Arquivar para Habitar o Tempo, Práticas de cuidado em permanência

Ana Lúcia Magalhães

doi.org/10.51427/978-989-9238-13-8.20

Ana Lúcia Magalhães não localizado

Abstract

KEYWORDS
Preservation Practices
Artistic Creation
Ephemeral
Historiography
De-ephemerisation

Archiving to Inhabit Time, Practices of Care in Permanence

Cegada's participation in the ARTHE project provided an opportunity for critical reflection on ways of archiving theatre and on the tensions between artistic creation and the preservation of performative memory. This involvement highlighted the importance of thinking about archives not only as repositories of past testimonies, but as living infrastructures of knowledge, oriented both towards historiography and the future of artistic practice.

As the company approaches its 40th anniversary, the project has provided a necessary pause in the whirlwind of creation, production and administrative work, awakening a clearer awareness of archival gestures as situated, political and affective practices. Caring for the artefacts and physical traces of artistic action in the territory means keeping culturally and socially significant memories alive.

As Diana Taylor (2003) suggests, it is important to consider the archive not only as a repository of documents – archive – but also as a living repertoire of performative and community practices – repertoire – often rendered invisible by traditional conservation regimes. This leads to an essential reflection: is the archive the condition for the permanence of the ephemeral? That which would be fleeting can thus persist, resist, (re) inscribe itself. Can we then think of the act of archiving as a form of de-epimerization?

It is within this horizon that the idea arises that, by re-inscribing itself in bodies, gestures and relational contexts, performance acts as a counter-memory challenging normative archival models – Rebecca Schneider (2001). Archiving the ephemeral, in this sense, is to insist on its permanence outside stabilising logics and documentary objectivity, as a critical tool of resistance and inscription.

Participation in ARTHE thus catalysed a transformation in the company's archival consciousness. It became clear that, although preservation had always existed as a daily practice, it lacked systematic and careful thought. The absence of a formal policy led to modes of conservation that were more intuitive than deliberate – which, paradoxically, reveals how much archiving is also a relational practice, in constant negotiation between the possible and the desirable, composed of its own life through its innate value and place.

ARTHE's methodological and theoretical contributions fuelled the intention to integrate the archive as a strategic component of Companhia Cegada's artistic and pedagogical work. The company's 40th anniversary celebration will, in this sense, be an exercise in curating memory, which will reopen paths for interpreting local post-revolutionary culture through the contextual activation of documents, objects and narratives.

It should be noted that archival awareness has not been non-existent until now, quite the contrary – despite persistent structural constraints, documentary memory remains organised. The lack of dedicated resources and unpredictable cuts in support have prevented the sustained application

of the methodologies assimilated throughout this process of research and reflection. Nevertheless, there is still hope that the contributions received can be followed up, in the hope that the urgency of supporting the archive as a continuous practice of artistic inscription will also be recognised politically.

Living in a technological age, archiving is a technology of the future – an ethical and aesthetic act of recognition and transmission. This understanding converges with the challenges posed by ARTHE, academic research and contemporary artistic practices: how to archive the unarchivable? How to summon the phantasmal, the absent, the marginal? How to make the archive a place of epistemological dispute rather than hegemonic crystallisation?

1. Introdução:

> Contextualização
> Hipótese central: arquivar como prática crítica e afectiva

O trabalho de arquivo nas artes performativas tem, nos últimos anos, adquirido centralidade renovada nos debates sobre a criação, sobre a memória e sua transmissão. Ao contrário de uma concepção arquivística tradicional que visa cristalizar documentos e garantir a sua conservação a longo prazo, as práticas contemporâneas interrogam os próprios regimes de visibilidade, poder e afecto que sustentam o arquivo. No contexto português, onde o campo dos estudos performativos têm vindo a crescer em diálogo com as práticas artísticas, torna-se particularmente relevante reflectir sobre a forma como companhias com uma presença histórica significativa, trabalho de criação e mediação consistente, mas infra-estruturalmente frágil, constroem os seus modos de inscrição no tempo. É neste horizonte que se inscreve a presente reflexão, centrada na experiência da companhia Cegada ao longo dos anos e na sua presença no âmbito do projecto *ARTHE*.

1.1 Contextualização

Fundada em 1986 e profissionalizada em 2012, a companhia Cegada tem desenvolvido um percurso singular na cena teatral portuguesa, estabelecendo-se no momento presente com uma importância sem par na área Norte da Zona Metropolitana de Lisboa. Desde 2017, a companhia assume a programação anual regular do Teatro-Estúdio Ildefonso Valério (TEIV), acolhendo criações de companhias e criadores de referência, promovendo ciclos e festivais sempre com uma vocação intergeracional e intercultural. Com uma média de duas criações próprias por ano e um repertório que inclui autores como Bertolt Brecht, Manuel António Pina, Plauto, Federico García Lorca, Natércia Rocha, David Mamet, Herman Melville, Yasmina Reza, Eugène Labiche ou Alves Redol, a companhia Cegada articula a dimensão artística, pedagógica e cívica que a torna um caso modelo de resistência e reinvenção do teatro descentralizado.

A participação no *ARTHE*, iniciativa do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, representou para a companhia Cegada uma oportunidade de deslocar o olhar sobre o seu próprio percurso, não apenas no sentido

de recolher, classificar ou preservar materiais, mas sobretudo de pensar o arquivo como gesto crítico e performativo. Que corpo constitui o arquivo? Que práticas o animam ou silenciam? Que futuros se podem ensaiar a partir dele? É assim o arquivo uma prática crítica, um campo de negociação entre a memória e o esquecimento, entre a criação e a conservação, entre o visível e o latente.

1.2 Hipótese central: arquivar como prática crítica e afectiva

A hipótese que orienta este ensaio é que o trabalho de arquivo, quando constituído como uma infraestrutura de cuidado, valida o presente mesmo perante as urgências do quotidiano. Torna visível aquilo que, sem arquivo, rapidamente se perderia – a tal ideia da desefemerização

O passado só se torna presente quando o podemos consultar no futuro; essa linha ténue da constância do tempo que o ser humano tenta por tudo fazer aproximar. O arquivo pode ser a máquina do tempo. Nesse sentido, assume-se a noção de arquivo enquanto prática performativa, tal como proposta por diversos teóricos como Diana Taylor ou Rebecca Schneider, por exemplo, que recusam a oposição binária entre arquivo e repertório, propondo antes uma ecologia da memória em que o corpo, a voz, o afecto e o gesto se inscrevem como tecnologias de transmissão. Na continuidade desta abordagem também se pode reflectir e convocar contributos de autores como Jacques Derrida, para quem *"não há poder político sem controlo do arquivo"*[1], e Paul Ricoeur, que interroga os modos de inscrição e transmissão da memória como actos éticos e políticos[2].

A articulação entre teoria, prática e vivência institucional será, pois, o fio condutor deste ensaio, na tentativa de construir uma reflexão situada e expandida sobre a noção de arquivo no teatro contemporâneo.

1. Derrida (1995: 4).
1. Ricoeur (2000: 105–11).

2. A Companhia Cegada e a Experiência no ARTHE

> Breve percurso e envolvimento no projecto
> Reflexões suscitadas pelas conferências, intercâmbio e constrangimentos

A companhia Cegada constitui um exemplo consistente de prática artística enraizada num território, mais especificamente desde 2012, após a profissionalização, mais orientada por uma lógica de continuidade na intervenção comunitária do seu projecto artístico. O local de actuação da companhia é o equipamento municipal Teatro-Estúdio Ildefonso Valério (TEIV), nome escolhido em homenagem ao fundador da companhia.

2.1 Breve percurso e envolvimento no projecto

Ildefonso Valério, até 1974 tinha já realizado os seus primeiros trabalhos de dramaturgia e encenação, mas foi só após esse período – particularmente marcado pelo fim do regime de ditadura em Portugal – que se envolveu na dinamização de diversos grupos de teatro, mantendo sempre uma forte ligação com os seus contemporâneos da mesma corrente, Fernando Mora Ramos, Mário Barradas, José Martins, José Peixoto, Joaquim Benite, Carlos Porto, ou Virgílio Martinho. Todos eles filhos do 25 de Abril, no movimento de elevação cultural e transformação social por via das artes, no geral, mas em específico – para não nos desviarmos do nosso assunto – por via do teatro e da sua respectiva descentralização.

Já em 1980 quando passou a integrar a Câmara Municipal de Vila Franca de Xira como animador sociocultural, Ildefonso Valério localizou o seu trabalho com diversos grupos amadores da região, até ter formado em 1986 a companhia Cegada. Nos 12 anos que se seguiram, a companhia cumpriu de forma inequívoca o seu papel de agente cultural junto da comunidade local, divulgando, incrementando e incentivando o gosto da população pelo teatro, e pelo trabalho desenvolvido em prol da cultura, em 1998, foi-lhe atribuído o Galardão de Mérito Cultural da Cidade de Alverca. Em 2000, define-se o enquadramento legal e fiscal na elaboração, aprovação e registo dos estatutos enquanto associação sem fins lucrativos que tem por objecto as actividades culturais, nomeadamente o teatro. Em 2004, quando completa 18 anos de actividade, organiza em parceria com a Junta de Freguesia de Alverca, a 1ª Amostra de Tea-

tro de Alverca, um grande passo para o posicionamento cultural da cidade.

Ao fim de quase 20 anos de existência, em 2005, para além de ver reconhecida a sua intervenção na comunidade local, é-lhe atribuído o estatuto de entidade de utilidade pública, pela Assembleia Municipal de Vila Franca de Xira, momento em que se celebra um protocolo de cedência, em regime de comodato, de novas instalações – precisamente o equipamento actual, com um auditório construído de raíz pelos seus membros. É nesse ano também, que se dá o falecimento de Ildefonso Valério – um encadeamento de factos que adquire um valor simbólico inesperado.

Estava iniciado o lugar estratégico do teatro como polo cultural do território, quando o incêndio que deflagrou no edifício, em Maio de 2006, representou uma ruptura violenta na sua história institucional e afectiva. Para além da destruição do auditório, o fogo consumiu todo o arquivo físico da companhia até então existente: registos audiovisuais, programas, cartazes, adereços, documentos administrativos, registos de criação, cenografia e material técnico. Este episódio inscreve-se, tragicamente, numa história mais ampla de teatros destruídos pelas chamas, como o Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, consumido pelo fogo em 1964, ou o Teatro La Fenice, em Veneza, que ardeu por duas vezes, em 1836 e 1996, sempre renascendo do nome que carrega: *"a Fénix"*. Tal como nesses casos, a perda não se mede apenas em termos materiais, mas no apagamento abrupto de uma continuidade documental e simbólica. O incêndio impôs à companhia Cegada uma espécie de tabula rasa forçada, que resultou não apenas na necessidade de reconstruir o espaço físico, mas também de reconstituir lentamente o material da sua memória colectiva. Esta experiência acentuou a consciência de que, para estruturas independentes e descentralizadas, o arquivo é, não só precário, mas estruturalmente vulnerável. Algo que reforça a urgência da sua valorização enquanto prática permanente e politicamente reconhecida.

Finalmente, em 2013, inicia-se a segunda linhagem da companhia Cegada, quando Rui Dionísio assume a direcção artística do TEIV, apoiando-se em modelos já aplicados noutros teatros e baseando-se na investigação e alguns ensaios de referência como *Quatro Ensaios à Boca de Cena, para uma política teatral e da programação,* textos que apontam as problemáticas presentes, como diz José Gil: problemáticas não só "num território material (nacional e internacional), mas num território mental – o da natureza e história do teatro e das exigências de um teatro contemporâneo à medida do nosso futuro enquanto colectividade que, através da sua língua e do seu desejo, tenta devir livremente "o que é."[3]

3 Gil (2003: 7–14).

A partir do TEIV, a companhia desenvolve desde então um trabalho sustentado, tanto na criação, como na programação, como na mediação cultural. Um percurso, que cruza autores clássicos e contemporâneos, dramaturgias originais e reinterpretações literárias, inscreve-se num horizonte ético e político que valoriza o pensamento crítico e o compromisso comunitário.

2.2 Reflexões suscitadas pelas conferências, intercâmbio e constrangimentos

O envolvimento da companhia no projecto *ARTHE* surge num momento de maturidade institucional, próximo da celebração dos seus 40 anos de actividade. É uma coincidência simbólica que se reveste de particular importância: a efeméride, normalmente centrada na evocação de um legado ou na celebração de uma longevidade, é aqui reposicionada como um momento de reflexão, um intervalo produtivo para rever o passado, reconsiderar o presente e projectar o futuro. Nesse sentido, a participação no *ARTHE* actuou como catalisador de uma consciência arquivística mais deliberada, ao tornar visíveis práticas até então automáticas ou invisibilizadas pelo quotidiano da criação. O período de reflexão iniciou-se desde logo na fase de levantamento a partir do questionário disponibilizado pela equipa de investigação, que proporcionou a partilha das práticas arquivísticas da companhia e um levantamento do espólio existente.

As participações nas conferências do *ARTHE* proporcionaram o diálogo com investigadores, criadores e outras estruturas artísticas e expôs os modos diversos e assimétricos de arquivar o teatro, não só nacional, como internacionalmente – destaque para a Conferência Internacional "Arquivos Cruzados", que aconteceu no Teatro Nacional São João, no Porto, em 2023. Durante essas conferências estimulou-se o encontro entre a academia e a comunidade artística, algo inédito e deveras urgente para compreender e comparar metodologias e diferentes sistemas de catalogação e digitalização.

A companhia Cegada deparou-se com o seu arquivo heterogéneo, que, apesar da dificuldade de enumeração aquando o questionário, longe de ser um obstáculo, revelou-se um campo fértil de comparação, reconhecimento e colaboração, promovendo um espaço de co-inquirição sobre as condições materiais, simbólicas e epistemológicas do arquivo. Um dos aspectos mais marcantes, foi a constatação de que, embora existisse desde sempre uma preocupação em guardar registos, catalogando-os por ano, essa prática era intuitiva e nem sempre sistematizada. Contudo, tal como foi reco-

nhecido no contexto do *ARTHE*, essa informalidade é também uma forma de resistência: um acto de arquivar que ainda assim nunca deixou de corresponder a uma lógica documental. É certo que a ausência de uma política formal conduziu a modos de conservação mais intuitivos do que deliberados – o que, paradoxalmente, revela o quanto o arquivo é também uma prática relacional, em constante negociação entre o possível e o desejável, composto por vida própria pelo valor e lugar inato.

Será necessário um reposicionamento do arquivo enquanto gesto político e performativo – esta é a consciencialização retirada que está mais premente na metodologia da companhia. Tornou-se evidente que arquivar não é apenas recolher, mas produzir condições de legibilidade e transmissibilidade. Como aponta Barbara Kirshenblatt-Gimblett, o arquivo é também performance: uma operação que selecciona, nomeia, organiza e oferece formas de acesso ao que foi – e ao que ainda poderá vir a ser[4].

Há uma reflexão mais ampla sobre a dimensão temporal e política do gesto arquivístico. Discutiu-se a ideia de que o arquivo não é neutro nem exterior à criação, mas parte integrante dela – tanto como fonte de inspiração como de contestação. No caso da companhia Cegada, essa dimensão foi especialmente visível na forma como os espectáculos mais recentes se relacionaram com a memória cultural e histórica. Mais especificamente o ano 2024:

A companhia estreou *Feito Redol em Oito* no Museu do Neo-Realismo, a convite do seu Director Científico, Dr. David Santos. Situado em Vila Franca de Xira e único no espaço europeu, o Museu do Neo-Realismo é um centro de preservação e estudo deste movimento literário e artístico que representa não só a valorização da sua identidade cultural e histórica, mas que funciona também como polo de educação, investigação e turismo cultural. *Feito Redol em Oito* é um espectáculo museológico, de demonstração viva, que actualiza o espólio do Museu com especial foco na obra de Alves Redol – um dos principais romancistas do Neo-Realismo português, com uma vasta obra comprometida com a denúncia das condições sociais e económicas do país, em especial, dando voz às populações rurais do Ribatejo. O espectáculo partiu da dramaturgia construída por Ana Lúcia Magalhães, a partir de oito obras do autor, atravessadas por uma leitura centrada nas figuras femininas numa estética que funde teatro, pintura e literatura. A encenação de Rui Dionísio propôs uma cenografia pictórica em tempo real, criada pelo cenógrafo e pintor José Manuel Castanheira, e a disposição do público sobre duas varandas do Museu, permitiram uma imersão sensorial e simbólica num espaço que deixou de ser apenas lugar de memória para se tornar também um lugar de produção de sentido. A performance assumiu-se como

4 Kirshenblatt-Gimblett (2002).

um gesto de reinscrição crítica de Alves Redol, reactivando a sua voz e a das suas personagens femininas, e resgatando o seu lugar num presente que ainda debate desigualdades sociais. Todo o processo – desde a pesquisa dramatúrgica, os materiais de ensaio, os registos do espectáculo e os testemunhos recolhidos – foi incorporado no Departamento de Investigação da companhia, alimentando um arquivo que se entende não como repositório passivo mas como organismo vivo, em constante reconfiguração. Foi um espectáculo demonstrativo de que arquivar é também inscrever: é dar corpo e voz.

Também nesse ano, a propósito dos 50 anos do 25 de Abril, foi apresentado o Cálice *do Descontentamento*. Afirmou-se como uma das criações mais ambiciosas da companhia Cegada, não apenas pela sua escala e densidade artística, mas pelo modo como alicerça o pensamento performativo na memória viva da resistência política. Passou a ser uma obra que se inscreve no arquivo da companhia como gesto fundacional de uma dramaturgia de escuta, por Ricardo Cabaça, onde o testemunho directo dos exilados políticos da ditadura portuguesa adquire centralidade. A encenação de Rui Dionísio, visando uma linguagem de restituição histórica, provocou o cruzamento das disciplinas presentes em arquivo – música orquestral, literatura, teatro e cinema –, propondo assim uma experiência sensorial e narrativa que convoca o espectador para além das convenções do palco. A activação simbólica da Praça de Touros Palha Blanco, de Vila Franca de Xira, espaço onde outrora se prenderam manifestantes anti-regime, transforma-se em cena pelos actores e pelos mais de 50 músicos da orquestra sinfónica, e devolve urgência à democracia. A banda sonora foi *A Noite*, de José Mário Branco, obra essa que, após algumas pesquisas, compreendeu-se haver desaparecido dos registos do Centro de Estudos em Música (CESEM - NOVA FCSH) a partitura original. A companhia Cegada, em parceria com a Orquestra de Vialonga, foram as responsáveis pela sua reconstituição a partir de rascunhos manuscritos do autor cedidos, algo que acentua a inscrição do espectáculo num tempo de sobrevivência ao serviço do património imaterial. A criação deixa como legado uma plataforma multigeracional de escuta orientada para o porvir, num arquivo em expansão.

São apenas alguns exemplos de criações que revelam que o arquivo da companhia não se resume ao que está guardado. É neste sentido que a noção de arquivo performático se torna efectiva; nessa medida, algo que foi igualmente discutido durante os encontros, do qual a companhia Cegada também se compadece, são os constrangimentos infraestruturais: a falta de espaço físico; a ausência de apoio técnico especializado; escassez de tempo e de financiamento dedicado. Tal como outras companhias nacionais, o colectivo opera com uma equipa reduzida e multifuncional, e essa realidade limita a possibilidade de implementar políticas arquivísticas apoiadas e de longo pra-

zo. Prestes a celebrar os 40 anos, a entidade vê-se num momento de curadoria, activada não apenas no TEIV, mas em diálogo com outras instituições como o Museu do Neo-Realismo, bibliotecas, estabelecimentos de ensino, municípios, Circuito Ibérico de Artes Cénicas, Rede de Teatros e Cine-teatros Portugueses, e outras entidades públicas e privadas do território nacional e internacional.

Em síntese, a experiência no *ARTHE* permitiu à companhia consolidar uma consciência arquivística mais deliberada, reconhecendo o arquivo como motor de criação e não apenas como repositório. Esse confronto estimulou uma curadoria activa da própria história, reforçando o compromisso de repensar o arquivo como gesto contínuo de criação e cuidado.

3. Arquivar o Efémero: Teoria e Prática

> Arquivo e Repertório
> *Performance Remains*
> Arquivo como infraestrutura viva e gesto de cuidado

Em torno da tensão entre o efémero da performance e a permanência do arquivo, surge uma questão central: como preservar aquilo que por definição se dissolve no instante da sua manifestação? Para este debate há trabalhos bastante fecundos de investigadores que oferecem perspectivas complementares e interligadas sobre o arquivo como prática performativa.

3.1 Arquivo e Repertório

Taylor propõe que o arquivo e o repertório funcionam como duas modalidades de memória cultural complementares, mas distintas. O arquivo refere-se aos materiais documentais – textos, fotografias, documentos – que "excedem o vivo", atravessando o tempo e o espaço. Por oposição, o repertório congrega práticas corporais – gestos, linguagens, estéticas – que só existem perante a presença física, logo, vulneráveis à perda e ao esquecimento[5].

5 Taylor (2003: 19–20).

Neste quadro, arquivar não significa apenas preservar artefactos físicos: implica também inscrever práticas e processos, que dimensionem a memória performativa. O historial da companhia Cegada torna-se parte desse repertório vivido, onde o gesto arquivístico emerge no corpo, na voz e na presença colectiva – seja no Teatro-Estúdio Ildefonso Valério, seja em contextos urbanos como é o caso da Praça de Touros, ou, por exemplo, do Museu do Neo-Realismo

Como sublinha Taylor, o repertório "ennacts embodied memory" através de movimento e oralidade, enquanto o arquivo proporciona estabilidade e distância[6]. Mas é a interação entre esses domínios que importa: sem o repertório, o arquivo corre o risco de se tornar um depósito estático; sem o arquivo, o repertório permanece invisível ou efémero demais para que possa persistir institucionalmente.

3.2 *Performance Remains*

Já a reflexão de Schneider sobre a sobrevivência da performance, oferece uma perspetiva complementar. Argumenta que, apesar da natureza efémera da performance, algo permanece após o desaparecimento do acontecimento: o que ela chama de "performative specters", ou seja, vestígios, imagens mentais, ecos no corpo, e que persistem além evento[7].

Num contexto como o da companhia Cegada, esse entendimento revela-se nas repercussões que tem cada criação: um espetáculo pode ter sido visto apenas uma vez, mas a sua reverberação persiste na memória do público, na prática pedagógica, e no arquivo audiovisual. Assim, o arquivo torna-se uma plataforma de contramemória, capaz de resgatar elementos que não se cristalizam em formatos tradicionais, mas que continuam presentes através de relações afectivas.

Há algo que Schneider reconhece, e que encontra reverberação no modo como a companhia vê estes processos, na frase "performance is always at the vanishing point" e que os registos arquivísticos muitas vezes capturam apenas os "ossos" de uma performance, enquanto a "carne", por via da intensidade sensorial, ruídos, sensações, vive na experiência subjetiva dos corpos[8]. Reconhecer isso implica encarar o arquivo como um espaço de negociação entre o visível – que se regista – e o invisível – quando se confia no sentido de pertença de uma comunidade.

6 Taylor, (2003:20).
7 Schneider (2001: 101).
8 Schneider (2001).

3.3 Arquivo como infraestrutura viva e gesto de cuidado

Um modelo de arquivo situado implica decisões conscientes sobre inclusão e exclusão. Esta é a parte mais complexa e que exige maior cuidado, que leva a questões como: quem detém o poder da custódia? Quem decide o que é relevante? Quem controla a narrativa? A companhia Cegada reconhece essas tensões e escolhe posicionar o seu arquivo num território político, ético, sempre acessível num equipamento cultural público. Uma tecnologia de futuro que torna a prática criativa e memorial inseparáveis.

4. Desafios e Constrangimentos

> Recursos humanos e materiais
> Espaço, curadoria, política pública
> A desefemerização e a ética do cuidado

Se a prática do arquivo pode ser uma forma de "reencenar o passado como possibilidade crítica"[9], ela não se dá em abstracção, mas em contextos concretos marcados por limitações materiais, humanas e infra-estruturais. Esses constrangimentos emergem em diferentes níveis, desde os recursos disponíveis, até à arquitectura onde se pensa e faz o arquivo.

4.1 Recursos humanos e materiais:

Um dos primeiros paradoxos com que o gesto arquivístico se depara prende-se com a desproporção entre a quantidade de matéria acumulada (programas, vídeos, fotografias, imprensa, documentos administrativos, memorandos) e a escassez de meios técnicos e humanos para a sua organização. Ao longo de todos estes anos de actividade, a companhia acumulou um acervo vasto e variado, que foi sendo guardado de forma orgânica, sem deixar de ser sistemática, mas com modelos próprios de organização, que hoje representam um desafio duplo: a necessidade de preservação e o estabelecimento de critérios de classificação facilitadores à consulta pública.

A equipa é pequena e já opera no limite da sua capacidade, assumindo cumulativa-

9 Schneider (2011).

mente funções de gestão, criação, programação e mediação. A ausência de profissionais de arquivo, tal como a inexistência de financiamento específico para trabalho arquivístico, leva a que este se realize de forma intermitente, parcial e dependente de projectos como o *ARTHE*.

É um cenário que reflecte um problema estrutural comum a muitas estruturas artísticas em Portugal. Se não há investimento, depreende-se que há desvalorização do trabalho arquivístico como componente intrínseca da criação e da programação. A falta de políticas públicas orientadas para o apoio sistemático ao arquivo nas artes performativas reforça esta lacuna.

4.2 Espaço, curadoria, política pública

Outro constrangimento fundamental diz respeito ao espaço. O Teatro-Estúdio Ildefonso Valério funciona como centro da actividade da companhia, e apesar de ser uma das infraestruturas mais munidas de equipamento e condições técnicas para acolhimento e criação artística, tem uma dimensão sobre-aproveitada.

Este problema não é meramente logístico, ele reflecte a invisibilidade simbólica do arquivo na arquitectura institucional do teatro contemporâneo. Nota Andreas Huyssen que a amnésia cultural é muitas vezes uma função da própria falta de espaços públicos de memória[10]. A ausência de uma política cultural municipal, regional ou nacional que valorize os arquivos vivos das companhias teatrais contribui para esta amnésia, limitando a possibilidade de pensar o arquivo como lugar de activação e conhecimento, e não apenas como repositório passivo.

4.3 A desefemerização e a ética do cuidado

Desefemerizar não significa apenas conservar artefactos, mas também restituir-lhes a sua dimensão performativa e fazer com que o arquivo fale, ressoe, se torne presente. A proposta da companhia Cegada de activar o seu arquivo no contexto da celebração dos 40 anos é exemplar nesse sentido. Em vez de um modelo museológico estático, propõe-se uma curadoria activa e crítica, cruzando documentos, testemunhos, mediação e projecção de material audiovisual que é o grande forte arquivístico da companhia.

10 Huyssen (2003: 11–29).

5. O Arquivo como Tecnologia de Futuro

5.1 Arquivo digital

Na actual configuração da companhia Cegada, o arquivo digital é uma mais-valia e a componente com maior espólio. Todos os espectáculos apresentados no Teatro-Estúdio Ildefonso Valério são integralmente gravados em multi-câmara, e esses registos, juntamente com materiais gráficos e fotográficos, estão organizados por ano e por projecto, numa lógica cronológica coerente e funcional, e podem ser requisitados para consulta. Esta prática de documentação sistemática revela um compromisso efectivo com a continuidade do registo e a preservação da memória das criações, sejam elas próprias ou acolhidas.

Importa sublinhar que esta documentação contínua e de elevada qualidade constitui uma verdadeira excepção, um património de inestimável valor no panorama do teatro descentralizado em Portugal, sobretudo quando se pensa na raridade de arquivos organizados e acessíveis no sector artístico independente. Ao garantir o registo integral das criações, a companhia Cegada, guardiã dessa memória estética, não apenas a salvaguarda, como cumpre uma função de serviço público: construir, organizar e disponibilizar um repositório histórico das artes performativas, que não serve apenas a companhia, mas a comunidade, a investigação, a pedagogia e a política cultural, que, de outro modo, se assim não fosse, se perderia.

Em 2020 a companhia Cegada conseguiu o apoio universal a fundo perdido do programa *Garantir Cultura*, que visa a mitigação dos impactos da crise pandémica no setor cultural, para se munir de todo o material necessário para a captação e criação de um estúdio. Deste acervo fazem parte:

2021

– *Fronteira Fechada,* de Alves Redol. Encenação de Rui Dionísio | Companhia Cegada;
– *Humidade*, de Bárbara Colia. Encenação de Rui Madeira | Companhia de Teatro de Braga;
– *Passa-Porte*, de André Amálio, Selma Uamusse e Tereza Havlícková | Companhia Teatro Hotel Europa;
– *Romance do 25 de Abril*, a partir de João Pedro Mésseder e Alex Gozblau. Encenação de Pedro Alves | Teatro Mosca;
– *Ilse, A Menina Andarilha*, de Ilse Losa. Encenação de Isabel Craveiro | O Teatrão;
– *Rottweiler*, de Guillermo Heras. Encenação de Ricardo Simões | Teatro do Noroeste - Centro Dramática de Viana;
– *Feira de Outubro*, a partir de António Onetti. Encenação de Rui Dionísio | Companhia Cegada;

– *Hotel Paraíso*, de Cátia Tomé, Ivo Saraiva e Silva, e Ricardo Teixeira | Colectivo Silly Season;
– *Concerto de Natal pela Orquestra de Vialonga*, Direcção musical de Eurico Cardoso e Tiago Schwabl | Agrupamento de Escolas de Vialonga;

2022

– *Sr. Kolpert,* de David Gieselmann. Encenação de Toni Cafiero | Companhia Cegada;
– *Documentário,* de Cátia Tomé, Ivo Saraiva e Silva, e Ricardo Teixeira | Colectivo SillySeason;
– *Sibí & Pip*. Encenação de Jorge Soares | ACTA - A Companhia de Teatro do Algarve;
– *Sopa da Pedra*, texto e encenação de Nuno Correia Pinto | Fio d'Azeite - Chão de Oliva;
– *Odeio a Minha Irmã*, de Sebastian Joanniez. Encenação de Pedro Alves | TeatroMosca;
– *A Viagem de Gulliver Para Lilipute*, a partir de Jonathan Swift. Encenação de Ana Lúcia Magalhães | Companhia Cegada (Serviço Educativo);
– *As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant*, a partir de Rainer Fassbinder. Encenação de Ana Lúcia Magalhães | Companhia Cegada (Serviço Educativo);
– *A Mais forte + Pária*, de August Strindberg. Encenação de Rui Madeira | Companhia de Teatro de Braga;
– *Corpsing,* de Peter Barnes. Encenação de Gil Salgueiro Nava | Teatro das Beiras;
– *Oleanna,* de David Mamet. Encenação de Rui Dionísio | Companhia Cegada;
– *Taco a Taco,* de Kieran Hurley e Gary McNair. Encenação de Pedro Carraca | Artistas Unidos;
– *Dom Quixote de La Mancha,* a partir de Miguel de Cervantes (serviço educativo). Encenação de Rui Dionísio | Companhia Cegada;

2023

– *A Volta ao Mundo em Oitenta Dias*, a partir de Júlio Verne. Encenação de Ana Lúcia Magalhães | Companhia Cegada;
– *Eu, o Meu Umbigo e o Teu*. Encenação de Ana Lúcia Magalhães | Companhia Cegada (Serviço Educativo);

2024

– *O Macaco do Rabo Cortado*, Encenação de Mariana Fonseca | TeatroMosca;
– *A Grande Viagem do Pequeno Mi,* a partir de Sandro William Junqueira. Criação de Ana Raquel e Beatriz Dias | Lavrar o Mar;
– *A Recusa de Bartleby,* de Ricardo Cabaça a partir de Herman melville. Encenação de Rui Dionísio | Companhia Cegada;
– *Maria de Medeia,* a partir de Eurípedes. Encenação de Luisa Pinto e Joaquim Gama | Teatro das Beiras;
– *Das Kabarett, a partir de Karl Valentin.* Encenação de Ana Lúcia Magalhães | Companhia Cegada (Serviço Educativo);
– *Os Três Mosqueteiros*, a partir de Alexandre Dumas. Encenação de Ana Lúcia Magalhães | Companhia Cegada (Serviço Educativo);
– *Chovem Amores na Rua do Matador,* de Mia Couto e José Eduardo Agualusa. Encenação de João Guisande | A Bruxa Teatro;
– *A Mesa, Um Lugar Onde*. Encenação de Rui Madeira | Companhia de Teatro de Braga;
– *Num País Onde Não Querem Defender os Meus Direitos Eu Não Quero Viver,* de Jorge Silva Melo a partir de Heinrich von Kleist. Encenação de Rui Dionísio | Companhia Cegada;
– *Um Louco,* a partir de Leslie Kaplan. Encenação de Marta Dias | CASA - Colectivo Artístico

2025

– *Helena*, de Yannis Risos. Encenação de Rui Madeira | Companhia de Teatro de Braga;
– *Conc(S)erto Democrático*, de Eugène Labiche, Dramaturgia de Marta Dias. Música e encenação de Rui Dionísio | Companhia Cegada;
– *O Tesouro,* a partir de Manuel António Pina. Criação de Apollo Neiva e Duarte Banza | A Bruxa Teatro;
– *O Conto Japonês*, a partir de Sophia de Mello Breyner. Encenação de Fernando Mota | Teatro das Beiras;
– *A Epopeia de Gilgamesh,* a partir de Maria Luísa Barreto. Direcção de Ana Falé | Questão Repetida;
– *Robina Hood, a Forasteira de Sherwood*. Encenação de Ana Lúcia Magalhães | Companhia Cegada (Serviço Educativo);
– *Hamlet*, a partir de William Shakespeare. Encenação de Ana Lúcia Magalhães | Companhia Cegada (Serviço Educativo);
– Estebanillo González, Soldado Y Bufón. Criação de Augustín Inglesias | Teatro Guirigai;
– El Jardim del Valentim. Dramaturgia e encenação de Cristina Yáñez | Tranvía Teatro;
– *Os Transparentes,* de Ondjaki. Dramaturgia de Marta Dias, encenação de Manuela Paulo | Companhia Cegada;
– *Salgueiro Maia: Cartografia de um Monólogo.* Criação de Ricardo Simões | Teatro do Noroeste - Centro Dramático de Viana

5.2 Potencial pedagógico, estético e político

Neste sentido, o arquivo audiovisual da companhia é também uma infra-estrutura de conhecimento e de responsabilidade com o futuro. Opera na presença do acontecimento performativo e permite que o espectáculo, ainda que ausente, permaneça legível e visível; permite que o passado não esteja apenas "atrás de nós", mas "em frente de nós como fantasma performativo"[11]. Esta duplicação espectral reforça a dimensão pedagógica e estética do arquivo: ele ensina, provoca, documenta. É um arquivo que, mesmo sem pretensões museológicas, permite pensar a transmissão como um gesto político de responsabilidade intergeracional, de legado.

A única limitação prende-se com a falta de interoperabilidade entre os suportes de armazenamento – discos externos – que compromete a navegabilidade transversal e dificulta consultas cruzadas. Esta limitação aponta para a necessidade de uma arquitectura digital mais relacional, com catálogos online ou até ferramentas de indexação interna.

11 Schneider (2011: 103).

5.3 Horizonte dos 40 anos

O horizonte dos 40 anos da companhia é visto como uma oportunidade para a sua reorganização e curadoria. O objectivo a médio prazo é transformar este acervo num arquivo vivo e acessível: fonte de estudo, de consulta, de inspiração, de cruzamento disciplinar e de criação futura. Para o futuro, a companhia Cegada projecta a criação de uma plataforma digital que permita consultar espectáculos por data, título, autores, por elenco ou temática. Uma estrutura que poderá servir como interface pública de memória cultural, onde coexistam os registos artísticos e os seus contextos de produção.

No sentido em que Michel Foucault a ele se referia: não apenas como o que recolhe os vestígios do passado, mas como sistema de enunciabilidade dos acontecimentos[12]. Por outras palavras, o arquivo é também aquilo que torna possível o aparecimento de novos discursos e novas linguagens. A companhia reconhece que, num panorama de precariedade institucional das estruturas criadoras, esta consciência arquivística – e a sua materialização digital – é simultaneamente uma forma de resistência, de preservação e de projecção. Um arquivo activo é uma forma de habitar o espaço e o tempo.

6. Conclusão

Este ensaio procurou reflectir criticamente sobre a experiência da companhia Cegada no projecto *ARTHE,* partindo da constatação de que arquivar é pensar: pensar com o corpo do tempo, com os restos, os espectros, os vazios e as marcas que persistem no que aparentemente se olvida. Neste processo, a entidade reencontrou não apenas os vestígios do seu percurso, mas também as perguntas que esse percurso suscita sobre a criação, sobre a memória e também sobre responsabilidade política que é fazer teatro e arte no geral.

Através das conferências, dos encontros com artistas e investigadores e da análise comparada de práticas, tornou-se claro que a criação de um arquivo nas artes performativas exige além de intenção, estrutura, cuidado, compromisso, curadoria, continuidade, e financiamento. A fragilidade de algum destes factores impõe desafios severos, e obriga à reinvenção de modos de fazer.

A articulação teórica com os autores citados permitiu compreender o arquivo como extensão da performance, capaz de operar como contra-memória e infra-estrutura

12 Foucault (2008: 147).

viva, e reforçou a dimensão crítica do gesto arquivístico, sobretudo quando realizado por agentes culturais periféricos, por vezes desprotegidos pelas políticas públicas apesar das vastas redes institucionais, como é o caso da rede operada pela companhia Cegada no território do concelho de Vila Franca de Xira.

A companhia afirma-se como uma entidade singular no panorama teatral português, que sendo um colectivo com quase quatro décadas de actividade, construiu um repertório significativo, criou uma plataforma de programação regular no Teatro-Estúdio Ildefonso Valério que acolhe dezenas de estruturas e artistas, e que, apesar das limitações logísticas e estruturais, se mantém fiel à dimensão intelectual, ética e interventiva do sector artístico.

Arquivar a companhia Cegada é, por isso, arquivar um modo de fazer teatro descentralizado, autónomo e atento à realidade social e política do seu tempo. E é, acima de tudo, inscrever essa prática num campo de futuro em que os arquivos não sejam depósitos de ruínas, mas laboratórios vivos de reinvenção estética e comunitária.

O apelo final que aqui se deixa é, pois, um apelo à continuidade do trabalho arquivístico, não como gesto final, mas como prática transformadora e permanente, aberta ao erro e à revisão. A história merece ser conhecida, estudada, partilhada para que nunca o passado se cristalize.•

BIBLIOGRAFIA

Derrida, Jacques. 1995. *Archive Fever, A Freudian Impression*, trad. por Eric Prenowitz (Chicago e Londres: The University of Chicago Press e The Johns Hopkins University Press).

Foucault, Michel. 2008. *A Arqueologia do Saber*, 7.ª edição (Rio de Janeiro: Forense Universitária).

Gil, José. 2003. 'Prefácio', em *Quatro Ensaios à Boca de Cena: Para Uma Política Teatral*, coord. por José Gil (Lisboa: Culturgest), pp. 7–14.

Huyssen, Andreas. 2003. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory* (Stanford: Stanford University Press).

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 2002. 'Performance Studies', em *Performance Studies: Interventions and Radical Research*, ed. por Richard Schechner (Nova Iorque: Routledge).

Ricoeur, Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris: Éditions du Seuil).

Schneider, Rebecca. 2001. 'Performance Remains', *Performance Research* 6, n.º 2: 100–08.

Schneider, Rebecca. 2011. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (Londres: Routledge).

Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham: Duke University Press).

← VOLTAR AO ÍNDICE