simbólico e institucionalmente relevante para a Companhia Maior. O facto de este projeto artístico se desenvolver num dos equipamentos culturais mais prestigiados do país contribuiu para reforçar a legitimidade e a projeção pública do trabalho realizado. A centralidade do CCB no panorama artístico nacional, aliada às excelentes condições de trabalho que proporcionava — estúdios adequados, espaços destinados às refeições e utilizados para os momentos de pausa — favoreceu o convívio informal no quotidiano da Companhia e consolidou um sentido de pertença e comunidade entre os participantes. Estar integrados num espaço cultural de referência intensificou, para muitos, a perceção de que o seu trabalho era não só valorizado, mas também legitimado no campo artístico, reforçando o compromisso individual com o projeto e o sentimento de integração plena no coletivo.

Este processo de reconhecimento foi ainda amplificado pela atenção que a imprensa dedicou ao projeto, acompanhando-o desde os seus primeiros passos e contribuindo para a sua projeção pública²³. Para muitos intérpretes, essa visibilidade mediática gerou um sentimento de orgulho e legitimação, favorecendo a incorporação da ideia de que faziam parte de um projeto artístico profissional — com estatuto e exigência correspondentes.

A vivência desta comunidade de prática evidencia-se, assim, como um espaço onde se entrelaçam pertença e singularidade, reconhecimento

significados mais relevantes da dança, especialmente para as pessoas mais velhas, reside precisamente no facto de que “dance provides a sense of continuity when it is most needed, and can generate or recover a feeling of communitas, an experience that is particularly important to the age group” (2002, p. 706). A dança assume, assim, um papel socialmente relevante ao criar espaços de continuidade, afeto e comunicação entre os que dançam, afirmando outras possibilidades de relação, expressão e pertença por parte das pessoas mais velhas.

²³ Uma análise mais aprofundada do papel da imprensa na receção pública não será desenvolvida neste texto, por extravasar o seu âmbito e objetivos.

externo e transformação interna. O seu quotidiano constitui um terreno fértil para a construção de sociabilidades e para a afirmação de percursos individuais. Neste cruzamento entre o individual e o coletivo, entre a biografia e a prática artística, emergem experiências profundamente marcadas pela diversidade de percursos.

Para os intérpretes da Companhia Maior, a idade, as vivências e as experiências sociais, políticas e culturais afins funcionam como elementos geradores de cumplicidades e são percebidas como fatores organizadores positivos da experiência coletiva. Esta realidade confirma a posição de Turner (1995), segundo a qual “certain generations have collective memories which are radically different from other generations. In other words, memory is a feature of what Durkheim intended by the phrase ‘conscience collective’” (p. 255).

No entanto, como procurei demonstrar ao longo deste trabalho, estes fatores de identificação não devem ser entendidos como totalizadores ou uniformizadores. As biografias dos intérpretes revelam sinais claros de diferença, nomeadamente na forma como cada um tem vindo a negociar o seu percurso de vida — o que evidencia a coexistência, no seio da experiência artística, de formas de pertença coletiva e de expressões de individualidade, tal como são vividas e reconhecidas pelos próprios intérpretes. Esta leitura está em consonância com os contributos teóricos de autores como Blaikie (1999) e Pilcher (1995), que sublinham a diversidade das experiências do envelhecimento em contextos culturais ocidentais. No caso da Companhia Maior, as experiências de transformação — a nível pessoal, físico e artístico — proporcionadas no seio desta comunidade de prática são significativas, valorizadas e percebidas como profundamente motivadoras.

É também a individualidade dos intérpretes que cada um dos criadores valoriza nas obras consideradas neste estudo. Quer se trate da memória entendida como construção identitária associada à maturidade e ao percurso de vida, como se representa na peça *Bela Adormecida* de Tiago Rodrigues; da memória corporal, explorada na coreografia *Maior* de Clara Andermatt; ou da memória coletiva, desenvolvida em *Estalo Novo*, a *performance* dirigida por Ana Borralho e João Galante, em todas estas criações a individualidade dos intérpretes constitui uma dimensão central do processo artístico.

Os criadores demonstram uma atenção particular às experiências, trajetórias e aos posicionamentos de cada *performer*, reconhecendo que a arte é inseparável da singularidade e do contexto biográfico de quem a pratica — independentemente do grupo com o qual trabalham. Esta orientação — estética e ética — constitui um dos modos de fazer característicos das artes performativas contemporâneas — um campo no qual a Companhia Maior não apenas se insere, mas para o qual contribui de forma significativa com a singularidade da sua prática.

É neste encontro intergeracional, entre criadores e intérpretes, na articulação entre representações e percursos biográficos, na integração de experiências subjetivas e processos relacionais, na aquisição continuada de técnicas corporais e na exploração constante de procedimentos artísticos que se constroem visões do mundo, toma forma a dimensão poética e se revelam os traços distintivos do trabalho da Companhia Maior — um trabalho que se traduz não apenas em obras, mas também em formas de estar e de criar, que este estudo procurou também tornar visíveis.

Referências

- Amans, D. (2013a). Definitions. In D. Amans (Ed.), *Age and dancing: Older people and community dance practice* (pp. 3-12). Palgrave Macmillan.
- Amans, D. (2013b). Ageing and society in other cultures. In D. Amans (Ed.), *Age and dancing: Older people and community dance practice* (pp. 30-42). Palgrave Macmillan.
- Andermatt, C. (2004). *Natural*. Consultado em 12 de agosto de 2012, de <http://www.clara-anderlatt.com/index.php/pt/criacoes/outras-producoes/35-natural>
- Arber, S., Davidson, K., & Ginn, J. (2003). Changing approaches to gender and later life. In S. Arber, K. Davidson & J. Ginn (Eds.), *Gender and ageing: Changing roles and relationships* (pp. 1-14). Open University Press.
- Banes, S. (1993). *Democracy's body: Judson Dance Theater, 1962-1964*. Duke University Press. (Obra original publicada em 1983)
- Bausch, P. (Coreógrafa), & Tanztheater Wuppertal (Interpretação). (2007). *Kontakthof with ladies and gentlemen over „65“* [DVD]. L'Arche Éditeur.
- Berson, J. (2010). Old Dogs, new tricks: Intergenerational dance. In V. B. Lipscomb & L. Marshall (Eds.), *Staging age: The performance of age in theatre, dance, and film* (pp. 165-189). Palgrave Macmillan.
- Blaikie, A. (1999). *Ageing and popular culture*. Cambridge University Press.

- Bourdieu, P. (1998). *Mediações pascalianas* (Trad. M. S. Pereira). Celta. (Obra original publicada em francês em 1997)
- Bytheway, B. (2005). Ageism and Age Categorization. *Journal of Social Issues*, 61(2), 361-374. <https://doi.org/10.1111/j.1540-4560.2005.00410.x>
- Carneiro, R. (Coord.). (2012). *O envelhecimento da população: Dependência, ativação e qualidade*. Consultado em setembro 11 de 2013, em http://www.gren.pt/np4/np4/?newsId=1334&fileName=envelhecimento_populacao.pdf
- Caux, J. (2006). *Anna Halprin à l'origine de la performance*. Musée d'Art Contemporain de Lyon.
- Coleman, E. (2013). What Happens when we age? In D. Amans (Ed.), *Age and dancing: Older people and community dance practice* (pp. 93-99). Palgrave Macmillan.
- Cooper, L., & Thomas, H. (2002). Growing old gracefully: social dance in the third age. *Ageing and Society*, 22(6), 689-708. <https://doi.org/10.1017/S0144686X02008929>
- Debert, G. D. (2004). *A Reinvenção da velhice: Socialização e processos de reprivatização do envelhecimento*. Editora da Universidade de São Paulo. (Obra original publicada em 1999)
- Dickinson, B. (2010). Age and the Dance Artist. In V. B. Lipscomb & L. Marshall (Eds.), *Staging age: The performance of age in theatre, dance, and film* (pp. 191-206). Palgrave Macmillan.
- Early, F. (2013). The beauty of reality: Older Professional dancers. In D. Amans (Ed.), *Age and dancing: Older people and community dance practice* (pp. 64-72). Palgrave Macmillan.
- Fazenda, M. J. (ed.) (1997). *Movimentos Presentes: Aspectos da Dança Independente em Portugal/Present Movements: Aspects of Independent Dance in Portugal*. Edições Cotovia e Danças na Cidade.
- Fazenda, M. J. (2012). *Dança teatral: Ideias, experiências, ações* (2ª ed. revista e atualizada). Edições Colibri - Instituto Politécnico de Lisboa. (Obra original publicada em 2007)
- Fazenda, M. J. (2014). Uma intensa presença do corpo: A dança em Portugal no contexto de uma democracia recente. *Sinais de Cena*, 22, pp. 84-86.
- Halbwachs, M. (1980). *The collective memory* (Trad. F. J. Ditter & V. Y. Ditter). Harper Colophon Books. (Obra original publicada em 1950)
- Halprin, A. (1984). Foreword. In L. Lerman, *Teaching dance to senior adults* (pp. vii-viii). Charles C. Thomas.
- Halprin, A. (1995). *Moving toward life: Five decades of transformational dance*. Wesleyan University Press.
- Hepworth, M. (2003). Ageing bodies: Aged by culture. In J. Coupland & R. Gwyn (Eds.), *Discourse, the body, and identity* (pp. 84-106). Palgrave Macmillan.
- Huyssen, A. (1995). *Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia*. Routledge.
- Huyssen, A. (2003). *Present pasts: Urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford University Press.
- Kastenbaum, R. (2000). Creativity and the arts. In T. R. Cole, R. Kastenbaum & R. R. Ray (Eds.), *Handbook of the humanities and aging Second edition* (2nd ed., pp. 381-400). Springer Publishing Company.
- Lambek, M. (2003). Memory in a Maussian universe. In S. Radstone & K. Hodgkin (Eds.), *Regimes of memory* (pp. 202-216). Routledge.
- Lerman, L. (1984). *Teaching dance to senior adults*. Charles C Thomas.

- Lima, M. L. P. (Coord.). (2010a). *Idadismo na Europa: Uma abordagem psicossociológica com o foco no caso português. Relatório I*. Consultado em julho 9, 2013, em http://www.ienvelhecimento.ul.pt/images/Relatorios/relatorioidadismo_i_iscte.pdf
- Lima, M. L. P. (Coord.). (2010b). *Idadismo na Europa: Uma abordagem psicossociológica com o foco no caso português. Relatório II*. Consultado em julho 9, 2013, em <http://www.ienvelhecimento.ul.pt/images/Relatorios/relatorioidadismo2ieul.pdf>
- Maddox, G. L., Moore, J. W., Lowe, J. C., & Neugarten, D. A. (1996). Age as a dimension of social organization. In D. A. Neugarten (Ed.), *The meaning of age: Selected papers* (pp. 19-80). The University of Chicago Press.
- Manko, V. (2008). Dancing forever. *Dance Magazine*, 82(1), pp. 98-104.
- Mauss, M. (1983). Les techniques du corps. In M. Mauss, *Sociologie et anthropologie* (pp. 363-383). PUF. (Obra original publicada em 1936)
- National Research Council. (2001). *Preparing for an aging world: The case for cross-national research*. National Academy Press.
- Niang, T. T. (2012). Entretien avec Thierry Thieû Niang: Le mouvement qui libère. *Fragil.org: Magazine en Ligne*. Consultado em julho 4, 2013, em <http://www.fragil.org/focus/1913>
- Oliver, W. (2010). Still tapping after all these years: Age and respect in tap dance. In V. B. Lipscomb & L. Marshall (Eds.), *Staging age: The performance of age in theatre, dance, and film* (pp. 207-223). Palgrave Macmillan.
- Paterson, D. H., & Stathokostas, L. (2002). Physical activity, fitness, and gender in relation to morbidity, survival, quality of life, and independence in older age. In R. J. Shephard (Ed.), *Gender, physical activity, and aging* (pp. 99-120). CRC Press.
- Peace, S., Dittmann-Kohli, F., Westerhof, G. J., & Bond, J. (2007). The ageing world. In J. Bond, S. Peace, F. Dittmann-Kohli & G. J. Westerhof (Eds.), *Ageing in society: European perspectives on gerontology* (pp. 1-14). Sage Publications.
- Phillipson, C. (1998). *Reconstructing old age: New agendas in social theory and practice*. Sage Publications.
- Pilcher, J. (1995). *Age and generation in modern Britain*. Oxford University Press.
- Rice, C. L., & Cunningham, D. A. (2002). Aging of the neuromuscular system: Influences of gender and physical activity, fitness, and gender. In R. J. Shephard (Ed.), *Gender, Physical Activity, and Aging* (pp. 121-250). CRC Press.
- Ross, J. (2007). *Anna Halprin Experience as dance*. University of California Press.
- Turner, B. S. (1995). Aging and identity: Some reflections on the somatization of the self. In M. Featherstone & A. Wernick (Eds.), *Images of aging: Cultural representations of later life* (pp. 249-263). Routledge.
- Turner, B. S. (1996). *The body and society*. Sage Publication.
- Vissicaro, P. (2013). Aging, creativity, and dance in the United States. In D. Amans (Ed.), *Age and dancing: Older people and community dance practice* (pp.21-29). Palgrave Macmillan.
- Wenger, E. (1998). *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*. Cambridge University Press