ARQUIVOS, ARTES PERFORMATIVAS E INFRAESTRUTURAS DO CONHECIMENTO:

Desafios à historiografia e à criação artística



Archives, performing arts and knowledge infrastructures: challenges for historiography and artistic creation

ARQUIVAR O TEATRO

Autoria dos textos
Ana Bigotte Vieira
Ana Lúcia Magalhães
Ana Margarida Dias da Silva
Andrelise Santorum
Arianna Frattali
Berilo Luigi Deiró Nosella
Carlos Manuel Oliveira
Christine Zurbach
Clare Finburgh Delijani
Cristian Flores
Cristina Reis
Daniela Fernandes
Eduardo Joly
Francisca Moreira
Giada Cipollone
Ilaria Lepore
Katha Eitner
Ligia Souza de Oliveira
Luís Trindade
Manuel Ferreira
Maria João Brilhante
Maria Luisa Malato
Mário Montenegro
Mary Kate Connolly
Rafaella Uhiara
Ruben Ferreira
Silvia Carballo
Tiago Ivo Cruz
Valeria Venturelli
Vicente Paredes

Organização
Maria João Brilhante
Fábio Marques Belém

Produção
Centro de Estudos de Teatro

Revisão
Maria João Brilhante
Fábio Marques Belém
Pedro Cerejo
e os autores

Revisão do Inglês
Mick Greer

Design
Bloodymary & Braun

Fontes tipográficas
Anheim e Epicene

ISBN
978-989-9238-13-8

DOI
doi.org/10.5144/978-989-9238-13-8

arthe.ceteatro.pt/recursos/

Os textos deste livro foram submetidos à arbitragem científica por especialistas das respectivas áreas (*referees*), em regime de anonimato (*blind peer review*)

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras
Centro de Estudos de Teatro

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto ARTHE - Arquivar o Teatro «PTDC/ART-PER/1651/2021».

Instituto de História Contemporânea
IN2PAST Património | Arte | Sustentabilidade | Território
NOVA FCSH Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade Nova de Lisboa

O IHC é financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projectos UIDB/04209/2020, UIDP/04209/2020 e LA/P/0132/2020.

Museu Nacional do Teatro e da Dança
cies_iscte Centro de Investigação e Estudos de Sociologia
Teatro Nacional São João
D. M II Teatro Nacional D. Maria II

Índice

Prefácio

5 / **Maria João Brilhante**
Vozes, ações e aspirações a propósito dos arquivos das artes performativas e do que fazer com eles

Introdução

11 / **Luís Trindade**
Visibilidade e Afeto no Arquivo da História Contemporânea. O Caso da História Cultural da Revolução

Historiografia e política do arquivo

31 / **Andrelise Santorum**
Investigar a história do teatro português nos palcos ultramarinos: desafios e possibilidades

60 / **Eduardo Joly e Rafaella Uhiara**
A Transmissão Oral entre Técnicos de Som no Teatro Paulistano

76 / **Ana Bigotte Vieira** e **Tiago Ivo Cruz**
Arquivos: resgate, responsabilidade e risco. O que fica quando as comemorações passam?

102 / **Tiago Ivo Cruz**
Desconcentração, Descentralização e Itinerância após a Revolução

127 / **Maria Luisa Malato**
O Teatro de Raul Leal na Coleção de Fernando Távora

Arquivos em construção nas artes performativas — materialidades, tecnologias e estratégias de preservação

150 / **Valeria Venturelli**
Memory and Identity in Prison Theatre Archival Practices. The Case of Compagnia della Fortezza

174 / **Giada Cipollone**
INCOMMON. Affective Environments and Politics in a Digital Archive of Italian "New Theatre" (1959-79)

194 / **Ana Margarida Dias da Silva**
Arquivar a Arte do Efémero. Proposta de classificação do arquivo da companhia Teatrão

210 / **Arianna Frattali** e **Ilaria Lepore**
Preserving the Intangible: From Dispersed Memory to Shared Infrastructure. The *ITArchives* project for Italian Performing Arts Archives

226 / **Ruben Ferreira**
A [tentativa de] prática arquivística das companhias de teatro em Portugal: os arquivos, a genética teatral e o financiamento público

249 / **Maria João Brilhante**
O poder que nasce do cuidar. O projecto ARTHE – Arquivar o Teatro e os instrumentos criados com/para as companhias de teatro e seus arquivos

268 / **Ana Margarida Dias da Silva** & **Outros** Marionetarium – plataforma digital do arquivo da companhia Marionet

287 / **Ana Lúcia Magalhães**
Arquivar para Habitar o Tempo, Práticas de cuidado em permanência

307 / **Daniela Fernandes** e **Manuel Ferreira**
'Somos dois abismos: um poço fitando o [mesmo] *céu'*: O engenho de tratar os Arquivos das Artes Performativas

Práticas de arquivo: metodologias artísticas e processos de criação

327 / **Clare Finburgh Delijani**
Archiving Collective Memory: Performance in the French Caribbean

358 / **Christine Zurbach**
As variantes de tradução na construção do arquivo no teatro

373 / **Cristian Flores e Katha Eitner**
Del documento al cuerpo: Archivo y ensayo escénico como dispositivos de creación

411 / **Ligia Souza de Oliveira**
A publicação de *O Jardim*: entre documentação e obra, teatralidade e memória

431 / **Berilo Luigi Deiró Nosella**
Os documentos da iluminação cênica como modos de fazer e transmitir conhecimentos

448 / **Mary Kate Connolly**
Weighing in on Archive Orphans

Entrevistas

470 / **Cristina Reis** *em conversa com* **Maria João Brilhante**
O arquivo do Teatro da Cornucópia: à descoberta de uma fábrica de fazer teatro

494 / **Carlos Manuel Oliveira** *em conversa com* **Ana Bigotte Vieira**
A FORÇA DO TEATRO DE AMADORES um teatro que acontece a par da revolução com os mesmos princípios dessa revolução

Sobre os Autores

518 /

Prefácio

Vozes, ações e aspirações a propósito dos arquivos das artes performativas e do que fazer com eles

Maria João Brilhante

Centro de Estudos de Teatro/ FLUL

1. De onde vem este livro?

Inscrita no plano de trabalhos do projecto ARTHE – Arquivar o Teatro, a publicação deste livro pretendia encerrar uma investigação financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia que correspondeu a três anos de trabalho de uma equipa de quinze investigadores, nove consultores, cinco instituições parceiras, vinte companhias de teatro, para além de uma rede de interessados na teoria e na prática arquivística e na situação dos arquivos de artes performativas pela informação que contêm, os usos que suscitam e o contributo para a historiografia do teatro dos séculos XX e XXI em Portugal.

Mas foi sendo consensual, mesmo fora do núcleo que fazia avançar o projeto, que a investigação iria continuar com novos agentes, sobretudo no interior das companhias e artistas, alertados para o que havia a fazer com os seus acervos. O livro programado funcionalmente como balanço de saberes e experiências ganhou uma faceta nova: a de ser abertura para campos a explorar, para redes a construir, para metodologias de trabalho a desenvolver, para questões teóricas a dar sustentação à prática instalada de conservação e uso e para casos inspiradores a recensear.

Entre 2022 e 2025, o projeto ARTHE – Arquivar o Teatro dedicou-se ao mapeamento do estado dos arquivos de teatro recente em Portugal, traçando filiações, cruzamentos e influências nacionais e internacionais e propondo medidas de conservação e transmissão de informação. Elegeu as décadas de 1970 e 1980 como balizas para o estudo do teatro independente e da descentralização, recorrendo a fontes primárias e à recolha de testemunhos orais. Na verdade, definiu uma área de estudo e de intervenção crítica e política inexistente entre nós, chamando o Estado e os agentes privados a envolverem-se nela. Procurou igualmente visitar saberes e experiências diversos para dar sustentação às suas ações. Também disso se dá conta neste livro.

doi doi.org/10.5144 27/978-989-9238-13-8.1

2. Algumas ideias que o sustentam

No seguimento de um percurso de investigação que se quis plurívoco e comparatista, pensou-se e foi preparada a edição eletrónica de um livro a que se chamou **Arquivos, artes performativas e infraestruturas do conhecimento: desafios à historiografia e à criação artística.** Através do convite à submissão de ensaios pretendia-se acolher diferentes aproximações a uma realidade invisível onde agentes labutam e informação se deposita ou se perde num processo pouco interrogado e, não raras vezes, arbitrário. Desejava-se reunir uma composição de gestos, pensamentos e experiências que, como dizia a chamada, poderiam incidir (ainda que não exclusivamente) sobre:

- **questões historiográficas, culturais e políticas em torno dos arquivos e do arquivar na esfera do teatro e das artes performativas;**
- **metodologias de pesquisa em arquivo a partir da criação e/ou investigação artística;**
- **materialidades e tecnologias implicadas no registo dos processos criativos e problemas arquivísticos e de conservação que podem colocar;**
- **sobrevivências, resgates, usos críticos dos conceitos de teatro independente e descentralização;**
- **cuidados e utilizações dos acervos documentais por companhias de teatro, museus e estruturas de produção.**

A partir destes tópicos a que vários ensaios deste livro procuram responder é possível pensar que perguntas queremos ainda colocar a este objeto de estudo. Por exemplo, estas que surgiram no decurso da elaboração da chamada.
Em que medida e de que maneira desejamos escrever histórias do teatro e das artes performativas que, a partir dos arquivos, cruzem a investigação e a criação e explorem memórias incorporadas, no sentido de disputar a hegemonia do poder da custódia sobre os arquivos e os seus silenciamentos? Como interrogar as pressuposições que se encontram na base do arquivo enquanto categoria histórica e fundamento epistemológico – as suas formas de coletar e acumular; as convenções de nomeação, (des)valorização, categorização, separação e conservação – sem recusar a sua importante função educativa e de produção/manutenção de memória cultural? Como pensar as materialidades específicas do digital em todas as suas dimensões: que tipos de encontros com a história possibilitam; que economias da atenção favorecem; que formas de estudo e investigação permitem; que recursos humanos e condições de manutenção requerem; a que formas de trabalho, exploração e extração de matérias-primas dão continuidade? Como fazer para afirmar e fazer reconhecer os arquivos das pessoas, artistas ou companhias como objetos de estudo da história cultural? Podemos compreender melhor quem fomos e somos se compreendermos, por meio de arquivos que se podem interrelacionar de maneiras incontáveis, que teatro e que artes produzimos? De que forma foram mudando, desde a sua criação, as práticas de arquivar materiais e informação nas estruturas de criação artística? Como não excluir a materialidade do fantasmagórico e da assombração de experiências e saberes que não se manifestam no regime do visível, que não cabem nas distribuições binárias ('presença/ausência' ou 'presente/passado') que ainda predominam no arquivo ocidental? Tendo em conta as matérias frágeis, vacilantes e mutantes que constituem parte integrante das artes performativas (com potencialidades cuja atualização é das mais incertas), que tipo de programas públicos e instituições culturais – que formas de relação, curadoria e cuidado, que formas de pôr em comum e transmitir – seriam necessárias para apoiar o desenvolvimento concertado de arquivos adequados às formas de fazer e pensar das artes performativas?

3. O que cabe num longo título

Arquivos, Artes Performativas e Infraestruturas do Conhecimento: desafios à historiografia e à criação artística parece um longo título suscetível de conter tudo o que envolve o tema dos arquivos e as possíveis declinações que ele permite. No entanto, a sua pretensão é mais modesta: arquivos das artes performativas enquanto infraestruturas do conhecimento fertilizam o encontro entre história e criação artística. A estrutura do livro sugere uma organização que, todavia, não impede cruzamentos que os leitores farão ao sabor das suas expectativas. Por isso também não anteciparei aqui de que modo cada ensaio contribui, segundo o meu ponto de vista, para a estrutura, mas não deixo de referir alguns que conservam a sua singularidade mesmo sujeitos à boa vizinhança que lhes coube.

A primeira parte deste título situa os arquivos nos campos das artes performativas e do conhecimento potenciados por infraestruturas que juntam materialidades e virtualidades ou novas materialidades digitais: os documentos físicos (impressos, mas também trajes, adereços, fotografias, cartazes e registos audiovisuais) e as bases digitais de armazenamento e organização de informação, bem como as manifestações transitivas das práticas artísticas.
Cabem nesta delimitação vários ensaios, por exemplo, um arquivo alternativo que "responds to such challenges by proposing an atlas that not only preserves but seeks to perform:" como é o *INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959–1979)*. "Conceived not as a stable ground, but as a dynamic field of interaction between materials memories, and users, the archive reimagines how theatre histories might be assembled, experienced, and transmitted."[1] A partir deste arquivo digital Giada Cipollone discute as bases teóricas e o design deste atlas que permite repensar histórias do teatro através de um espaço digital que não anula materiais resistentes à lógica da conservação e revela a dimensão política do acto de recordar.
Também o projeto *ITArchives* descrito por Ariana Frattali e Ilaria Lepone nos faz entrar nas sempre decisivas opções técnicas que procuram responder aos objetivos da utilização das humanidades digitais no estudo do teatro e das artes performativas, neste caso para construir uma plataforma digital que mapeie, arquive e apresente de modo interativo o património teatral italiano.
De outro modo, merecem também atenção as duas entrevistas, a Cristina Reis e a Carlos Manuel Oliveira, através das quais é possível reconhecer gestos e resíduos do teatro feito por amadores em Santarém e por uma companhia profissional de Lisboa – o Teatro da Cornucópia – de que os seus arquivos e bases de dados dão conta através de inúmeros materiais documentais e onde residem vidas ligadas pelo teatro. Noutro ensaio, conversando com estes testemunhos é possível encontrar uma proposta pessoal, minimalista de discussão do que fica fora do arquivo ou não cabe nas técnicas de arquivamento institucionais. Inesperadamente, o "peso" como lente para conhecer e questionar o arquivamento de trajes que foram conservados em estado de orfandade pela coreógrafa Lea Anderson conduzem a investigadora Mary Kate Connolly a propor táticas de *Guerillarchiving*, "Experimental modes of archiving by the means at hand – logistically, financially, materially, and culturally"[2], num texto que fala de desaparecimento e luta pela permanência. Por seu turno, Ana Lúcia Magalhães refere-se à apropriação pela Companhia Cegada, no momento em que projeta a celebração dos seus 40 anos de existência, da

1 Resumo, pág. 175
2 Resumo, pág. 449

experiência de participação no projecto ARTHE – Arquivar o Teatro como sendo de transformação de práticas arquivísticas em práticas continuas de inscrição artística e de resistência (à efemeridade) política. Estes são alguns destaques de um conjunto de contributos que lançam pistas para continuarmos a explorar os cruzamentos propostos na chamada para este livro e que mostram práticas em curso de alargamento da perspectiva custodial à pós-custodial que faz do arquivo um dispositivo de performatividades singulares e uma infraestrutura de produção de narrativas.

Quanto à segunda parte do título, ela sugere uma relação possível entre duas práticas distintas, mas aproximáveis: a historiografia e a criação artística, de forma a permitir entrever a dimensão performativa da escrita da história e a consciência histórica da criação artística. São perspetivas que continuam em debate e que surgem em vários dos ensaios reunidos sob este desafio. Entre outros, refiro: o texto de Luís Trindade que inaugura o livro e nos alerta para o agenciamento histórico das palavras e das imagens revolucionárias, a dimensão performativa dos militantes e a relação entre ideias e emoções num processo político emancipatório, ou seja, para as consequências históricas do uso da abundância e banalidade das fontes; o de Tiago Ivo Cruz, que aprofunda o gesto de análise de políticas públicas no pós-Revolução de 1974 em Portugal reativando as fontes para lá da sua interpretação e produzindo, desse modo, embates e contestações entre elas à semelhança, diríamos, do que eram as ações dos grupos de teatro independente e das instituições em convulsão; o ensaio de Andrelise Santorum que descreve a sua pesquisa sobre a presença do teatro português em África para responder à pergunta: Como se constrói uma pesquisa agindo sobre o arquivo?; e o de Valeria Venturelli que analisa o caso do arquivo de teatro feito na prisão pela Compagnia della Fortezza, para reconsiderar "the notion of the archive as an active infrastructure of cultural memory, performative methodology, and critical historiography",[3] nas implicações sociais, políticas e educativas destas fontes singulares. Esta afirmação é discutida (e discutível) pelo ensaio de Clare Finburg-Delijani em torno da memória colectiva ao trazer performances das Caraíbas de língua francesa para a discussão dos arquivos e as suas intangibilidade e espontaneidade como potência de resistência à exclusão e extracção, bem como escape à fetichização material operada pelos arquivos convencionais
Graças a intersecções várias, que tornam muitos destes ensaios peças de reflexão para estranhamentos culturais e historiografias alternativas, verificamos que uma vez reunidos eles recortam objetos, assuntos e posicionamentos únicos que dialogam com os estímulos lançados e revelam a dupla dimensão real e imaginada dos trabalhos em desenvolvimento para lá das fronteiras existentes entre artes performativas, criação artística e investigação.

4. O que a leitura proporciona

Encontro de Vozes

Quem fala neste livro? Percorrendo os breves currículos dos autores dos ensaios, encontramos estudiosos inseridos em centros e projetos de investigação com maior ou menor proximidade ao campo da criação artística (*INCOMMON*, *ITArchives*, ARTHE); descobrimos artistas que tomaram a palavra para descrever e relatar experiências de uso pessoal da documentação e da informação e para ocupar o lugar de investigadores que analisam os arquivos que lhes estão próximos ou que estão a construir (Cegada); conhecemos arquivistas desafiados a actuar com os artistas sobre a documentação contida nos seus arquivos (Marionetarum, Teatrão, Visões Úteis). Estas vozes chamam outras, produzindo um efeito de polifonia que concorre para o

3 Resumo, pág. 151

sentido a dar a fragmentos e unidades discursivas até há pouco silenciadas. São agentes de uma desocultação necessária, pensando-a a partir de lugares e métodos próprios.
Vozes que revelam bem as perspetivas e interesses variados que podem construir o terreno comum do cuidar, usar e estudar os arquivos: das ciências da documentação e arquivística à literatura comparada, aos estudos de teatro e da performance, aos estudos de tradução, ao teatro documental, à sonoplastia e à luminotecnia, à produção e gestão cultural, à encenação, à história cultural. De facto, elas cruzam-se no caminho da academia para o teatro e vice-versa ou do arquivo para o teatro e vice-versa, incorporando e transmitindo saberes que transformam o lugar que estas vozes ocupam na relação com o arquivo, como seus utilizadores e agitadores.

Conjunto de Acções

Olhados por este prisma, os ensaios constituem uma extraordinária colecta de informação e de maneiras de usar os arquivos ou de os criar, desembocando num manancial de conhecimentos partilhados. Mas, para além do que nos oferecem, mostram o fazer em si e se nada de aparentemente disruptivo propõem, não deixam de revelar a fluidez dos gestos treinados por critérios de investigação científica e a rugosidade das intervenções que seguem outros imperativos menos universais, mais informais ou que criam os seus necessários e temporais formalismos (desenterrar, reconhecer, observar, fotocopiar, distribuir, substituir, expor, transformar).
Daí que os estudos de caso sejam mais do que *exempla* para replicação produtiva e transformação do campo. Os ensaios permitem comparações onde afloram pensamento crítico, formas de intervenção prática, exercícios de teorização, contaminações disciplinares que em certa medida põem em causa as fronteiras de que a proposta de livro partiu.

Aspirações

Sentem-se nas linhas e entrelinhas destes ensaios. Tais como navegar na complexidade da informação, esquivar-se ao(s) poder(es) que tende(m) a excluir o que não reforça lugares, discursos e figuras dominantes sejam eles e elas criadores e criações notáveis, arquivos institucionais ou investigações de dimensão nacional ou internacional. Ou dar a ver amostras do que fizeram ou gostavam de fazer com os arquivos desde a preliminar desocultação até à experimentação de outras formas de organicidade ou de uso. Por isso, quando a tradução é convocada por Christine Zurbach para discutir um modo pouco explorado de arquivamento do processo criativo estamos a resgatar a prática da tradução da sua invisibilidade instrumental.
O mesmo vemos acontecer num ensaio de Lígia Souza de Oliveira que recupera a inscrição dos sinais da performance na edição de textos de teatro para debater a possibilidade de ativar a performance através dessa espécie de arquivo de letras e espaços brancos. Formulam-se, portanto, desejos de dar a ver de outras maneiras (a criação dos sons e das luzes que inventam mundos sobre o palco, por exemplo) de tornar cada vez menos autoritários e limitados os arquivos que existem (segundo classificações que talvez não sirvam a arte polimórfica).
Mesmo quando se aspira a recensear, mapear e descrever os arquivos privados das companhias de teatro portuguesas num gesto generoso, mas algo imperialista, de intervenção e valorização desse acervo documental para produção de conhecimento, é desejável ficar atento à ambiguidade dessa ação que precisa de considerar e compreender as aspirações distintas mobilizadas no gesto de usar esses arquivos, o que justifica cuidados, negociações de interesses plurais, opções circunstanciais. As fontes para o estudo existem, mas que sentido lhes atribuem os seus diferentes usos?

5. Os arquivos e o que continuar a fazer para e com eles

Este livro vai juntar-se a outros que, desde o final do século passado, começaram a interrogar o que significava o conceito de arquivo na cultura ocidental e o fizeram sobretudo para dar a pensar as relações entre arquivo e poder. Alguns tornaram-se referência[4] para as reflexões que vieram depois, constituindo a doxa que guiava cada nova incursão ou confrontação com o poder do arquivo. Talvez mais determinante na disseminação da presença do arquivo e da sua discussão tenha sido a inquietação causada pela perda da memória, nas nossas vidas e no rasto que deixamos, paralelamente ao sentimento de que uma massa indiscriminada e quase sufocante de informação (recordemos o caso WikiLeaks, os BIG Data e a mais recente invasão da Inteligência Artificial) domina o que sabemos ou não sabemos, o que podemos ainda escolher fazer com finalidades que julgamos determinar.
Este livro, que gostaria de ser discreto, mas não irrelevante, sabe que questões importantes ficaram por colocar. Por exemplo, acerca da inflação de informação e da inevitável cacofonia que os arquivos digitais tendem hoje a produzir e de como não está terminada a discussão sobre os poderes económicos e políticos que esvaziam o modelo da democracia ocidental a partir da proliferação e do governo dos arquivos. Mas também acerca das infinitas possibilidades de fazer dos arquivos agentes de intervenção, resistência e projeção de narrativas libertadoras. Por outro lado, persiste a pergunta dirigida ao arquivo, como se dela dependesse a origem e o fim da história da presença humana no planeta: Afinal como foi? Para a qual sobra uma resposta incompleta. Talvez assim, mas vamos descobrindo e inventando ao sabor das expectativas, daquilo que procuramos, do presente que nos impõe urgências e condicionalismos. Que poderes são exercidos sobre os arquivos hoje? Os de uma economia da extração e do desperdício, das mercadorias, da transação global, da não inscrição, da ignorância descontraída. Que significa discutir hoje o destino, o uso dos arquivos e a criação de arquivos? Talvez contrariar a superficialidade da experiência posta ao nosso alcance sem esforço nem enraizamento. Caberia então tornar visíveis os gestos que os foram constituindo, interpretar a sua inscrição na dinâmica de acesso e produção de conhecimento instituído, compreender como torná-los acessíveis à desejável transformação dos lugares de poder e à sua observação por pessoas que querem saber e construir saberes. Os arquivos que fazem parte do ecossistema da criação nas artes performativas também evidenciam poderes, constrangimentos, narrativas dominantes, mas torná-los estaleiros de ações que configurem diferentes modos de ver e fazer dará oportunidades de discussão, senão mesmo de construção de alternativas de fuga a formas únicas e totalitárias de pensamento.

4 Michel Foucault (1969) *L'archéologie du savoir*, Jacques Derrida (1995) *Mal d' Archive*, Heike Roms e Richard Gough (2002) On Archives and Archiving *Performance Research* Volume 7 Issue 4, Diana Taylor (2003). *The Archive and the Repertoire – Performing Cultural Memory in the Americas,* Enzo Traverso (2005) *Le Passé, mode d'emploi: Histoire, mémoire, politique,* André Lepecki (2010) 'The Body as Archive: Will to Re-enact and the Afterlives of Dances'. *Dance Research Journal*, 42, n. 2, Rebecca Schneider (2011) *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Adrian Heathfield e Amelia Jones (2012) *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Terry Cook (2013) Evidence*, memory, identity, and community: four shifting archival paradigms.*

Introdução

Visibilidade e Afeto no Arquivo da História Contemporânea. O Caso da História Cultural da Revolução

Luís Trindade

doi.org/10.51427/978-989-9238-13-8.23

Luís Trindade orcid.org/0000-0001-5348-5759

Abstract

KEYWORDS
Contemporary history archives
sources
historicity
Revolutionary process (1974-1975)
popular participation

Visibility and Affection in the Contemporary History Archive. The Case of the Cultural History of the Revolution

This paper will begin by raising some hypotheses about the nature and potential of contemporary history archives. Starting from a broad understanding of the notion of archives – which includes audiovisual objects, periodicals, daily and fictional expressions – I will discuss the consequences for historical knowledge of using sources characterised by abundance, visibility and banality. The discussion will include a reflection on the most significant aspects of these sources and, above all, their formal dimensions, which sometimes reveal a surprising historicity.

Secondly, the potential of this understanding of archives in a specific historical phenomenon will be explored: the revolutionary process of 1974-75, or, more specifically, the strong relationship between popular participation and cultural expressions, especially film, which sought to capture it. Viewing the PREC documentaries today as historical sources opens up an immense field of reflection on the historical agency of revolutionary words and images, on the awareness of the performativity of militants, and on the relationship between ideas and emotions in an emancipatory political process.

And yet, as we will propose in conclusion, the historical significance of these film sources does not depend solely on what is visible in this extraordinary moment of our contemporary history, but also on other archives, perhaps less spectacular and open to a longer temporality, but fundamental to the reconstruction of the historical significance of the years of the revolution.

Luís Trindade

A Revolução como desafio historiográfico

O teatro é porventura o elo mais fraco na minha tentativa de desenvolver uma história cultural do período revolucionário que incorpore as diferentes áreas artísticas. E isto deve-se, creio, a uma dificuldade com o arquivo, pelo que gostaria de começar por saudar a oportunidade que o projeto Arthe oferece para um diálogo renovado entre várias abordagens à história cultural da revolução. A relação entre o projeto e o ponto de partida deste meu texto não é, assim, óbvio, por motivos cronológicos. A periodização do projeto é muito mais abrangente do que o período revolucionário, mas ainda assim gostaria de usar esse acontecimento, o PREC, para propor uma reflexão sobre a relação entre o arquivo – e devo deixar claro que a minha abordagem implica um entendimento muito amplo do que é o arquivo, que inclui todo o tipo de fontes historiográficas, incluindo orais e audiovisuais – e um momento histórico que sei ter também uma grande importância para os membros da equipa. Mais especificamente, esta importância une-me aos membros do projeto Arthe por motivos afetivos que vão para além da afinidade intelectual, mas que se forma em torno de uma identificação com o próprio acontecimento.

O PREC, como nome conveniente para assinalar uma grande explosão histórica, é um enigma e, como tal, um desafio historiográfico, no sentido em que exige refletir como a intensidade de 1974-75 implica pensar para além de 1974-75, para os anos subsequentes, recusando a ideia de que as coisas acabam a 25 de Novembro de 1975. Um acontecimento desta natureza não é compatível com balizas cronológicas estanques. Este é o meu primeiro ponto: o estudo da revolução exige uma reflexão teórica e metodológica anterior à dimensão política que inevitavelmente permeia qualquer estudo sobre um momento libertador. Por outras palavras, o dimensão afectiva do estudo sobre o 25 de Abril (e de muito do que aconteceu depois) é inevitável, mas essa dimensão não só não invalida, como na realidade reforça, a necessidade de encararmos o desafio metodológico que ela traz consigo: há um conjunto de coisas que acontecem em 1974-75 que são difíceis de contar – pelo seu impacto, pela abrangência da participação, e até pela duração da intensidade dos acontecimentos –, e é perante esta dificuldade que as artes, em geral, e o teatro em particular, podem funcionar como fontes-chave para chegar a dimensões inacessíveis através de arquivos mais convencionais.

Entre essas coisas que marcam a revolução, há algumas em particular que gostaria de explorar. Desde logo, a questão da multidão, ou, mais precisamente, de como a multidão pode surgir a contrapelo a análise historiográficas normalmente assentes

em grandes acontecimentos e protagonistas. A multidão, neste sentido, desarruma abordagens convencionais, até no estudo da revolução. Em segundo lugar, o quotidiano: para além de acontecimento, o PREC é também um quotidiano – um momento de práticas regulares, hábitos novos, relações em construção – e é por este motivo que se torna tão importante não nos circunscrevermos ao ano e meio da cronologia política (que aquelas práticas e hábitos desrespeitam, prolongando--se para além de 1975). Finalmente, a terceira dimensão, talvez a mais importante, é a da própria dimensão afetiva, dimensão que está desde logo presente na própria militância do PREC, e que se prolonga no tempo, incluindo entre aqueles que não viveram a revolução, mas incorporam a sua memória no seu património político e afetivo.

História e narrativa da emoção

É então em torno disto que gostaria de ensaiar uma aproximação. Ao refletir sobre como as difíceis dimensões da revolução – a multidão, o quotidiano e o afeto – podem ser pesquisadas, e de que forma exigem a mobilização de outros arquivos, deparei-me com um parágrafo de um clássico esquecido, *Art as Experience*, de John Dewey, onde o autor define, precisamente, aquilo a que chama o processo da emoção:

> **Falei da qualidade estética que dá plenitude e unidade à experiência como emocional. A referência pode causar dificuldades. Estamos habituados a pensar nas emoções como coisas tão simples e compactas como as palavras com que as designamos. Alegria, tristeza, esperança, medo, raiva, curiosidade, são tratados como se cada fosse uma espécie de entidade que entra em cena de pleno direito, uma entidade que pode durar muito ou pouco tempo, mas cuja duração, cujo crescimento e evolução, é irrelevante para a sua natureza. Na realidade, quando são significativas, as emoções são qualidades de uma experiência complexa em movimento e mutação. (...) Todas as emoções são qualificações de um drama e mudam à medida que o drama se desenvolve. Diz-se por vezes que as pessoas se apaixonam à primeira vista. Mas aquilo por que se apaixonam não é uma coisa desse instante. (...) O carácter íntimo da emoção manifesta-se na experiência de quem assiste a uma peça de teatro ou lê um romance. Ela acompanha o desenvolvimento de um enredo; e um enredo requer um palco, um espaço, onde se desenvolva e um tempo no qual se desenrole. A experiência é emocional, mas não há nela coisas separadas chamadas emoções. Da mesma forma, as emoções estão ligadas a acontecimentos e objetos no seu movimento. (Dewey, 2005 [1934] : 42)**

Há, neste longo excerto, três aspetos que gostaria de salientar. Desde logo, que a experiência é emocional, mas não há nela uma coisa separada chamada emoção. Esta existe por dentro de qualquer tipo de experiência, a tal qualidade estética que Dewey menciona na primeira frase, e que dá plenitude e unidade à experiência como coisa emocional. Ou seja, a experiência assume manifestações que se abrem à análise formal, e é por aqui que se pode identificar a sua dimensão emocional. Desenvolvendo este raciocínio, pode dizer-se que, se a emoção coincide com a experiência, qualquer tipo de experiência – política, cultural, social – tem necessariamente uma dimensão emocional. O meu argumento é óbvio: nestas circunstâncias, uma experiência política como a do PREC não pode deixar de ter uma dimensão emocional, o que talvez nos ajude a situar num lugar historiograficamente mais rigoroso sentimentos como a fúria e a revolta revolucionárias, embora eu salientasse sobretudo o entusiasmo e a alegria envolvidos no processo.

Outro aspeto importante é que as emoções não surgem simplesmente quando se exprimem. Recordemos esta passagem: 'Diz-se por vezes que as pessoas se apaixonam à primeira vista. Mas aquilo por que se apaixonam não é uma coisa desse instante.' Mais do que súbitas aparições, as emoções emergem num enredo e requerem um palco – aquilo que os historiadores chamam de contexto – e uma narrativa por onde se desenrolar. E esta é ainda mais uma dimensão-chave na análise de Dewey, que nos convida a pensar na revolução como algo que se prolonga para além de 1975 – ou seja, que vai para além do processo político propriamente dito –, por um lado, mas que já está também de alguma forma presente, por outro, em muitos fenómenos que estão a acontecer antes do 25 de Abril de 1974.

Este tipo de analogia não é normalmente muito bem visto pelos historiadores. Relações entre enredos e narrativas, palcos e contextos, parecem pôr em causa o estatuto científico da historiografia (e comprometer a sua posição académica), mas também deve ser dito que se há historiadores incomodados com a relação entre história e ficção, a verdade é que essas relações têm muitas vezes sido desenvolvidas no interior da própria historiografia, que tem encontrado matéria de renovação com a entrada de categorias literárias e artísticas na sua reflexão epistemológica.[1]

Noutro campo de estudos, o da ciência política, sobretudo entre os que estudam conflitos, há já muito que a ideia de *repertório* tem servido para identificar um conjunto de gestos e práticas performativas que ajudam a interpretar fenómenos políticos, sobretudo não institucionais (Tilly, 2008). Cientistas políticos e historiadores têm

1 A título de exemplo, podemos mencionar a ideia de mundo como teatro ou de história performativa enunciadas pelo historiador cultural Peter Burke (1992).

recorrido, assim, a categorias como a de repertório, para comparar a semelhança entre o gesto de um estudante da Sorbonne e outro de Berkeley, quando, no final dos anos 60, atiram uma pedra à polícia em manifestações com coreografias semelhantes apesar da distância espacial entre ambos.

Um exemplo final permitir-nos-á avançar. A ideia de inconsciente político desenvolvida por Fredric Jameson nos seus trabalhos de história e teoria literárias (Jameson, 1981), propõe que a chave da historicidade dos objetos estéticos está nos seus aspectos formais, por onde os contextos históricos agem sobre o inconsciente dos criadores. Nestas circunstâncias, o que há de histórico num romance ou numa sinfonia estaria menos nas referências temáticas das obras (mesmo quando estas se dirigem diretamente ao seu tempo), ou seja, no enredo, mas antes nos aspectos formais e de estrutura narrativa por onde, de algum modo, a história irrompe na obra e no trabalho de artistas e escritores.

Do interior do campo historiográfico, o trabalho de Hayden White procurou sistematizar algo de muito semelhante desde o final dos anos 60. White é um autor extraordinariamente importante, nunca editado em Portugal, mas que tem desempenhado uma influência discreta, mas decisiva, em alguns historiadores portugueses. Na realidade, mais visíveis do que estes poucos seguidores, serão as referências negativas a um – em boa parte imaginário – *relativismo à la Hayden White*, com que se reduz as suas ideias a uma tentativa de subsumir a história à ficção, quando na verdade o que White propõe é que pensemos nas consequências, para a historiografia, do facto de a história partilhar com a ficção as mesmas estruturas narrativas formais (quando os livros de história seguem os protocolos do romance realista) e outros elementos retóricos, como as figuras de estilo da ironia e da metáfora (cf. White, 1987).

A categoria de White que mais me tem permitido refletir sobre estas relações (entre historiografia e outras formas de expressão), é a de *acontecimento modernista*. Olhando atentamente para os termos do conceito, é impossível não reparar que White não fala de acontecimento moderno (que nos levaria a tipos de acontecimento específicos da modernidade), mas modernista, ou seja, de acontecimentos históricos da época do modernismo, e, nesse sentido, que apresentam aos historiadores o mesmo tipo de desafio que apresentaram aos escritores modernistas (que exploraram várias estruturas narrativas para os representar).

Resumindo, White insiste que a historiografia académica, quando nasce, no século XIX, adapta o estilo literário contemporâneo por excelência, o realismo, não mais abandonando este estilo inicial. A historiografia, assim, segue um modelo realista mesmo quando o mundo se transformou e se transformaram também as formas

narrativas que procuraram acompanhar literariamente essa transformação. Seria, neste sentido, necessário que os historiadores contemplassem a renovação das suas narrativas do mesmo modo que os escritores, perante, por exemplo, as grandes catástrofes da primeira metade do século XX, fizeram com a narrativa literária.

O *acontecimento modernista* teria assim de saber questionar e incorporar as técnicas literárias do modernismo. Neste sentido, White recorre à análise desenvolvida por Eric Auerbach em *Mimesis*, quando o autor alemão defende que o modo como Virginia Woolf usa o *stream of consciousness* faz de *Rumo ao Farol* um romance realista da época das guerras mundiais (Auerbach, 1953). É uma proposta extraordinária, se pensarmos que a técnica literária de Woolf é normalmente apontada como um exemplo por excelência de antirrealismo. Procuremos por isso perceber como White desenvolve a sugestão. Para White, a época das guerras mundiais (com as guerras propriamente ditas, mas também eventos com a intensidade e escala da Revolução Russa, da crise de 1929, da Solução Final e das bombas atómicas) terá sido marcada por acontecimentos a que chama 'holocáusticos' (*holocaustal events*) (White, 1999: 70). A natureza destes acontecimentos não permite que sejam rigorosamente narrados pela linearidade realista, exigindo algo mais, como as experiências com o tempo de *Ulisses*, *Em Busca do Tempo Perdido* ou a *Montanha Mágica*, ou ainda com a simultaneidade de camadas narrativas reconstituída pelo *stream of consciousness*.

Auerbach ilustra-o – e White aponta-o como exemplo para a sua definição de *acontecimento modernista* – com um curto episódio de *Rumo ao Farol*, quando a mãe da família em férias aperta o sapato e ajeita as meias do filho pequeno, gesto situado e simples que não a impede de entrar num devaneio com outras dimensões da sua vida. Segundo White, as narrativas historiográficas, para, por exemplo, estarem à altura do século XX, teriam de ser capazes de reconstituir as diferentes dimensões dos seus eventos, algo como aquele duplo gesto no romance de Woolf. Só assim conseguiriam narrar a extensão incontrolável de acontecimentos como as guerras, revoluções e violências do século.

Um exemplo mais próximo do que poderia ser a tal narrativa historiográfica é-nos dado por White a partir de uma outra escritora modernista, Gertrude Stein, através de um excerto particularmente desafiante, e que lhe parece cumprir esse papel de produzir, se não uma narrativa, pelo menos uma perceção da historicidade moderna, ao interromper a sucessão banal dos dias quotidianos pela descontinuidade e fragmentação, aqui ilustrada por essa outra marca da vida moderna que é a imprensa. O que, para White, aqui existe de historiograficamente mais expressivo tem de ser procurado, precisamente, na impenetrabilidade do texto:

> **Na vida real ou seja por assim dizer nos jornais que não são a vida real mas a vida real com a realidade omitida sendo a realidade o interior e sendo os jornais o exterior e nunca o exterior está no interior e nunca o interior está no exterior exceto nos casos raros e singulares em que o exterior rompe e passa para o interior porque o exterior faz tanto parte de algum interior que mesmo uma descrição do exterior não pode desembaraçar inteiramente o exterior do interior. (Stein, 1998: 347)**

Stein fala de jornais, parecendo mostrar a imprensa como uma espécie de exterior no interior do qual existe uma história que é preciso resgatar. Mas é na forma da expressão, nesta "correria" sintática (não há vírgulas no excerto), na repetição de palavras que parece torná-las incompreensíveis, é, portanto, nesta experiência formal que White julga ver uma aproximação ao que pode ser o acontecimento modernista, enquanto caos, descontinuidade e incomensurabilidade.

Mas tentemos desenvencilhar ainda um pouco o que aqui nos é dito. Segundo Stein, a imprensa torna tudo visível. A imprensa, naturalmente, representa aqui mais do que simplesmente os jornais que saem todos os dias para as bancas, representa uma estrutura comunicacional moderna que preenche o quotidiano como, vinte anos mais tarde a rádio, ou quarenta a televisão (ou ainda como hoje diríamos sobre as redes sociais). Ao tornar tudo visível, os jornais ocultam então a história, como se esta se desenrolasse numa profundidade não visível nessa superfície ofuscada pela omnipresença dos *media*. E esse tudo que é mostrado pelos jornais, acompanhando ainda mais um pouco o raciocínio da escritora, surge assim como uma experiência empobrecida, enquanto, pelo contrário, o arrojo da narrativa modernista (na acumulação de camadas de consciência em Woolf ou no frenesim sintático de Stein) abrir-nos-ia para uma realidade mais profunda, que aconteceria apenas em momentos raros e singulares.

Um arquivo interessante do quotidiano

Insisto neste ponto porque me parece que a crítica da imprensa – que é na realidade uma crítica do quotidiano – levanta problemas sérios à nossa reflexão historiográfica sobre a época contemporânea. A ideia de que a história apenas se manifesta em momentos raros e singulares é, apesar do experimentalismo formal de Stein, profundamente conservadora. A história, deste ponto de vista, continuaria presa aos gran-

des acontecimentos (frequentemente ligados a grandes protagonistas), enquanto a imediaticidade e regularidade da imprensa acompanharia um quotidiano onde nada de relevante se passaria. Ou seja, todo o arrojo teórico de White, e literário de Stein, parecem afinal próximos de uma muito conservadora crítica cultural do século XX – que, na realidade, se tem desenvolvido desde finais do século XIX – que olha para a cultura de massa, para as manifestações da industrialização cultural, como formas de experiência empobrecida, ou reificada. As consequências deste gesto teórico e literário são, em si mesmas, dramáticas, deixando virtualmente de fora toda a gente que habitou o século XX, e que participou quotidianamente no ritmo imposto pela imprensa, vivendo vidas permeadas pelo ritmo imposto por jornais, rádio, televisão, etc.

É importante referir, ainda assim, que a própria historiografia desenvolveu várias críticas a este entendimento de história, onde só alguns percebem e participam, ou que acontece apenas em poucos momentos específicos. Pense-se, por exemplo, em *The Making of the English Working Class*, de E.P. Thompson (Thompson, 1963), com a aposta numa história vinda de baixo, de gente sem nome, que não deixou registo, com os seus quotidianos banais. Ou ainda na crítica da vida quotidiana desenvolvida por Henri Lefebvre (Lefebvre, 1984), que abriu decididamente o quotidiano como categoria autónoma – ou seja, por onde se desenrolam fenómenos sociais, culturais e económicos tão significativos como uma batalha ou uma revolução – ao trabalho historiográfico.

O meu ponto, em suma, é então que a historiografia, de uma maneira geral (e mesmo tendo em conta todas as exceções que não cabem nesta crítica), insiste em narrativas tradicionais, assentes em cronologias políticas e acontecimentos pontuais, fruto, em boa medida, dos arquivos que continuam a ser privilegiados na investigação. E mesmo em esforços arrojados como os de Hayden White, com a suas reflexões em torno da estética literária da historiografia (com todas as suas potencialidades na abertura de uma história do emocional e do afetivo), se cai por vezes num elitismo que não permite uma verdadeira rutura com a historiografia tradicional. Nestas circunstâncias, a questão do arquivo – ou, mais especificamente, a forma como a historiografia assenta normalmente em arquivos institucionais, canónicos – não pode deixar de estar no centro de qualquer crítica historiográfica.

O arquivo reproduz, portanto, um enfoque conservador, ou seja, e insistindo, um enfoque que procura valorizar acontecimentos dramáticos e protagonistas poderosos, que escondem, como vimos, quotidianos repetitivos e as suas maiorias anónimas. O facto extraordinário, a realidade implícita, a ideia de livro de História como aquilo que desvenda o que ainda ninguém tinha visto ou percebido, parece-me então uma

obsessão a que não só escapa o essencial, mas que tem também fortes implicações arquivísticas, desde logo em relação ao que se escolhe conservar. Desta perspetiva, então, o arquivo não pode deixar de ser um património reservado, lugar de tesouros escondidos, segredos à espera de serem desvendados.

Em alternativa, gostaria de propor que procurássemos reequilibrar os pesos relativos entre a historiografia tradicional e outras abordagens que, no âmbito da história contemporânea, apostem mais decididamente em arquivos que, pelo contrário, nos permitam narrar coisas visíveis, quotidianas, ruidosas ou mesmo banais. Esta seria uma história do século XX a partir do espaço público, da evidência, do óbvio, em que o que acontece de mais significativo se repete no dia a dia e é protagonizado por potencialmente toda a gente. Como seguramente se tornou já evidente, com este ponto vou-me procurando chegar perto do que creio deve ser a abordagem historiográfica do PREC.

Noutro momento da preparação deste texto, em paralelo à leitura de *Art as Experience*, fui-me apercebendo das afinidades entre alguns conceitos de Dewey e os de uma outra obra, mais recente, de Sianne Ngai, onde encontrei instrumentos para definir melhor estas coisas banais do quotidiano. Mais especificamente, Ngai oferece-nos o ensejo de pensar analiticamente um conceito que não estamos habituados a ver como conceito: o *interessante*, sobretudo quando aplicado à análise estética (Ngai, 2012). A obra de Ngai intitula-se *Our Aesthetic Categories*, e analisa, como categorias de pleno direito, palavras que usamos quotidianamente para descrever formas de gosto não muito elaboradas e pouco sofisticadas: o interessante; o querido, ou amoroso (*cute*); e o louco, ou bufão, disparatado (expressões que na realidade ficam aquém do original, *zany*, que parece implicar a dimensão exclamativa da interjeição).

Como é que *interessante*, *amoroso* e *louco!*, podem ser tratados como categorias estéticas, ou seja, com a circunspeção necessária para podermos situar e orientar a nossa experiência estética? No que ao *interessante* – que é aqui o que mais me interessa... – diz respeito, Ngai parte de Schlegel para argumentar que para alguns românticos alemães, interessante era a categoria que definia o próprio romântico (romântico seria, deste ponto de vista, tudo o que fosse interessante). Há dois aspectos que me parecem particularmente úteis para tornar o interessante numa categoria operativa para analisar o que está a acontecer na revolução. Em primeiro lugar, o interessante é comum, ou seja, é algo que todos podemos e sentimos necessidade de partilhar. Isto não invalida a sua originalidade, pelo contrário: o interessante reúne à sua volta todos os que se interessam pela mesma coisa, precisamente por lhe reconhecerem algo de único e original. É neste sentido, nesta singularidade, que o interessante se abre ao quotidiano e ao banal.

Em segundo lugar, o interessante contém necessariamente uma carga afectiva, que o parece aproximar da definição de emoção em John Dewey. Diz Ngai:

> **(...) o que isto sugere é que o juízo "interessante" é, em certo sentido, fundamentalmente estético, ou que o seu objeto é sempre estético, mesmo que seja aplicado em domínios não estéticos. Mesmo que se argumente que "interessante" é um valor radicalmente indeterminado que, precisamente por esta razão, flutua entre juízos estéticos e não-estéticos (científicos, históricos, morais ou outros), esta flutuação parece interna ao uso especificamente estético de "interessante" como avaliação baseada no sentimento. (2012: 132)**

Nestas circunstâncias, o interessante é algo que se procura, convidando à mobilização, ao gesto que impulsiona o sujeito interessado para os objetos do seu interesse. Esta ideia mobilizadora, que faz da experiência estética uma busca, parece conduzir-nos a uma definição particularmente feliz daquilo em que consiste a militância política – para regressarmos ao nosso esforço para articular categorias estéticas e literárias num estudo afetivo do processo revolucionário.

Por outro lado, diz-nos ainda Ngai, a abertura do interessante, tal como a emoção para Dewey, também o inscreve na duração: 'o que nós consideramos interessante é algo a que regressamos compulsivamente (...), uma dinâmica que situa o interessante não apenas ao nível do inesperado, mas também do familiar, não apenas como diferença, mas também como repetição.' (2012: 133) Enquanto, para o autor de *Art as Experience*, a narrativa era uma condição para a manifestação da emoção, sem o interessante, para Ngai, não teríamos disponibilidade para narrativas longas. E é particularmente curioso que os dois exemplos que Ngai dá de formas de empenho difíceis de imaginar sem a motivação do interesse sejam, em primeiro lugar, as longas narrativas de romances com centenas de páginas e filmes e peças de teatro com muitas horas de duração, bem como, em segundo lugar, o tempo empenhado na militância política.

Aqui chegados, parecemos mais próximos de uma proposta para repensar o que pode ser uma abordagem historiográfica que contemple a dimensão estética e emocional do PREC. Tanto Dewey com Ngai salientam aspectos com afinidades – tanto na proximidade da emoção de Dewey ao interessante de Ngai, como na relação entre a dimensão formal das narrativas e a importância da duração – que podemos utilizar como chaves para interpretar a ação dos sujeitos no processo revolucionário. Porquê? Porque a militância é sempre performativa e inscreve-se sempre no tempo longo. E são estas duas dimensões – a performatividade da militância e a sua inscrição na duração – que me parecem poder guiar-nos na nossa redescoberta das fontes e arquivos de uma outra história da revolução.

Um arquivo da performance e da duração

Que fontes e arquivos podem abrir caminho a uma história debruçada sobre a militância performativa e inscrita no tempo longo? A militância é performativa porque revela um empenho que incorpora o objeto do interesse. Ou seja, os militantes não estão simplesmente interessados na revolução, o seu interesse faz com que a revolução se torne sua, tornando-a *interessante*, e este interesse, mais do que mera curiosidade, é uma verdadeira tomada de poder. Neste sentido, a revolução é uma verdadeira apropriação. Todos estes elementos – performatividade, interesse e apropriação – estão presentes nos discursos dos militantes (que são práticas revolucionárias) que conseguimos ouvir na miríade de reportagens e documentários sobre o PREC. A familiaridade com que tanta gente manifesta discursivamente a sua prática política dificilmente se explica – à semelhança do que acontece com o amor à primeira vista de que fala Dewey – como uma reação espontânea aos acontecimentos. Pelo contrário, são discursos que apresentam as camadas sedimentadas de processos mais longos, aquilo a que Dewey, sobre as emoções, entende como experiências complexas em movimento, ou que Sianne Ngai define como repetição, um interesse a que regressamos compulsivamente.

Mas procuremos pensar um pouco mais especificamente sobre o modo como isto pode afetar o nosso arquivo do PREC. À luz do que fui dizendo até aqui, parece-me que tal arquivo tem sobretudo de ser capaz de responder a dois desafios. Em primeiro lugar, tem de nos permitir reconstituir a ampla, empenhada e continuada militância do período revolucionário. Ampla, porque embora não saibamos exatamente quantos foram, sabemos que foram dezenas ou centenas de milhar de pessoas que durante um, dois, três ou mais anos fizeram política todos os dias. Pessoas que, durante um determinado período das suas vidas, acordavam de manhã para ir fazer uma revolução. Empenhada, porque, simplesmente, não haverá outra maneira de fazer uma revolução – que neste sentido pode ser definida como um momento em que se radicaliza um determinado interesse. Continuada, enfim, porque não se tratou de um momento fugaz, de dias ou meses, inscrevendo-se numa duração particularmente extensa para um acontecimento político.

Como se encerra tudo isto numa narrativa historiográfica? Desde logo, o arquivo que procuramos tem de ser marcado, não pela invisibilidade e pela rarefação, mas pela visibilidade, continuidade e abundância. Diria mesmo, pela acumulação descontrolada. Este descontrole tem algumas afinidades com a crítica que Jacques Rancière faz

à Escola dos Annales. Para Rancière, o peso das estruturas e do tempo longo, sobretudo na historiografia de Fernand Braudel, esmaga os sujeitos e a sua agência histórica, no que em última análise produz um efeito despolitizador. Mais especificamente, Rancière entende que aquilo que a história estrutural oculta é a *bavardage* popular, a verborreia, o palavrório com que muita gente intervém na história dizendo coisas que, no seu conjunto, escapam à coerência e estabilidade da estrutura (cf. Rancière, 1993).

O segundo desafio talvez seja mais difícil: como se trabalha, historiograficamente, um acontecimento interessante e emocionante para os que nele participaram? Um arquivo capaz de resgatar estas dimensões (afetivas, emocionais) parece negar em tudo as características que definem o arquivo tradicional, na sua organização burocrática, com a sua cristalização ideológica (obediente à razão de Estado) e a sua legitimidade quantitativa. Um arquivo da dimensão afectiva parece, pelo contrário, exigir uma dimensão estética, que se ofereça à análise formal – que contenha algum grau de performatividade – e cuja narrativa se funde nessa mesma análise formal (como White propunha em relação aos *acontecimentos modernistas*).

Alguns tipos de fonte parecem-me particularmente promissores para responder a estes desafios. Um deles, que mencionei, leva-nos à tomada da palavra que podemos ver em reportagens e documentários com que a televisão e cineastas procuraram captar, através de imagens, mas também do discurso, os vários aspectos da militância. Esta tomada de palavra é uma manifestação clara do interesse de que nos fala Ngai, que encerra a relação emocional com o acontecimento. Não é, naturalmente, uma relação fácil de estabelecer, mas que revela todas as suas potencialidades se, ao lado da análise discursiva e ideológica (que leve a sério as ideias e narrativas mesmo daqueles que revelam poucos recursos linguísticos), fizermos incidir a nossa atenção sobre aspectos performativos como o entusiasmo e a indignação, o empenho e a confiança. Em suma, algo de historiograficamente muito significativo está a acontecer quando uma câmara e um microfone são ligados em frente a uma operária, a um camponês, a um estudante, que desempenha nessa situação um papel de agente livre, deliberadamente assumindo um papel que corresponde à forma como quer participar no acontecimento histórico.

A questão dos discursos merece mais algumas reflexões, até à luz da duração em que se inscrevem, para Dewey e Ngai, as emoções e os interesses. Qual o significado histórico do palavrório, da *bavardage*, como diria Rancière? O que as pessoas dizem, no contexto de lutas como a ocupação de uma propriedade ou a organização de uma estrutura coletiva, não é espontâneo e inconsciente (embora possa conter dimensões

espontâneas e inconscientes), mas o ponto de chegada de processos de cristalização de ideias e emoções que se manifestam em 1974 e 1975, mas que de facto vêm de trás. Os arquivos que nos permitem explorar esta profundidade temporal – que nos leva para os antecedentes da revolução, alargando a sua cronologia também nessa direção – são particularmente exigentes, pois implicam cotejar sistematicamente fontes na sua duração, por vezes ao longo de décadas. Alguns exemplos – dois escritos e dois visuais – podem dar uma ideia da tarefa.

O primeiro é o da imprensa periódica. De facto, percorrer jornais e revistas antes de 1974 dá-nos dados surpreendentes para compreender o que acontece depois do 25 de Abril. Uma extensa pesquisa na revista semanal *Século Ilustrado*, ao longo das décadas de 50 e de 60, revela-nos como, com alguma regularidade, quase inadvertidamente, vai surgindo publicada a palavra democracia, para caracterizar o facto do jovem Príncipe Carlos, de Inglaterra, frequentar uma escola pública (a família real britânica querendo mostrar-se democrática), para referir que o imperador do Japão ia casar com uma plebeia (num gesto democrático), ou para mostrar um político norte-americano a usar transporte público (definindo-se assim como democrata) (Trindade, 2022: 360). A palavra vai-se insinuando, nestas ocasiões, para ilustrar situações de igualdade, mostrando sociedades com relações horizontais, e banalizando a democracia também na sociedade portuguesa, não tanto como regime político ou indicador de liberdade, mas como uma alternativa às hierarquias e autoritarismos do Portugal salazarista. Estas indicações só nos são acessíveis com o tempo da pesquisa, um tempo que é também o da duração da publicação que, assim folheada ao longo de anos, nos permite recriar a própria familiarização dos leitores com aquela palavra tão estranha à sua sociedade. Algo disto ajuda a explicar aspirações que explodem em 1974-1975.

O segundo exemplo leva-nos ao encontro de uma discreta sugestão de Eduardo Lourenço sobre o neorrealismo, de que devia ser investigado através do seu 'sucesso sociológico' (Lourenço, 2000: 36). Que consequências teve, numa sociedade autoritária e sob censura, o facto de ser possível encontrar romances de Fernando Namora, Alves Redol ou Manuel da Fonseca, em estantes de casas não só de famílias oposicionistas, mas também de classes médias e pequenas burguesias não necessariamente politizadas ou inconformistas? O que terão feito estas leituras, politicamente *desinteressadas* e, no entanto, inevitavelmente geradoras de *interesse* por personagens e situações que contrariavam a ordem dominante? Pode sugerir-se que a familiarização com o imaginário do neorrealismo contribuiu para a disseminação daquilo que poderíamos definir como uma gramática da luta de classes para lá de sociabilidades antifascistas? E, para concluir este raciocínio em forma de questões, é possível ver

aqui também, em potência, parte da explicação para a explosão discursiva que podemos hoje ver em documentários e reportagens? Neste caso, uma história oral dos hábitos de leitura poderia dar pistas sobre a relação entre o 'sucesso sociológico' do neorrealismo ao longo de décadas e a politização que se exprime em 1974-75.

Os últimos dois exemplos referem-se a documentários, objetos visuais de que falarei então agora um pouco mais concretamente. Michel de Certeau afirmou que em Maio de 68 a palavra foi tomada da mesma forma que em 1789 se tinha tomado a Bastilha (Certeau, 1977: 11). Esta tomada da palavra não é, portanto, no contexto da revolução (que é o contexto de Maio de 68), um elemento acessório do processo político, mas uma das suas dimensões mais palpáveis. E é isto que podemos ver, por exemplo, nas entrevistas que Glauber Rocha faz a habitantes de bairros de lata, logo no dia 1 de Maio de 1974, para o filme *As Armas e o Povo*. Nessa sequência, o cineasta brasileiro dá a voz a uma série de mulheres, insistindo para que falem. E elas falam das suas aspirações, sobretudo em sair dali e ter uma casa decente. E quando uma não fala, que a revolução não lhe interessa, ele insiste, incapaz de compreender o seu silêncio, como se uma revolução não fosse pensável sem o interesse de todos manifestado pela tomada da palavra.

Outro conhecido exemplo é o do diálogo sobre a propriedade de uma enxada em *Torrebela*, de Thomas Harlan. A discussão sobre a posse do instrumento, entre a lógica da cooperativa (onde a enxada seria partilhada com outros) e a da propriedade individual (onde um camponês específico podia controlar a sua própria ferramenta), também pode ser vista como uma certa operacionalização da gramática da luta de classes, inscrita numa história mais longa, como se pode verificar pela repetição de discussões com o mesmo conteúdo noutros momentos, tanto históricos como ficcionais. É por exemplo bastante impressionante ver como em *Terra e Liberdade*, de Ken Loach, a milícia do POUM que ocupa uma aldeia durante a Guerra Civil Espanhola e organiza uma reunião com os aldeãos, estabelece com eles uma conversa que repete, ponto por ponto, a discussão de *Torrebela* em torno da propriedade privada e da partilha comunitária de recursos.

Dos bairros de lata de Lisboa ao latifúndio de Torrebela – ou em leituras socialmente partilhadas, ao longo de décadas, de palavras e narrativas subversivas –, por entre documentos e reportagens com operários organizando-se em comissões de trabalhadores, camponeses ocupando terras, militantes em ação política, militares em ações de dinamização e todas as outras formas de militância que fizeram o processo revolucionário, dezenas de mulheres e homens articularam a sua situação muito para além do protesto e da raiva: analisando correlações de forças, identificando dificuldades,

apontando soluções e aprendizagens coletivas, e situando as suas lutas no panorama global do capitalismo mundial. Isto tudo, quase sempre sem possuírem as ferramentas linguísticas formais e o capital simbólico que seria expectável em quem desenvolve teorias políticas, formulações ideológicas e análises geopolíticas.

Conclusão – A revolução como acontecimento modernista

A multiplicidade e complexidade da militância que o parágrafo anterior procurou descrever, dá-nos ainda ensejo para regressarmos ao conceito de acontecimento modernista, procurando pensar nas novas histórias para as quais os nossos arquivos – do interesse quotidiano, da performance e da duração da militância – podem abrir a a história cultural da revolução. Isto implica, como sabemos desde a nossa discussão com Hayden White, pensar outras narrativas, ou pelo menos a possível relação entre a narrativa historiográfica e o experimentalismo artístico. Felizmente, o período pós-revolucionário foi palco de várias experiências que, no campo do cinema, da literatura e do teatro, procuraram responder à incomensurabilidade da militância – ao que definíamos como a ampla, empenhada e continuada militância do período revolucionário.

A este nível, as coisas não se terão passado imediatamente, nem talvez isso fosse possível, mas é importante defender a existência de um corpus muito relevante (nas áreas artísticas acima referidas, mas também na música popular, nas artes plásticas e na própria teoria e crítica cultural), onde o forte investimento no experimentalismo expressivo e narrativo caracteriza um conjunto de obras que nos podem abrir, hoje, o vasto campo de análise aos desafios que o PREC lança à historiografia. Recapitulemos ainda antes, brevemente, estes desafios, antes de concluir. Em primeiro lugar, o estudo da revolução tem de ser um estudo da multidão, de um momento em que há muita gente a participar, sem protagonistas na medida em que todos são protagonistas. Em segundo lugar, a narrativa terá de apostar na continuidade, pensar para além das datas familiares – 25 de Abril, 28 de Setembro, 11 de Março, 25 de Novembro – e apreender processos políticos que se desenrolam no quotidiano, todos os dias ao longo de meses e anos. Finalmente, as nossas histórias terão de contemplar a dimensão afectiva que preencheu a vida política dando assim forma ao seu sentido emancipatório.

O experimentalismo estético com que as diferentes artes responderam a estes de-

safios constitui, em meu entender, um dos cânones mais esquecidos da cultura portuguesa. As razões são, de resto, fáceis de perceber: a relação com o PREC, desde logo, faz com que algumas destas obras sejam vistas como malditas, ou datadas, mas essa relação e o investimento experimental que a orienta é o resultado de uma convicção profunda, entretanto perdida, sobre a dimensão emancipatória das práticas artísticas. António Pedro Pita tem chamado a atenção para isto (Pita, 2011), para as implicações decorrentes da politização da arte no século XX, implicações que ainda não conseguimos talvez desenvencilhar, quando parecem ser os elementos formais em obras literárias, cinematográficas, teatrais – aspetos como a descontinuidade, a fragmentação, a recusa do realismo pelo onírico, pelo barroco ou pelo surreal – que transportam consigo não só as potencialidades emancipatórias da sua fruição, como a sua própria capacidade em dar expressão aos desafios da revolução. Por outras palavras, foi, nessas obras, pela montagem cinematográfica ou pelo fragmento literário que se conseguiu chegar mais perto da representação da militância coletiva e da temporalidade longa do acontecimento.

Estou a pensar em romances como *Retrato dum amigo enquanto falo*, de Eduarda Dionísio, onde a simultaneidade de narrativas reconstitui os elementos discursivos e expressivos da militância política, bem como a sua dimensão afectiva (Dionísio, 1979). Ou num episódio já perto do final de *Directa*, de Nuno Bragança, quando o protagonista inscreve o seu trabalho concreto de militância antifascista (a condução de um automóvel para levar um camarada à fronteira) numa mais longa narrativa da História de Portugal (Bragança, 1977). Ou na montagem de *Gestos & Fragmentos*, de Alberto Seixas Santos, com a sobreposição de três discursos simultâneos e contraditórios: a versão dos acontecimentos por Otelo Saraiva de Carvalho; a teoria político-militar de Eduardo Lourenço, lida pelo próprio; a ficção detectivesca de Robert Kramer, fechado num quarto a tentar perceber o que aconteceu no dia 25 de Novembro – portas de entrada distintas, mas complementares, para a pluralidade do PREC como acontecimento histórico.

Poderia continuar com muitos outros exemplos. Mas uma dimensão constante deste cânone revolucionário pode ainda ser salientada: a da insistência na própria história – que caracteriza também tanto do teatro que se fez no pós-25 de Abril – e que podemos interpretar como uma aposta estética para estar à altura do acontecimento, isto é, de responder ao desafio de dar expressão à transformação histórica operada pela própria revolução. A este nível, falar (ou escrever, encenar e montar) sobre esse acontecimento que tinha acabado de ter lugar implicou quase sempre ir além da conjuntura revolucionária, e apostar em temporalidades mais longas e geografias mais amplas.

Se assim for, ou seja, se for possível utilizar os aspectos formais mais arrojados de romances, filmes e peças de teatro do período pós-revolucionário como fontes históricas sobre a revolução, então veremos como esse arquivo improvável reconstitui, precisamente, todos os desafios que identificámos ao longo do texto: a visibilidade, a continuidade e a expressividade da militância revolucionária, aquilo que parece exigir que sejamos capazes de fazer uma história da multidão, que contemple a dimensão afectiva da participação, e, finalmente, que inscreva o PREC numa história centenária de revoluções e socialismo.

No prefácio à tradução para inglês da *Estética da Resistência*, de Peter Weiss, Fredric Jameson afirmou que o que ali estava representado – nos longos diálogos sobre socialismo e fascismo, história e arte, desenvolvidos pelos operários e militantes que protagonizam o romance – era 'a eternidade de debate e discordância, o perpétuo presente de paixão ideológica e consciência politizada' (Jameson, 2005: XXVI) que caracteriza sempre os momentos de luta política, discussões e paixões reavivadas através das várias revoluções, em 1848, em 1871, em 1917, em 1968, e mesmo na clandestinidade comunista da Alemanha nazi que *Estética da Resistência* nos começa por mostrar, e portanto também necessariamente em 1974. •

BIBLIOGRAFIA

Auerbach, Eric. 2003 [1953]. *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature* (Princeton: Princeton University Press).

Bragança, Nuno. 1977. *Directa* (Lisboa: Moraes).

Burke, Peter. 1992. *O Mundo como Teatro. Estudos de Antropologia Histórica* (Lisboa: Difel).

Certeau, Michel de. 1977. *The Capture of Speech and Other Political Writings* (Minneapolis: The University of Minnesota Press).

Dewey, John. 1934 [2005]. *Art as Experience* (Nova Iorque: Penguin).

Dionísio, Eduarda. 1979. *Retrato dum Amigo enquanto Falo* (Lisboa: Armazém de Letras).

Jameson, Fredric. 1981. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca: Cornell University Press).

Jameson, Fredric. 2005. 'A Monument to Radical Moments', em *The Aesthetics of Resistance*, ed. Peter Weiss, vol. 1 (Durham: Duke University Press).

Lefebvre, Henri. 1984. *Everyday Life in the Modern World* (New Brunswick: Transaction Publishers).

Lourenço, Eduardo. 1978 [2000]. *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português* (Lisboa: Gradiva).

Ngai, Sianne. 2012. *Our Aesthetic Categories. Zany, Cute, Interesting* (Harvard University Press).

Pita, António Pedro. 2011. 'O dia inicial: 25 de Abril ou o "imaginário de revolução"', em *História e Arte – Movimentos Artísticos e Correntes Intelectuais* (Campinas: Mercado das Letras).

Rancière, Jacques. 1993. *Les Noms de l'Histoire. Essai de poétique du savoir* (Paris: Seuil).

Stein, Gertrude. 1998. *Writings, 1932–1946* (Nova Iorque: Library of America).

Thompson, E.P. 1963. *The Making of the English Working Class* (Nova Iorque: Vintage Books).

Tilly, Charles. 2008. *Contentious Performances* (Cambridge: Cambridge University Press).

Trindade, Luís. 2022. *Silêncio Aflito. A Sociedade Portuguesa através da Música Popular (dos Anos 40 aos Anos 70)* (Lisboa: Tinta-da-china).

White, Hayden. 1987. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality", em *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press).

White, Hayden. 1999. "Auerbach's Literary Theory. Figural Causation and Modernist Historicism", em *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press).

FILMOGRAFIA

Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica. *As Armas e o Povo*. Instituto Português de Cinema, 1977.

Harlan, Thomas. *Torrebela*. Films Albatros, 1977.

Loach, Ken. *Land and Freedom*. Polygram, 1996.

Santos, Alberto Seixas. *Gestos & Fragmentos*. Grupo Zero, 1981.

← VOLTAR AO ÍNDICE

Historiografia e política do arquivo

Investigar a história do teatro português nos palcos ultramarinos: desafios e possibilidades.

Andrelise Santorum

doi.org/10.51427/978-989-9238-13-8.16

Andrelise Santorum orcid.org/0000-0003-4631-4817

Abstract

KEYWORDS
theatre and colonialism
Portuguese theatre in Africa
overseas stages
colonial stages

Researching the history of Portuguese theatre on overseas stages: challenges and possibilities

The *Global Theatre Histories*, a recent line of research led by authors such as Christopher Balme and Nic Leonardt, is inaugurating a broad international debate on the need to renew the historiography of theatre and the performing arts from new, essentially transnational perspectives (Balme, 2012). When this debate is directed at countries like Portugal, the need to broaden horizons becomes even clearer, given that it is impossible to separate Portugal's metropolitan and colonial history, at least until the coming of independence in Africa.

When considering the history of Portuguese theatre, especially when addressing the Estado Novo (1933-1974), it is essential that our analysis adopts a transnational perspective, seeking to understand the theatre produced during this period from the relational dynamics between the metropolis and the colonies. However, the works published so far that investigate Portuguese theatre during Salazarism/Marcelism keep their geographical scope restricted to the metropolitan borders, expanding their analysis at most to the touring that took place in Brazil during this period. The few works produced so far that mention the presence of Portuguese theatre in parts of the empire do so indirectly, maintaining the tendency towards a metropolitan focus. However, it must be considered that the existing historiographical void around the theme of Portuguese theatre in Africa can be explained by the series of challenges arising when we decide to do research of this kind. Many of them are related to the archives available for research and the documentary collection that exists in these archives.

Seeking to collaborate with the opening of a new wave of studies in historiography dedicated to thinking about Portuguese theatre beyond metropolitan borders, in 2019 I began a broad investigation into the presence of Portuguese theatre in Africa during the Estado Novo. I analysed the plays that were performed on colonial stages between the 1930s and the 1970s by the Portuguese theatre companies that during this period left the metropolis for Africa on a tour of the Portuguese colonies, especially Angola, Mozambique and São Tomé and Príncipe. In this research, I have worked with an extensive range of historical sources, such as theatrical texts and programmes, periodicals, correspondence, letters and photographs: documentation that is safeguarded in four Portuguese archives, namely the National Library of Portugal, the National Archive of Torre do Tombo, the National Museum of Theatre and Dance and the Overseas Historical Archive.

In this essay, I intend to share some of the central points of this research and its construction, showing the traces of a Portuguese theatre presence in Africa that exist in Portuguese archives and proposing the following reflections: How is research constructed and how is it linked to the archive? What challenges does the researcher face when their research topic is transnational? What precautions do we need to take when conducting research? And what possibilities are there for future research interested in broadening its horizons to the Portuguese overseas territories?

Andrelise Santorum

Quais são os vestígios existentes nos arquivos portugueses sobre a presença do teatro português em África? Como se constrói uma investigação de caráter inédito quando as pistas são escassas e os caminhos possíveis não são óbvios? Que desafios costumam ser impostos às pesquisas de caráter transnacional? Que cuidados precisamos ter enquanto condutores de uma investigação? E quais as possibilidades que existem para futuras investigações interessadas em ampliar seus horizontes para o ultramar português? Este capítulo tem como objetivo responder, ainda que de forma sucinta, a essas indagações, compartilhando os caminhos trilhados durante o percurso da investigação *Portuguese Theater on Overseas Stages: Networks between Portugal, Angola, Mozambique, São Tomé and Príncipe, Guinea-Bissau, and Cape Verde (1933-1974)*[1], projeto oficialmente iniciado em 2024, mas que, na verdade, começou a dar os seus primeiros passos há 6 anos.

Em 2019, dei início à primeira fase de uma ampla investigação acerca da presença do teatro português em África durante o Estado Novo, com foco na análise das peças teatrais representadas nos palcos coloniais entre as décadas de 1930 e 1970, pelas companhias teatrais portuguesas que, nesse período, partiram da metrópole em turnês pelas então colónias portuguesas. Essa pesquisa, inicialmente concentrada exclusivamente nos palcos angolanos e que resultou na tese de doutoramento intitulada *Palcos do Império: Teatro Português em Angola durante o Estado Novo (1930-1950)*[2], pavimentou o caminho para o projeto de investigação atualmente em curso. Este, por sua vez, ampliou o recorte geográfico para abarcar as cinco ex-colónias portuguesas em África, estendendo também o período de análise até o ano de 1974.

1 Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., projeto registrado com o número 2023.06872.CEECIND/CP2891/CT0025 e com o DOI: https://doi.org/10.54499/2023.06872.CEECIND/CP2891/CT0025.

2 Movida pela consciência, cara aos estudos pós-coloniais, de que todo saber é situado (Said, 1978), considero fundamental assinalar que falo a partir de um lugar geográfico e simbólico específico: o Brasil. Esse ponto de observação híbrido – no sentido atribuído por Bhabha (1998) ao entre-lugar da enunciação, onde os significados se constroem na negociação entre culturas – permite olhar para a história do teatro português em África a partir de uma posição simultaneamente distante e próxima, o que orienta as perguntas que dirijo enquanto historiadora a este objeto de pesquisa. Esta investigação teve origem em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, no âmbito das leituras e debates promovidos entre 2019 e 2023 pelo *Grupo de Pesquisa e Estudo sobre Ásia e África Lusófonas*, GPEAAL (cadastrado no CNPq com o título *A Guerra Fria nos Países Lusófonos: dependência, transnacionalismo e democracia*), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), sob a coordenação do Doutor Marçal de Menezes Paredes cujo trabalho tem incentivado os pesquisadores a pensar a história a partir de perspectivas transnacionais e pós-coloniais, propondo um olhar horizontal sobre os processos históricos – atento aos cruzamentos, às trocas e às redes. Nesse ambiente intelectual, têm surgido pesquisas inéditas sobre o legado do colonialismo e sobre os contextos das independências em África, entre as quais se destaca a minha tese de doutoramento, defendida em abril de 2023.

Tanto na pesquisa desenvolvida durante o doutoramento quanto na investigação atualmente em curso, o objetivo central tem sido compreender a relação estabelecida, durante o Estado Novo, entre o teatro português e o contexto político vigente naquele período. Em razão disso, o principal objeto de análise da investigação é o conjunto de peças teatrais representadas nos palcos ultramarinos pelas companhias portuguesas que, à época, se aventuravam em digressões pelas colônias africanas. Além dos textos e programas teatrais, o vasto corpus documental da pesquisa inclui também periódicos, correspondências, ofícios e registros fotográficos, salvaguardados em diversos arquivos portugueses situados em Lisboa, entre os quais se destacam a Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), o Arquivo Nacional da Torre do Tombo (TT), o Museu Nacional do Teatro e da Dança (MNTD) e o Arquivo Histórico Ultramarino (AHU).

A pesquisa referente às digressões realizadas para Angola durante o Estado Novo encontra-se, naturalmente, em um estágio mais avançado, apresentando resultados mais concretos a serem compartilhados. Por essa razão, será utilizada neste capítulo como recorte ilustrativo do percurso da investigação, de modo a evidenciar as descobertas já realizadas e as possibilidades de aprofundamento que delas decorrem. Para esse fim, optei por organizar o percurso investigativo em quatro etapas principais: (1) a pesquisa em periódicos; (2) a pesquisa em textos teatrais; (3) a pesquisa em documentos pessoais de companhias e artistas; e (4) a pesquisa em documentos oficiais. Antes, contudo, de avançar nos pormenores desse processo, faz-se necessário apresentar as perspectivas teóricas que orientam a investigação, bem como os desafios que, na prática, têm atravessado a sua execução.

Esta investigação vem sendo desenvolvida à luz do panorama teórico-metodológico da *Global Theatre Histories,* linha de pesquisa liderada por Christopher Balme e Nic Leonardt, que, a partir de 2010, inauguram um amplo debate internacional sobre a necessidade de renovação na historiografia do teatro e das artes performativas sob novas perspectivas, essencialmente transnacionais (Balme, 2012). Essa abordagem levou diversos pesquisadores de países como o Reino Unido, a Alemanha e os Estados Unidos a reconhecerem 'limitações ao entendimento das suas histórias se delas fossem excluídas atividades na área do espectáculo que apenas existem numa esfera transnacional ou global' (Brilhante, 2012: 12). Buscando identificar as redes de trocas artísticas estabelecidas entre diferentes países ao longo da história, essa linha teórica propõe 'escrever histórias globais do teatro assentes nas conexões e envolvimentos possibilitados pelas rotas comerciais nas quais circulam formas teatrais, modelos artísticos, agentes (atores, empresários, técnicos) e espectáculos' (Brilhante, 2012: 13). O que estes autores afirmam é que a partir de finais do século XIX, como

consequência dos fenômenos globais do colonialismo, do imperialismo e da modernização, o teatro deixou 'de ser uma forma cultural praticada localmente para adquirir alcance global' (Junqueira, 2015: 239), ocasionando na criação de *esferas públicas transnacionais*. No contexto dos impérios coloniais europeus dos séculos XIX e XX, Balme destaca justamente o papel das digressões teatrais afirmando que as trupes itinerantes possibilitaram uma nova forma de interação com os centros metropolitanos significando que 'plateias e públicos se definiram implícita ou explicitamente no sentido de estarem, de alguma forma, 'em contato' com outras nações ou culturas, ou mesmo com o 'Ocidente' como um imaginário cultural coletivo' (Balme, 2012: 208).

Quando utilizamos as lentes analíticas das Histórias Globais do Teatro para observar o contexto português, torna-se ainda mais evidente a necessidade de ampliar os horizontes de análise para além das restritas fronteiras nacionais, uma vez que não é possível dissociar a história metropolitana da história colonial portuguesa – pelo menos até o início dos processos de independência dos países africanos. Nesse sentido, autoras como Christine Junqueira (2015), Maria Helena Werneck (2012) e Maria João Brilhante (2012) têm mobilizado essas premissas para refletir sobre os trânsitos teatrais que se estabeleceram, a partir do século XIX e durante o século XX, entre países como Portugal e Brasil, apontando já em 2012 para a importância de 'alargar futuramente a investigação aos circuitos de digressão pelas ex-colónias portuguesas em África' (Brilhante, 2012: 12).

No âmbito da historiografia do teatro português é fundamental adotar uma perspectiva transnacional de análise, capaz de compreender o teatro produzido, em especial no período do Estado Novo, a partir da dinâmica relacional entre metrópole e colônias. Contudo, observa-se que grande parte dos estudos publicados até o momento sobre o teatro português durante o salazarismo/marcelismo ainda mantém seus recortes geográficos restritos às fronteiras metropolitanas.

A história das itinerâncias do teatro português para o continente africano é um campo de estudos praticamente inexplorado pela historiografia. Os trabalhos que existem sobre o teatro português durante o Estado Novo, produzidos por autores como Maria Graça dos Santos (2004), Isabel Vidal (2009) e Ana Sofia Patrão (2012), bem como os estudos de Luciana Stegagno Picchio (1969) e Luiz Francisco Rebello (1984, 1985 e 1988), apesar de fundamentais para qualquer investigação interessada na compreensão da história do teatro português, acabam por restringir suas análises às fronteiras da metrópole. Os poucos investigadores que mencionam as deslocações do teatro português às colônias, como João Menau (2004), Nuno Moura (2007) e

Duarte Ivo Cruz (2013), o fazem de uma forma indireta, mantendo, portanto, a tendência para o enfoque metropolitano.

Destaco a obra do dramaturgo angolano José Mena Abrantes (2005) que produz uma espécie de história geral do teatro em Angola antes e depois da independência do país, mencionando de forma muito sucinta os nomes de algumas companhias portuguesas que estiveram em Angola durante o período do Estado Novo num quadro cronológico que, apesar de apresentar uma série de lacunas temporais, deixou uma importante contribuição para a historiografia. Da mesma forma, o especialista guineense Carlos Vaz (1978), o investigador sul-africano Luís Mitras (2004) e o investigador João Branco (2004) também desenvolveram estudos notáveis no âmbito da história do teatro africano mencionando as itinerâncias do teatro português para localidades como Cabo Verde e Guiné Bissau sem, contudo, privilegiar o período do Estado Novo como recorte e tendo como enfoque o teatro local produzido nestes espaços. Especificamente em relação ao teatro português apresentado em África durante o Estado Novo nota-se um enorme vazio historiográfico, não existindo trabalhos que investiguem, como tema central, as turnês realizadas por companhias teatrais portuguesas ao ultramar português, com exceção da já mencionada tese de doutoramento de minha autoria.

É preciso considerar, porém, que o vazio historiográfico existente em torno da temática do teatro português em África pode ser explicado pela série de desafios que se apresentam quando decidimos fazer uma pesquisa deste teor.

Os desafios da investigação

O primeiro desafio apresentou-se já na fase inicial da elaboração do projeto de investigação, durante o levantamento bibliográfico sobre o teatro português em Angola. A leitura dos trabalhos disponíveis revelou que as poucas obras que mencionavam digressões artísticas para a África durante o Estado Novo, embora indicassem nomes de companhias e datas aproximadas das turnês, não faziam referência aos documentos históricos ou aos arquivos de onde tais informações haviam sido obtidas. Uma contribuição mais consistente foi encontrada em um artigo publicado por José Carlos Alvarez, em 2006, então diretor do Museu Nacional do Teatro e da Dança. O autor, com o objetivo de divulgar o acervo documental até então inédito da instituição, apresentou registros referentes às turnês realizadas por companhias teatrais portuguesas para o Ultramar. Essas indicações constituíram o ponto de partida para a formulação do projeto de pesquisa.

A partir desse conjunto de pistas, elaborou-se a proposta submetida ao processo seletivo da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), no âmbito do Projeto Institucional de Internacionalização (PUCRS-PrInt) da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. O programa visava a concessão de bolsas de doutorado-sanduíche para diversos países, entre eles Portugal, com financiamento para doze meses de pesquisa no exterior – condição fundamental para a viabilização deste estudo. Considerando que as fontes e os arquivos relevantes estavam localizados em território português, a pesquisa exigia consulta presencial, o que evidencia o primeiro grande obstáculo das investigações de caráter transnacional: o desafio geográfico.

Após a concessão da bolsa, a pesquisa teve início em outubro de 2020, com a chegada a Lisboa em um contexto já desafiador devido à pandemia de Covid-19, com um projeto que partia de um conjunto reduzido, mas promissor, de indícios documentais. Já em Portugal, em contatos informais com alguns colegas da área, observou-se um interesse pelo tema, embora muitos ponderassem sobre a escassez de registros referentes às digressões teatrais para Angola, sobretudo nas décadas iniciais do Estado Novo, afirmando que essas viagens eram sazonais, restritas ao verão, e que a documentação disponível poderia ser insuficiente para sustentar uma tese de doutoramento, sugerindo-se, inclusive, o redirecionamento do estudo às itinerâncias para o Brasil.

Os primeiros dias em Portugal foram dedicados à busca preliminar nos catálogos digitais dos arquivos portugueses. Foram testadas diversas combinações de palavras-chave – Teatro em Angola, Teatro Colonial, Teatro Ultramar, Teatro em África, Digressões Teatrais Ultramar, Cinema Luanda, entre outras –, que resultaram, em geral, em listas reduzidas e pouco pertinentes ao recorte temporal ou temático do projeto. Além da limitação dos catálogos, que nem sempre refletem com precisão o conteúdo efetivo dos acervos, enfrentou-se o desafio da aparente desorganização de alguns conjuntos documentais. Durante as primeiras consultas presenciais, constatou-se, por exemplo, que determinadas pastas com o título “Espectáculos” continham, na realidade, ofícios relativos à caça aos jacarés em Angola e a outros temas alheios à investigação. Essa aparente falta de coerência, contudo, não permite afirmar se resulta de uma reclassificação posterior realizada pela instituição arquivística ou se já estava presente na própria lógica de produção documental do Estado Novo, que pode ter agrupado materiais distintos sob rubricas genéricas ou imprecisas. Essa ambiguidade evidencia a necessidade de considerar que a organização – ou desorganização – dos acervos também é parte da sua história e reflete as práticas

administrativas e ideológicas que orientaram a criação e o tratamento das fontes[3].

As informações obtidas nos catálogos digitais, as primeiras experiências com os fundos consultados e as observações de colegas pareciam convergir para um mesmo diagnóstico. Ainda assim, um dos principais aprendizados da prática historiográfica é a necessidade de duvidar, mesmo diante do aparente consenso. Há ocasiões em que a pesquisa exige confiar em uma espécie de instinto – construído ao longo do tempo, pela familiaridade com as fontes e pela escuta atenta de suas lacunas. Seguir essa "intuição investigativa", ainda que todos os indícios apontem na direção oposta, pode ser o que permite revelar aquilo que até então permanecia oculto.

O passo a passo da investigação

1. a pesquisa em periódicos

Quando as primeiras experiências de pesquisa geram mais perguntas do que respostas, o percurso a seguir depende das questões centrais da investigação, das inquietações que a movem e do que está disponível nos arquivos acessíveis ao pesquisador. No meu caso, a pergunta central era clara: o que as peças teatrais encenadas nos palcos angolanos revelavam sobre a relação entre o teatro português e o contexto político do período? Para respondê-la, seria necessário analisar os repertórios teatrais levados a Angola; entretanto, os títulos dessas obras ainda eram, em sua maior parte, desconhecidos, com exceção de alguns indicados nos programas teatrais preservados no MNTD. Paralelamente, uma das maiores inquietações da pesquisa residia no fato de que todos os indícios encontrados apresentavam lacunas significativas, dificultando a reconstrução cronológica das itinerâncias teatrais – uma dimensão central para

3 Esses obstáculos servem como um lembrete de que é fundamental reconhecer que a pesquisa em arquivos requer atenção constante à história custodial dos acervos e que isso implica adotar uma postura cautelosa diante das circunstâncias de produção, preservação e disponibilização das fontes, observando atentamente o processo pelo qual os documentos foram reunidos, classificados e mantidos ao longo do tempo. Todo documento é produto de um contexto histórico e institucional específico e o percurso de custódia interfere diretamente nas possibilidades de leitura e interpretação das fontes. Especialmente no caso de documentos produzidos durante regimes autoritários, como o Estado Novo português, as lacunas, repetições e silenciamentos documentais tornam-se, eles próprios, indícios históricos da lógica de poder que orientou a produção e, por vezes, a preservação das fontes. Além disso, é importante destacar que as informações ausentes ou as hipóteses que não se confirmam também fazem parte do processo investigativo: muitas vezes, dias inteiros são dedicados à análise de documentos que, ao final, não são relevantes para o tema, mas essas experiências são fundamentais, pois permitem afirmar com segurança – e fornecer referências confiáveis a futuros pesquisadores – que, naquele arquivo ou fundo específico, não existem indícios sobre determinado assunto.

mim enquanto historiadora, pois a compreensão temporal dos eventos é essencial para interpretar processos históricos e acompanhar como a relação entre teatro e contexto político se transforma e se articula ao longo do tempo.

O único caminho possível foi recalcular a rota previamente traçada para a investigação e concentrar esforços na pesquisa em periódicos, a única fonte capaz de fornecer tanto os títulos das peças teatrais necessárias quanto a ordem cronológica das digressões. Uma busca preliminar no acervo de periódicos da Biblioteca Nacional de Portugal revelou uma ampla lista de jornais e revistas editados no Ultramar durante o período do Estado Novo. Dentre eles, optou-se por analisar *A Província de Angola*, disponibilizado em versão microfilmada na BNP[4]. Fundado em Luanda em 1923 como semanário, passou, em 1926, a ser o primeiro jornal diário de Angola. Para esta investigação, foram digitalizados e examinados os exemplares publicados entre 1932 e 1974, período em que o jornal circulava inicialmente como diário da tarde e, a partir de 1933, como diário da manhã.

O periódico foi escolhido por diversas razões: a existência da coleção completa na BNP, a regularidade de sua publicação, seu destaque como um dos principais jornais de Angola durante o período em questão e o perfil noticioso abrangente, que contemplava os setores político, social e cultural da vida angolana. Em particular, o jornal documentava o cotidiano de Luanda em torno do Nacional Cine Teatro, casa de espetáculos inaugurada em 1932 pela Companhia Hortense Luz, responsável por abrir as rotas das digressões teatrais portuguesas para o Ultramar nos anos 1930.

Esta etapa da investigação seguiu o padrão de quase todas as pesquisas que trabalham com periódicos, caracterizadas por um número incalculável de horas dedicadas à leitura diária e constante do jornal. Foi, até o momento, a fase mais longa da pesquisa e, sem dúvida, também a mais produtiva.

Através da análise das notícias diárias sobre a chegada, estada e partida das companhias em Luanda, das críticas teatrais publicadas após cada estreia e das entrevistas com artistas, diretores ou empresários responsáveis pelas digressões, foi possível reunir uma ampla gama de informações. Entre elas, destacam-se: os nomes de todos os integrantes das companhias (empresários, secretários, diretores, atrizes, atores, cantores, maestros, bailarinos, além de pontos, maquinistas, cenógrafos e iluminadores); o itinerário completo de cada digressão, indicando se a companhia vinha da metrópole ou de outro ponto da África e que cidades angolanas eram visitadas além

4 O periódico encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa, e pode ser consultado através do número de cota: FP 165 – J2068G.

de Luanda; o meio de transporte utilizado, marítimo ou aéreo; questões financeiras e dificuldades enfrentadas pelas companhias; a duração total das itinerâncias, desde a partida de Lisboa até o retorno à metrópole; e as impressões dos artistas sobre Angola e sobre as plateias do Ultramar. Também foi possível registrar detalhes sobre as casas de espetáculos onde estas temporadas aconteciam, a quantidade de sessões realizadas, as percepções do público de Luanda e, o mais importante, os títulos das peças teatrais apresentadas, incluindo nomes de autores e tradutores e, no caso do teatro de revista, os títulos dos quadros e números encenados.

A análise do jornal permitiu estabelecer uma linha do tempo cronológica da história do teatro português em Angola durante o Estado Novo, identificando todos os espetáculos de teatro, música, dança e circo promovidos em Luanda entre 1932 e 1974. Foi possível compreender se os espetáculos eram portugueses ou estrangeiros, se integravam turnês vindas da metrópole ou se eram produções locais realizadas por agrupamentos residentes em Angola, entre outras informações essenciais. Esses dados são fundamentais para entender a indústria de entretenimento em Luanda naquele período, bem como as diferentes categorias de espetáculos que compunham o mercado cultural da cidade.

Um conjunto de informações tão amplo e detalhado só poderia ser obtido por meio da análise cuidadosa de um periódico, que registrava de forma contínua e sistemática a atividade cultural da capital angolana.

2. a pesquisa em textos teatrais

A partir das informações fornecidas pelo jornal, foi possível localizar grande parte dos textos teatrais nas versões representadas nos palcos angolanos, com a autoria, tradução e/ou adaptação indicadas pelo periódico. Entre 1932 e 1974, foram levadas para Angola 235 peças teatrais, abrangendo dramas, comédias, farsas, operetas e revistas de diferentes nacionalidades, incluindo portuguesa, francesa, espanhola, italiana e brasileira. Algumas dessas peças foram encontradas nos acervos do MNTD e da BNP, mas a maior parte dos textos está preservada no fundo documental do Secretariado Nacional de Informação (SNI), especificamente no subfundo da Direção-Geral dos Serviços de Espetáculos (DGE) do Arquivo Nacional da Torre do Tombo (TT). Esse fundo reúne todos os processos de censura teatral realizados durante o Estado Novo, incluindo os relatórios elaborados pelos censores no momento da estreia das peças em Lisboa.

Com exceção de algumas peças que traziam na primeira página a informação de terem sido aprovadas especificamente para a digressão a África, a maior parte dos textos analisados corresponde às suas versões originais, ou seja, às que foram submetidas à censura no momento de suas estreias nos palcos da metrópole. A decisão de analisar todos os títulos representados em Angola, mesmo aqueles sem indicação de destino colonial, baseou-se no fato de que as críticas teatrais publicadas na imprensa angolana sugerem que esses textos não eram adaptados para além-mar. Ademais, uma das principais estratégias dos empresários teatrais para maximizar a bilheteira nas itinerâncias consistia em levar para o Ultramar peças já estreadas em Lisboa e no Porto, que haviam obtido maior sucesso junto às plateias metropolitanas.

Concluídas as etapas de localização, digitalização e leitura preliminar dessas peças teatrais, tornou-se possível realizar a análise efetiva dos materiais em ordem cronológica, visando compreender a evolução do diálogo entre o teatro português e o contexto político do período. Essa relação, longe de ser estática, refletia de forma dinâmica o cenário vivido na metrópole e, especialmente no caso da revista, modificava-se conforme os critérios da censura eram ajustados.

Em termos metodológicos, optei por iniciar a análise elaborando um mapeamento das temáticas mais recorrentes nas peças teatrais, ou seja, aquelas que se repetiam nos repertórios de cada fase das itinerâncias. A partir dessa listagem de múltiplos temas levados à cena pelas companhias, selecionei os textos que melhor exemplificavam os diálogos estabelecidos com o regime em cada uma das três categorias de análise definidas para a investigação: peças que dialogavam com o ideário salazarista, peças que interagiam com o colonialismo e peças que apresentavam críticas ao cenário político vigente.

Considerando a complexidade do texto teatral, um tipo de fonte que exige o afastamento de réguas analíticas rígidas, tornou-se evidente desde o início da análise que seria impossível enquadrar esses textos em uma única categoria, dada a pluralidade de temas que eles apresentavam. No caso da revista, principal gênero levado para Angola, era comum que, em uma mesma peça – e às vezes até em uma única cena –, convivessem temáticas que, de um lado, legitimavam o salazarismo e, de outro, teciam críticas ao regime. Por essa razão, alguns textos precisaram ser recortados e reaproveitados ao longo da investigação para exemplificar as três formas distintas de diálogo com o poder. Na prática, a experiência de lidar com fontes tão complexas evidencia a importância de, enquanto investigadores, permitir que a pesquisa siga seu curso natural, deixando que os próprios materiais encontrados ao longo do percurso orientem a escolha das ferramentas teóricas e metodológicas mais adequadas.

Enquanto o jornal forneceu uma cronologia consistente e detalhou o funcionamento dessas itinerâncias, a análise do texto teatral permitiu identificar quais peças efetivamente contribuíam para a difusão dos preceitos salazaristas, quais dialogavam especificamente com o colonialismo português e quais, de maneira mais sutil, burlavam o controle da censura para veicular críticas ao poder vigente. Além disso, tornou-se possível compreender como esses diálogos se estabeleciam e de que forma a dinâmica entre teatro e contexto político se transformava em cada uma das fases analisadas.

3. a pesquisa em documentos pessoais das companhias e artistas

Um dos primeiros arquivos consultados no início desta investigação foi o Museu Nacional do Teatro e da Dança (MNTD), motivada pelo já mencionado artigo de José Carlos Alvarez (2006). Os espólios do MNTD foram constituídos a partir de doações realizadas pelas companhias teatrais, por artistas portugueses ou por familiares destes, abrangendo uma ampla variedade de documentos, incluindo fotografias, programas teatrais, cartazes, recortes de jornais e revistas, correspondências, entre outros, que atores, atrizes, encenadores e empresários preservaram ao longo do tempo para documentar a memória de sua atividade teatral. Diferentemente de outros arquivos consultados, nos quais foi necessário dedicar muito tempo à busca de indícios sobre as itinerâncias teatrais para o Ultramar, o Museu Nacional do Teatro e da Dança revelou-se particularmente fértil e organizado para esse tipo de pesquisa. Entre os diversos espólios existentes no museu e consultados nesta pesquisa, dois se destacam pela relevância que possuem para o estudo.

O primeiro espólio, intitulado *Companhias e Artistas Portugueses nas Ex-Colónias – Programas*, é composto por uma coleção de programas teatrais criados por companhias portuguesas que realizaram digressões para o Ultramar entre as décadas de 1930 e 1970. Entre essas companhias destacam-se a Companhia Hortense Luz, a Companhia Vedetas Show, a Companhia Embaixada da Saudade, a Companhia Giuseppe Bastos, a Companhia Laura Alves e a Companhia Teatro Alegre. Esses programas foram doados separadamente ao museu, em épocas distintas e por diferentes pessoas, e reunidos posteriormente em um único espólio, por iniciativa da própria instituição, ao perceber que tais documentos registravam de forma sistemática as temporadas de espetáculos promovidas em África.

Esses documentos fornecem informações detalhadas sobre as digressões, incluindo o repertório de peças levadas para os palcos angolanos, os locais de apresentação, as

datas dos espetáculos, os patrocinadores das turnês e os nomes dos artistas que integravam os elencos, com a indicação dos personagens que interpretavam. A seguir, apresentamos as capas de alguns desses programas, referentes a digressões realizadas nas décadas de 1930, 1940, 1960 e 1970, apenas para ilustrar a diversidade do espólio.







Figura 01
Programa Hortense Luz em Luanda (1932) MNTD COTA 135072

Figura 02
Programa Embaixada da Saudade (1941) MNTD COTA 103426

Figura 03
Programa Ling-Chong nas Colónias Portuguesas (1941) MNTD COTA 103424

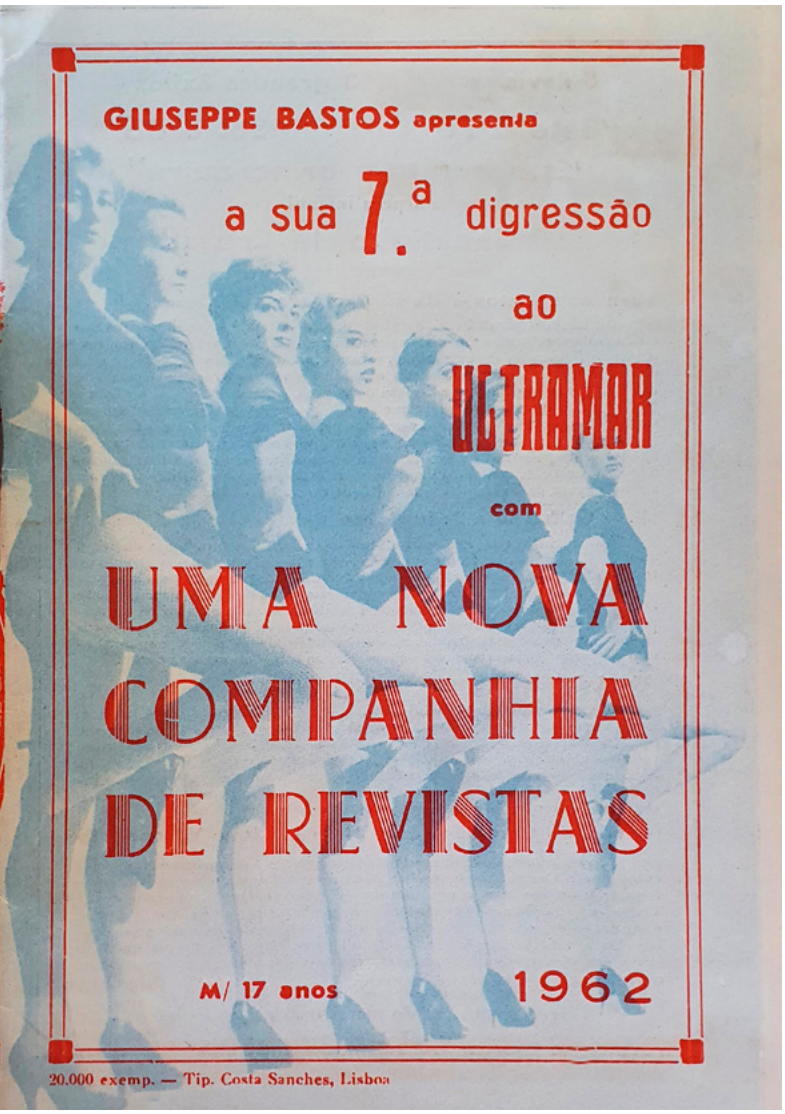


Figura 04
Programa
Giuseppe Bastos
7ª Digressão (1962).
MNTD COTA 174660

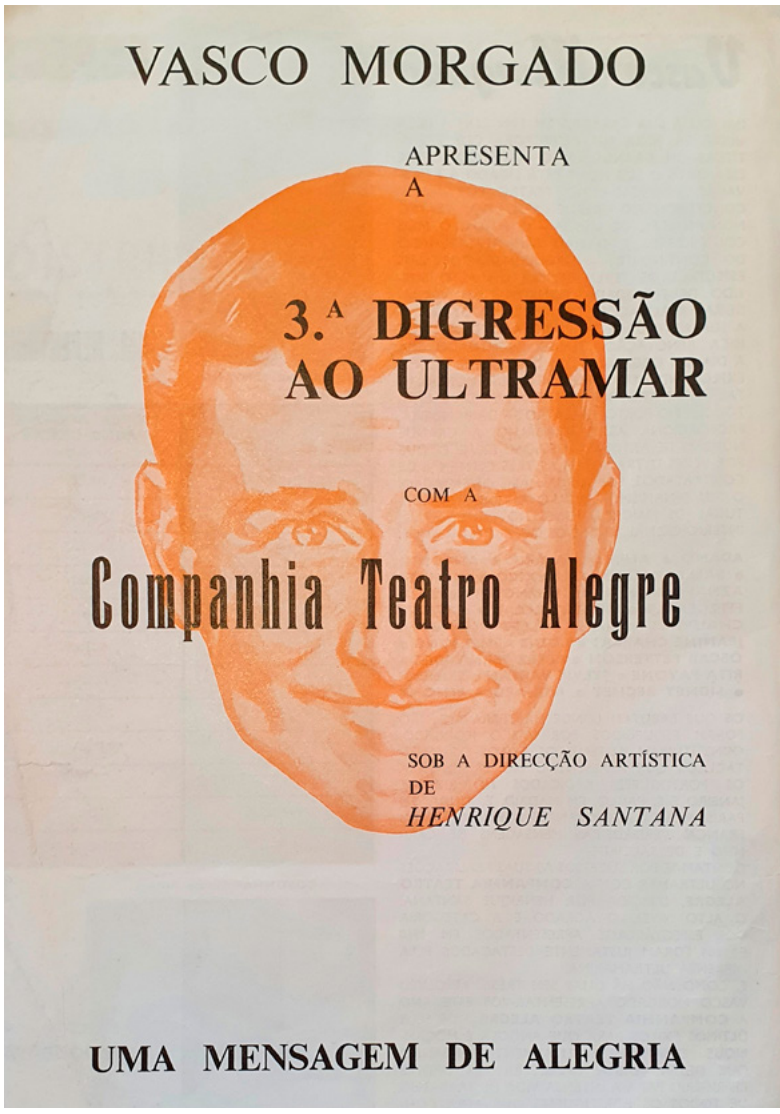


Figura 05
Programa Teatro Alegre
Vasco Morgado 3ª
Digressão (1967) MNTD
COTA 55615



Figura 06
Programa Somos Dois Eunice Muñoz e José de Castro (1970). MNTD COTA 5108

Alguns desses programas incluem textos produzidos pelos próprios artistas do elenco ou pelos diretores e empresários responsáveis pela digressão, trazendo informações relevantes sobre essas itinerâncias. Um exemplo é o programa organizado pelo empresário Vasco Morgado para divulgar a primeira digressão da Companhia Laura Alves ao Ultramar, ocorrida em 1969, com o patrocínio do Ministério do Ultramar e da Secretaria de Estado da Informação e Turismo. O programa abre com uma série de recortes de discursos de Marcelo Caetano, seguidos pela seguinte mensagem da companhia:

> **E por isso viemos. Somos artistas de teatro. A nossa maior ambição é sermos aplaudidos por todos os Portugueses. É aqui, em África, que Portugal é maior - porque é formado por todas as raças. Raros artistas no mundo podem gabar-se da honra de representarem simultaneamente para pretos, brancos, mestiços e amarelos. Esse é o milagre português. Milagre de todos nós, amigos.**

O próprio programa indica o patrocínio oficial da digressão, e o trecho citado acima reforça o alinhamento com o discurso do regime em defesa dos territórios ultramarinos, em um momento em que a Guerra Colonial já se prolongava por cerca de oito anos e as pressões internacionais sobre Portugal para a descolonização se intensificavam.

O segundo conjunto de documentos mais utilizado nesta investigação, denominado *Fotos Tournées* consiste em duas caixas que reúnem um amplo conjunto de fotografias de diferentes espetáculos teatrais, registradas durante as apresentações nos palcos de Angola e Moçambique. Muitas dessas fotos trazem, no verso, informações sobre o local, o ano em que foram tiradas e o título do espetáculo. As imagens mostram grandes nomes do teatro português, como Eunice Muñoz, José de Castro, Francisco Ribeiro, Vasco Santana, Laura Alves, Costinha, entre outros. Além das fotografias de cena, o acervo também mostra os artistas a bordo dos paquetes das companhias nacional/colonial de navegação, tanto durante as viagens entre a metrópole e o Ultramar quanto, já em África, nos deslocamentos entre diferentes colônias.

À medida que a pesquisa no jornal fornecia informações sobre as fichas técnicas de cada companhia envolvida nas itinerâncias, tornou-se possível listar os nomes dos artistas que integravam os elencos e identificar quais deles possuíam espólios no Museu, além daqueles já analisados. Felizmente, muitos desses artistas possuíam coleções na instituição, com fotografias, programas, cartazes e recortes de imprensa que documentam as temporadas realizadas no Ultramar. Entre eles destacam-se as atrizes Hortense Luz, Ilda Stichini, Maria Matos, Florbela Queiróz e Laura Alves;

os atores Estevão Amarante, José de Castro, Raul Solnado e Francisco Ribeiro; a Companhia Rafael de Oliveira; e o amplo acervo do empresário teatral Vasco Morgado, que, à frente da Companhia Teatro Alegre, promoveu inúmeras digressões para Angola e Moçambique durante o Estado Novo.

O primeiro indício da existência de uma censura teatral local, exercida no Ultramar, surgiu justamente a partir dessas fotografias. Muitos registros do MNTD apresentam, no verso, carimbos da Inspeção dos Espetáculos de Angola e/ou de Moçambique, indicando que a foto havia sido aprovada pela censura. Esse detalhe conduziu a investigação de volta aos documentos oficiais, representando o quarto e último passo da pesquisa.

4. a pesquisa em documentos oficiais

Caso existisse em Angola e em Moçambique um organismo censório estruturado, semelhante ao da metrópole, ele necessariamente funcionaria junto aos governos dessas províncias. Por essa razão, a pesquisa teve continuidade no Arquivo Histórico Ultramarino (AHU), com foco no fundo documental do Ministério do Ultramar, mais especificamente no acervo relativo ao Governo-Geral de Angola, em busca de possíveis registros sobre a censura aos espetáculos exercida na província.

Entre os documentos analisados, encontravam-se diversas correspondências trocadas entre os governos das províncias ultramarinas e órgãos metropolitanos, como a Agência Geral do Ultramar e o Ministério do Ultramar. Esses materiais abordavam temas variados – desde propostas de diplomas legislativos sobre a participação de menores em espetáculos públicos, pedidos de autorização e avisos de entrada de companhias teatrais em Angola e Moçambique, até normas relativas à atividade circense e à organização de grupos corais. Também foram localizados ofícios que tratavam da interdição do exercício da profissão artística por músicos em Angola.

Especificamente em relação à censura, a documentação consultada indica que apenas na década de 1950 passou a existir uma legislação voltada aos espetáculos públicos. Já havia, desde o final dos anos 1920, certo controle sobre os filmes exibidos na colônia, bem como, a partir de 1935, uma Comissão Central de Censura responsável pela imprensa (Cabrera, 2013). Contudo, somente em janeiro de 1950 foi criada, em Angola, a Inspeção Cinematográfica, destinada inicialmente à censura de espetáculos cinematográficos. Em 1952, esse órgão foi reformulado e passou a denominar-se Inspeção dos Espetáculos.

Essa informação consta em um ofício datado de 28 de agosto de 1952[5], enviado ao Ministro do Ultramar pelo secretário do Governo-Geral de Angola, José António Fernandes, no qual se propõe a remodelação do organismo criado em 1950, ampliando suas atribuições para abranger também os espetáculos teatrais e outras apresentações públicas realizadas na colônia.

A partir de então, a censura exercida na província foi gradualmente aprimorada, adquirindo uma estrutura mais ampla e organizada. Essa nova regulamentação definia aspectos como o número exato de membros que deveriam compor o corpo de censores da Inspeção, a obrigatoriedade de leitura prévia de 'composições de qualquer espécie, bem como a assistência a ensaios gerais para efeitos de autorização'. O documento também estabelecia uma tabela de remuneração com os valores devidos aos censores pela leitura de textos, pela presença em ensaios e pela assistência a espetáculos, diferenciando três categorias principais:

a) teatro dramático, lírico, folclórico e de revista;
b) composições teatrais mistas de declamação ou rádio;
c) concertos musicais.

Determinava-se ainda a proibição da participação de 'indígenas e crianças até catorze anos, inclusive, nos espetáculos teatrais considerados prejudiciais à formação moral e patriótica de uns e outros pelos membros da Inspeção ou do Corpo de Censores [...]'.

Uma das questões mais importantes reveladas por esse ofício diz respeito ao pedido do secretário do Governo-Geral de Angola ao Ministério do Ultramar, solicitando que a nova Inspeção tivesse autonomia para 'recusar como impróprios para esta Província Ultramarina filmes ou composições teatrais de qualquer espécie que tenham sido autorizados na Metrópole por satisfazerem o ambiente intelectual e moral a que se destinavam'. O argumento apresentado baseava-se na especificidade do público local –composto por europeus, "assimilados" e "indígenas"[6] –, cuja diversidade exigiria critérios censórios distintos dos aplicados na metrópole.

5 O Ofício pode ser consultado no Arquivo Histórico Ultramarino a partir da referência: SR A11 - CULTURA-ESPECTÁCULOS-ANGOLA 1952-1969 Exibição de Filmes COTA: AHU_ACL_MU_PGEDU_RCM_A11_Cx043.

6 Os termos "assimilado" e "indígena" são nomenclaturas criadas pela legislação colonial do período, estabelecidas por documentos como o *Estatuto Político, Civil e Criminal dos Indígenas das Colónias de Angola, Guiné e Moçambique* (1926), o *Acto Colonial* (1930) e a *Carta Orgânica do Império Colonial Português* (1933). A "política do indigenato", estruturada pelo Estado Novo, criou o termo "indígena" para designar os nativos das colônias portuguesas localizadas em África, entendidos como elementos juridicamente diferenciados da população que deveriam passar por um processo de assimilação à cultura portuguesa e europeia para então poder ser promovidos à categoria de não indígena, ou seja, de "assimilados", política que vigorou de 1926 até 1961 expressando a cultura e o imaginário que existiam em Portugal, em torno da suposta missão civilizadora do país (Santorum, 2023). Esta investigação só utiliza os termos "indígena" e "assimilado" porque era essa a nomenclatura vigente no período analisado.

Essa proposta institucionalizou o que denominei, em minha tese de doutoramento, como um sistema de "censura dupla" dos espetáculos públicos – teatrais, musicais ou cinematográficos – nos palcos angolanos. As peças levadas nessas digressões já haviam sido previamente examinadas pela censura metropolitana, por ocasião de suas estreias em Lisboa, sendo novamente submetidas ao crivo da censura colonial. Tais informações não apenas confirmaram a existência de um organismo censório efetivamente estruturado em Angola, como também revelaram detalhes sobre seu funcionamento e sobre os critérios adotados para autorizar ou proibir os espetáculos teatrais apresentados nos palcos da colônia.

As descobertas preliminares e as outras possibilidades de pesquisa

De forma sintética – considerando que o objetivo deste capítulo é sobretudo compartilhar o percurso da pesquisa, e não detalhar suas conclusões –, destacarei aqui uma cronologia consistente das digressões que partiram de Lisboa rumo a Angola durante o Estado Novo. Inicialmente, apresentarei as descobertas referentes às itinerâncias do teatro português para Angola entre as décadas de 1930 e 1950, discutidas em profundidade em minha tese de doutoramento, para expor, em seguida, também os resultados parciais da fase atual da investigação, dedicada à análise das itinerâncias realizadas entre 1960 e 1974, dados inéditos, aqui divulgados em primeira mão.

Ao analisar o conjunto formado por diferentes tipos de fontes históricas tornou-se possível vislumbrar a imagem de uma Angola artisticamente pulsante, com Luanda destacando-se como um dos principais pólos culturais do Império Colonial Português. Entre 1932 e 1974, consolidou-se de fato uma indústria de espetáculos na colônia, marcada por uma oferta crescente de produtos culturais que acompanhava as sucessivas ondas de imigração para Angola que ampliavam o público de portugueses residentes na província e, em consequência, geravam a necessidade de construção de novas casas de espetáculos e de um mercado de entretenimento capaz de responder, com qualidade e regularidade, a essa nova demanda.

A indústria de espetáculos que se consolida durante o Estado Novo, entretanto, começa a delinear-se ainda no final do século XIX, quando se forma um mercado de entretenimento composto principalmente por concertos musicais, touradas e jogos nas tabernas de Luanda (Wheeler, 2009). Neste período, existia também a oferta de espetáculos teatrais promovidos por Sociedades Dramáticas locais que funcionavam

como 'pretexto de diversão e convívio mundano das élites coloniais da capital', com peças teatrais que tinham o objetivo de 'atenuar as agruras do exílio (colonizador)' (Abrantes, 2005: 69).

Em relação às manifestações artísticas africanas, é importante destacar que diversas expressões artísticas tradicionais resistiram ao longo de todo o período em que Angola esteve sob domínio português. Em realidade, até o início do século XX, Luanda mantinha uma vida cultural predominantemente africana, marcada por manifestações como a *massemba* – dança de grupo derivada da música quimbundo – e por celebrações como o Carnaval, nas quais músicos e dançarinos dos bairros africanos satirizavam costumes e vestimentas europeias (Wheeler, 2009). Com a ascensão de Salazar ao poder, esse cenário se inverte: a hegemonia artística passa a ser exercida pelos colonos, e o alvo da sátira deixa de ser o europeu para tornar-se o nativo angolano (Santorum, 2023).

Com o início do Estado Novo, a política colonial portuguesa atingiu um novo patamar nas ressignificações da chamada *mística imperial*, marcada pela obsessão em defender as parcelas coloniais do Império sob o pretexto da salvaguarda da soberania nacional. Neste contexto, Angola foi exaltada como a pérola do Império Português – "o novo Brasil", "a colónia mais Portuguesa do Império Colonial", a "colônia padrão" –conforme enfatizava a imprensa periódica do período, fazendo com que Luanda, nos anos 1960, fosse descrita como 'a 'terceira cidade' portuguesa em dimensão e lealdade, ultrapassando todas as demais, com excepção de Lisboa e Porto' (Wheeler, 2009: 213).

O projeto de transformação de Angola em um reflexo e prolongamento da pátria tem suas primeiras consequências no redesenho geográfico da capital, 'com a destruição maciça de residências africanas na cidade baixa e a concentração dos negros nos 'musseques' ('lugares de areia') por trás de Luanda, uma vastíssima favela de palhotas' (Wheeler, 2009: 115). A nova vaga de imigração portuguesa para Angola, durante as duas primeiras décadas do Estado Novo, impulsionada pelo crescimento vertiginoso da produção de café e pelo intenso investimento do regime na Propaganda Colonial para atrair novos colonos, teve como consequência direta a marginalização das populações nativas (e das suas manifestações artísticas[7]) e o agravamento

7 Em Luanda, por exemplo, as manifestações artísticas dos "indígenas" eram toleradas somente nos bairros mais periféricos, como a região dos musseques, e em salas de espetáculos como o Cine Colonial, para as plateias africanas que lá viviam. As notícias e críticas teatrais publicadas no jornal *A Província de Angola* deixam claro que as manifestações artísticas dos nativos eram vistas como expressões de incivilidade, uma deturpação do conceito de arte europeia. Enquanto os espetáculos encenados por portugueses eram qualificados como belos e divinos, as manifestações artísticas feitas pelos

da segregação racial na colônia. A presença do teatro português em Angola reflete precisamente esse cenário, uma vez que a chegada crescente de colonos gerou a necessidade de criar uma indústria de entretenimento 'feita por brancos, para brancos, em espaços destinados aos brancos' (Santorum, 2023: 114).

A indústria de espetáculos constituída em Angola a partir da década de 1930 era ampla e não dependia exclusivamente das itinerâncias que partiam da metrópole. A imprensa local demonstra que o mercado cultural de Luanda se organizava em, pelo menos, quatro categorias distintas de espetáculos: (1) os espetáculos locais, promovidos por artistas (portugueses, angolanos ou luso-angolanos) que residiam em Luanda; (2) os espetáculos internacionais, apresentados por agrupamentos artísticos em turnê por Angola; (3) os espetáculos portugueses de dança, música, teatro ou poesia, promovidos por pequenos agrupamentos, como duos ou trios, vindos da metrópole; e (4) os espetáculos ofertados pelas grandes companhias teatrais portuguesas em turnê pelo ultramar (Santorum, 2023). Apenas as peças teatrais representadas nos palcos coloniais no âmbito desta quarta categoria foram elencadas como objeto de análise desta pesquisa, estando todos os demais ainda por investigar.

Um dos apêndices da minha tese de doutoramento apresenta uma tabela que mapeia a movimentação artístico-teatral em Angola, mês a mês, de janeiro de 1932 a dezembro de 1950, levantamento que evidencia o número expressivo de companhias e de artistas que viajavam em empreendimentos individuais oriundos de países como Espanha, França, Inglaterra, Bélgica e Alemanha, além daqueles provenientes do Brasil e de territórios asiáticos e africanos, como China e Gana. Esses artistas frequentemente incluíam Angola nos itinerários de suas digressões, promovendo temporadas de espetáculos de dança, música, circo ou teatro nos palcos de Luanda. Nessa tabela, são indicados os nomes dos agrupamentos e artistas, suas nacionalidades, bem como o mês e o ano em que essas temporadas aconteceram e o repertório das apresentações[8]. As digressões do teatro português para o ultramar constituem, portanto, ape-

nativos eram no máximo exóticas ou engraçadas (Santorum, 2023). Nas poucas ocasiões em que as críticas publicadas na imprensa eram "elogiosas" em relação às expressões artísticas promovidas pelos nativos, o que era exaltado era a capacidade de adaptação dos "indígenas" e das suas expressões artísticas à cultura europeia, retórica utilizada para comprovar o êxito da colonização portuguesa também no campo artístico (Santorum 2023). Embora o foco desta investigação não seja sobre os espetáculos produzidos pelos nativos, é crucial mencionar que estas manifestações existiam e que, durante toda a vigência do Estado Novo, elas tentaram resistir, apesar do ambiente fortemente marcado pela segregação racial.

8 A referida tabela está no Apêndice B – Tabela movimentação artístico-teatral em Angola por ano (1932-1950) disponível em: Andrelise Gauterio Santorum. *Palcos do Império: o teatro português em Angola durante o Estado Novo (1930-1950)*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Porto Alegre, 2023: 457 a 484.

nas um dos recortes possíveis a serem investigados[9].

Especificamente sobre as grandes turnês promovidas para Angola durante o Estado Novo, é importante lembrar que a exportação de um modelo teatral branco e europeu para as colônias simbolizava a "arte civilizada" – representação simbólica da própria hegemonia colonial –, devendo ser difundida como a forma legítima de manifestação cultural. Por conta disso, o Estado Novo permitia, estimulava e, muitas vezes, apoiava financeiramente[10] as itinerâncias do teatro português para os territórios ultramarinos.

O interesse das companhias teatrais portuguesas em promover digressões para o ultramar explicava-se por outros fatores. A intensa crise teatral vivida na metrópole – com casas de espetáculo insuficientes para abrigar todas as companhias em atividade e com inúmeros artistas enfrentando desemprego – levou muitos empresários e diretores a enxergarem o ultramar como uma solução, promovendo turnês além-mar

9 Além das diferentes categorias de espetáculos que existiam em Angola e que ainda não foram explorados pela historiografia, existem também outros objetos e fontes a serem investigados. Escolhi analisar estas itinerâncias através do texto teatral, mas o amplo acervo de fotografias existente no MNTD, bem como as críticas publicadas na imprensa local, possibilitam a investigação de outros objetos de análise como figurinos e cenários, por exemplo.

10 Inicialmente a concessão de apoios financeiros para agrupamentos artísticos interessados em promoverem itinerâncias para Angola e Moçambique era competência da Agência-Geral das Colónias (AGC) que cria em 1948 um 'serviço especial para o intercâmbio espiritual entre a metrópole e as Colónias' (Santorum, 2023). Além da AGC, o Ministério das Obras Públicas, por meio do seu Comissariado do Desemprego, visava financiar empresas artísticas para que estas pudessem contratar profissionais desempregados (Moura, 2007). Em relação às itinerâncias para Angola, destaca-se que, entre os anos 1953 e 1954, pelo menos três companhias teatrais receberam empréstimos deste Comissariado para arcar com as despesas que envolviam a sua deslocação para África. A partir de 1955, com início do funcionamento efetivo do Fundo de Teatro, a modalidade voltada ao teatro itinerante destinaria 10% da sua verba para digressões para Angola e Moçambique. Conforme demonstra Nuno Moura, apesar da notável preferência do Fundo pelo teatro regular fixo, foram subsidiadas, ao todo, sete digressões com destino a Angola entre os anos de 1955 e 1972 (Moura, 2007). Estas resoluções do poder público demonstravam o crescente interesse do Estado em estreitar os laços entre a metrópole e as colônias através de mobilidades artísticas, em especial após a Segunda Guerra, quando a questão da unidade do império passa a ser a grande tônica da retórica salazarista. Além disso, a implementação destes apoios respondia a um contexto de cobranças que, desde o início da década de 1930, vinham sendo feitas pelos portugueses que viviam na colônia. Exemplificam isso os inúmeros textos publicados na imprensa local acusando a *Política do Espírito* de António Ferro de ser restrita à metrópole e sugerindo o patrocínio oficial dos grupos artísticos que organizaram turnês para Angola, alertando sobre os custos altamente dispendiosos destas itinerâncias e sobre as consequências negativas que esta falta de apoio trazia para a colônia: o risco de que os portugueses de Angola ficassem sem o seu "alimento para o espírito". Contudo, apesar de existirem órgãos oficiais que visavam subsidiar companhias ou artistas portugueses interessados na promoção de turnês às colônias em África, na prática a maioria das digressões para Angola promovidas durante o Estado Novo ocorreram sem nenhum apoio oficial, sendo iniciativas das próprias companhias portuguesas ou mesmo dos colonos que administravam as casas de espetáculo de Luanda (Santorum, 2023).

em busca de novos públicos. E ao contrário do que as primeiras pistas da investigação sugeriam, essas digressões não foram esporádicas, como demonstra a tabela a seguir, produzida na primeira fase deste estudo, que mapeia as turnês que ocorreram entre 1932 e 1959.

TABELA 01 - DIGRESSÕES TEATRO PORTUGUÊS PARA O ULTRAMAR (1932-1959)

Nome da CIA	Ano da Digressão	Itinerário em África	Repertório
Cia Hortense Luz	1931/1932	Moçambique e Angola	11 peças
Cia Berta de Bívar-Alves da Cunha	1932	Angola e Moçambique	23 peças
Cia Ilda Stichini-Alves da Costa	1934	São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique	16 peças
Cia Maria Matos	1938	Moçambique, Angola e São Tomé e Príncipe	17 peças
Cia Embaixada da Saudade	1941-1943	São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique	07 peças
Cia Maria Alice	1943-1945	São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique	05 peças
Cia Artistas Reunidos	1949/1950	São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique	04 peças
Cia Teatral Mirita Casimiro	1950	São Tomé e Príncipe e Angola	04 peças
Cia Brunilde Júdice-Alves da Costa	1952	Angola e Moçambique	03 peças
Cia Teatro Avenida	1952/1953	Angola, Moçambique e São Tomé e Príncipe	05 peças
Cia Irene Isidro-António Silva	1953/1954	Angola, Congo Belga, Rodésia do Norte e do Sul, África do Sul e Moçambique	08 peças
Cia Alma Flora	1953-1955	Angola e Moçambique	12 peças
Cia Giuseppe Bastos	1954	São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique	02 peças
Cia Berta de Bívar-Alves da Cunha	1954	Angola	08 peças
Cia de Revistas Carlos Coelho	1955/1956	Angola e Moçambique	08 peças
Cia Vasco Santana	1955	Angola e Moçambique	15 peças
Cia de Revistas Giuseppe Bastos	1959/1960	Angola	05 peças
TOTAL (1932-1959): 17 digressões representaram ao todo 153 peças teatrais			

Fonte: SANTORUM (2023)

A tabela demonstra que, na primeira fase da história destas itinerâncias, durante os anos 1930, quatro companhias teatrais levaram para Angola um repertório de 67 peças teatrais. Na segunda fase, nos anos 1940, três companhias apresentaram 16 peças teatrais em palcos angolanos e, na terceira fase, nos anos 1950, ocorreu a grande *apoteose* destas digressões com dez companhias exportando 70 peças teatrais para Angola. Esses números demonstram a evolução quantitativa que ocorreu durante todo este período, sendo notável que a década de 1950 registrou um número maior de digressões e de peças teatrais representadas nos palcos ultramarinos. Esse crescimento pode ser explicado por uma série de fatores característicos da época[11]: a explosão de novas vagas de imigração; a modernização dos transportes marítimos entre Lisboa e Luanda, que reduziu significativamente o tempo de viagem através dos vapores e paquetes das Companhias Colonial e Nacional de Navegação; e o surgimento de ligações aéreas da TAP, que, a partir de 1947, passou a oferecer voos entre Lisboa e Luanda, com escala em São Tomé e Príncipe (Santorum, 2023).

Também é neste período que surgem casas de espetáculos mais estruturadas em Angola, facilitando a realização de longas temporadas na província. Em Luanda, por exemplo, já existiam o Nacional Cine-Teatro, desde 1932, e o Cine Colonial, desde 1940, mas em 1951 são inaugurados outros dois teatros: o Cine-Bar Dancing Tropical, com capacidade para 700 pessoas, e o Cine Restauração, com cerca de 1.500 lugares. Nessa década, diversas outras casas de espetáculos foram abertas não apenas em Luanda, mas também em outras cidades como Benguela, Lobito, Sá da Bandeira, Malange, Nova Lisboa e Lubango, movimento que se prolongou até 1975, ano em que foram contabilizadas 17 salas de espetáculos em funcionamento apenas em Luanda (SANTORUM, 2023). Obviamente, esses espaços de convívio, como os cine-teatros, eram locais onde a segregação racial se manifestava de forma mais evidente. Apenas

11 Christopher Balme e Nic Leonhardt, no âmbito do *Centre for Global Theatre Histories*, promoveram recentemente uma nova etapa no reexame da historiografia teatral. Estes autores direcionaram o seu enfoque sobre a investigação dos processos transnacionais complexos que culminaram na institucionalização do teatro em países emergentes no período pós-1945, defendendo que a dinâmica de redes teatrais globais, iniciada no final do século XIX e aprimorada durante a primeira metade do século XX, se intensifica ainda mais no pós-1945 por conta do fenômeno da Guerra Fria, sendo neste período que o teatro passou a ser visto, em especial no mundo recém-descolonizado, como elemento chave para a nova retórica de desenvolvimento, sendo empregado como instrumento fundamental do poder político (Balme, 2017), ou seja, como meio de propaganda, resistência e intercâmbio cultural em um cenário onde "tanto o Ocidente como o Oriente investiram igualmente na exportação da sua versão de conhecimentos teatrais especializados" (Iacob; Sturn, 2024: 18). Neste contexto, através "da construção de teatros nacionais, do estabelecimento de academias de teatro e até mesmo da introdução de novas ferramentas pedagógicas, como o workshop, o Norte Global interveio e promoveu formas de infraestrutura cultural consideradas adaptáveis a qualquer ambiente" (Blame, 2024: 08), exportando concepções predominantemente ocidentais . É possível afirmar que o ápice das digressões do teatro português para a África se insere neste contexto global.

o Cine Colonial, inaugurado em Luanda em 1940, e o Cine Colonial, aberto em 1949 em Lobito, eram destinados especificamente ao público de "indígenas" de Angola. As demais casas de espetáculos, assim como as temporadas promovidas no âmbito das digressões vindas da metrópole, destinavam-se majoritariamente a portugueses e europeus brancos, tolerando, em alguns casos, a presença de nativos "assimilados"[12], desde que estes pudessem comprovar tal condição perante a rígida fiscalização exercida nas entradas dos teatros.

Esse movimento intensifica-se na década de 1960, com a abertura de novas casas de espetáculo e o aumento da oferta cultural em Angola. Os periódicos analisados na fase atual da investigação revelam que, a partir de 1961, com o início da Guerra Colonial em Angola, ao contrário do que se poderia supor, o número de digressões do teatro português para o ultramar cresce ainda mais. Nessa etapa, o público-alvo dos espetáculos passa a incluir sobretudo os contingentes militares destacados para a província. Por essa razão, muitas companhias tetrais ampliam seus percursos de itinerância pelo interior de Angola, visando alcançar os acampamentos militares. Parte dessas digressões ocorrem com o patrocínio direto do Estado Novo, por meio do Ministério do Ultramar, do SNI, do Fundo de Teatro e do próprio Governo Geral de Angola, evidenciando que o interesse do regime na exportação do teatro português se torna ainda mais expressivo nesse período, como demonstra a tabela a seguir:

12 É válido lembrar que em 1940 'havia em Angola cerca de 35.000 assimilados num total de 4.500.000 habitantes, ou seja, menos de 1% da população angolana' (Nascimento, 2011, 06). O número de assimilados sobe para 37.873 em 1960, período em que havia 4.562.606 "indígenas" na colônia. Neste mesmo ano, mesmo com as ondas de imigração para Angola, existia um total de quase cinco milhões de habitantes na província, dentre os quais apenas 172.529 eram brancos, e 53.392 eram mestiços, enquanto 4.604.362 eram negros (Wheeler, 2009).

TABELA 02 – DIGRESSÕES TEATRO PORTUGUÊS PARA O ULTRAMAR (1960-1974)

Nome da CIA	Ano da Digressão	Itinerário em África	Repertório
Cia Teatro Alegre (Vasco Morgado)	1960	Angola	05 peças
Cia Brasileira de Revistas (Giuseppe Bastos)	1961	Angola	04 peças
Cia de Revistas Giuseppe Bastos	1962	Angola e Moçambique	03 peças
Cia de Revistas Teatro ABC (José Miguel)	1962	Moçambique e Angola	04 peças
Cia de Revistas Giuseppe Bastos	1963	Angola	03 peças
Cia Teatro Alegre (Vasco Morgado)	1964	Angola e Moçambique	05 peças
Cia de Revistas Giuseppe Bastos	1964	Angola	02 peças
Cia de Revistas Giuseppe Bastos e Vasco Morgado	1966	Angola e Moçambique	03 peças
Cia Teatro Alegre (Vasco Morgado)	1967	Angola e Moçambique	05 peças
Cia Vedetas Show (Carlos Coelho)	1967	Angola, São Tomé e Príncipe e Moçambique	03 peças
Cia Vedetas Show (Carlos Coelho)	1968	Angola	02 peças
Cia Teatro ABC (José Miguel)	1968	Angola e Moçambique	02 peças
Teatro Moderno - Cia Eurico Lisboa (Filho)	1969	Angola	08 peças
Cia Laura Alves	1969	Angola e Moçambique	03 peças
Cia Teatro Alegre (Vasco Morgado)	1970	Angola e Moçambique	07 peças
Cia de Revistas Teatro ABC (José Miguel)	1970	Angola	02 peças
Somos Dois (Eunice Muñoz e José de Castro)	1970	Angola e Moçambique	03 peças
Cia Raul Solnado (Vasco Morgado)	1971	Angola e Moçambique	01 peça
Empresa Lopes de Almeida	1972	Angola e Moçambique	01 peça
Cia Rafael de Oliveira	1973	Angola	06 peças
Teatro Experimental de Cascais	1973/1974	Angola e Moçambique	10 peças
TOTAL (1960-1974): 21 digressões representaram ao todo 82 peças teatrais			

Fonte: SANTORUM (2024)

Esta pesquisa, estando em permanente construção, certamente ainda revelará outras descobertas – novas respostas e, inevitavelmente, novas perguntas que emergirão ao longo do seu desenvolvimento. Por ora, os resultados preliminares já disponíveis e passíveis de divulgação confirmam a frequência com que essas itinerâncias ocorriam, permitindo estabelecer uma cronologia consistente, e ainda inédita na historiografia, que demonstra que, entre 1932 e 1974, trinta e oito companhias teatrais portuguesas levaram para os palcos angolanos um total de 235 peças, atualmente em fase de análise.

A leitura desses repertórios tem revelado que o mercado de espetáculos existente em Angola durante o Estado Novo refletia plenamente o contexto colonial português, funcionando como instrumento de legitimação do ideário salazarista e, sobretudo, de manutenção do poder colonial. O que se exportava para os palcos ultramarinos era um modelo teatral específico, feito por portugueses e destinado a portugueses, que reproduzia em cena os gostos, os interesses, as visões de mundo e os preconceitos próprios do colonialismo.

Esta pesquisa foi, desde o início, concebida com o objetivo de inaugurar uma nova vaga de estudos na historiografia dedicada a pensar o teatro português para além das fronteiras metropolitanas, e continua movida pela esperança de que outros pesquisadores se sintam encorajados a ampliar os seus horizontes em direção ao ultramar português. Longe de pretender apresentar fórmulas exatas ou verdades absolutas sobre o fazer investigativo, o objetivo deste capítulo foi compartilhar parte do percurso de construção desta investigação, demonstrando que as pesquisas raramente são lineares, como muitas vezes aparentam ser; que o que não encontramos, ou as novas perguntas que surgem ao longo do processo, por vezes dizem mais do que as respostas conclusivas que buscamos; que duvidar, questionar e recalcular a rota sempre que necessário é fundamental para o sucesso de qualquer investigação; e que, apesar dos desafios, o que temos à nossa disposição em Portugal são arquivos prontos para serem explorados e infinitas histórias do teatro e do espetáculo à espera de serem contadas.•

REFERÊNCIAS

Periódicos

A Província de Angola (1932-1974). Acervo Biblioteca Nacional de Portugal. COTA: J2068G/FP 165.

Documentos Oficiais

Ofício de José António Fernandes, secretário Governo Geral de Angola, para Ministro do Ultramar, de 28 de agosto de 1952. Arquivo Histórico Ultramarino, COTA: SR A11 - CULTURA-ESPECTÁCULOS-ANGOLA 1952-1969 Exibição de Filmes COTA: AHU_ACL_MU_PGEDU_RCM_A11_Cx043.

Programas Teatrais

Programa Hortense Luz. Inauguração do Nacional Cine-Teatro em Luanda (1932). Espólio Cias e Artistas Portugueses nas Ex-Colónias. Museu Nacional do Teatro e da Dança, COTA: 135072.

Programa Embaixada da Saudade (1941). Espólio Cias e Artistas Portugueses nas Ex-Colónias. Museu Nacional do Teatro e da Dança, COTA: 103426.

Programa Ling-Chong nas Colónias Portuguesas (1941). Espólio Cias e Artistas Portugueses nas Ex-Colónias. Museu Nacional do Teatro e da Dança, COTA: 103424.

Programa Giuseppe Bastos 7º Digressão ao Ultramar (1962). Espólio Cias e Artistas Portugueses nas Ex-Colónias. Museu Nacional do Teatro e da Dança, COTA:174660.

Programa Teatro Alegre Vasco Morgado. 3º Digressão ao Ultramar (1967). Espólio Cias e Artistas Portugueses nas Ex-Colónias. Museu Nacional do Teatro e da Dança, COTA: 55615.

Programa Laura Alves com Vasco Morgado pela primeira vez no Ultramar (1969). Espólio Cias e Artistas Portugueses nas Ex-Colónias. Museu Nacional do Teatro e da Dança, COTA:106974

Programa Somos Dois – Eunice Muñoz e José de Castro (1970). Espólio Cias e Artistas Portugueses nas Ex-Colónias. Museu Nacional do Teatro e da Dança, COTA: 5108.

BIBLIOGRAFIA

Abrantes, José Mena. 2005. *O Teatro em Angola*, vol. 1 (Luanda: Nzila).

Alvarez, José Carlos. 2006. 'Rumo a África: Contribuição para o estudo da presença das companhias de teatro e dos actores portugueses em África (1900-1974)', *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, 19: 63–79.

Balme, Christopher. 2012. 'Histórias globais do teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais', in *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil*, ed. por Maria Helena Werneck e Angela Reis (Rio de Janeiro: 7Letras, pp. 203-219).

Balme, Christopher, and Berenika Szymanski-Dull (ed.). 2017. *Theatre, Globalization and the Cold War* (Cham: Palgrave Macmillan).

Balme, Christopher, and Nic Leonhardt. 2024. 'Introduction', in *Developing Theatre in the Global South: Institutions, Networks, Experts*, ed. by Nic Leonhardt and Christopher Balme (London: UCL Press), pp. 1–14.

Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture* (London: Routledge).

Brilhante, Maria João. 2012. 'Uma aventura ligada pelo oceano: estudar as rotas de teatro entre Portugal e Brasil', in *Rotas de teatro: entre Portugal e Brasil*, ed. por Maria Helena Werneck e Angela Reis (Rio de Janeiro: 7Letras).

Cabrera, Ana (ed.). 2013. *Censura nunca mais!: A Censura ao Teatro e ao Cinema no Estado Novo* (Lisboa: Aletheia).

Cruz, Duarte Ivo. 2013. *A África na Dramaturgia Portuguesa e Africana de Expressão Portuguesa* (Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2013).

Iacob, Viviana, e Rebeca Sturn. 2024. 'Global Theatre Players during the Cold War: The ITI and UNIMA', in *Developing Theatre in the Global South: Institutions, Networks, Experts*, ed. by Nic Leonhardt and Christopher Balme (London: UCL Press), pp. 17–32.

← VOLTAR AO ÍNDICE

Junqueira, Christine. 2015. 'Histórias globais do teatro: novas perspectivas para a historiografia', *Sala Preta*, 15, n.º 1: 238–48.

Menau, João. 2004. *A África no Teatro em Portugal: Reflexos do Colonialismo na Dramaturgia dos Anos 30* (Lisboa: Faculdade de Letras).

Mitras, Luís R. 2004. 'Theatre in Portuguese-speaking African Countries', in *A History of Theatre in Africa,* ed. por Martin Banham (Cambridge: Cambridge University Press).

Moura, Nuno Costa, 'Indispensável dirigismo equilibrado. O Fundo de Teatro entre 1950 e 1974' (dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa, 2007).

Nascimento, Washington Santos. 2011. 'Contornos das identidades angolanas: o 'crioulo', o 'assimilado' e o 'angolano' na segunda metade do século XX (1945-1975)'. XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. *Anais*... São Paulo.

Patrão, Ana Sofia Soares Caldeira. 'Francisco Ribeiro: determinação e circunstância: cenas de um percurso de teatro, 1936-1960' (dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa, 2012).

Picchio, Luciana Stegagno. 1969. *História do Teatro português* (Lisboa: Portugália Editora).

Rebello, Luiz Francisco. 1984. *História do Teatro de Revista em Portugal*, volume 1 (Lisboa: Publicações Dom Quixote).

Rebello, Luiz Francisco. 1985. *História do Teatro de Revista em Portugal*, volume 2 (Lisboa: Publicações Dom Quixote).

Rebello, Luiz Francisco. 1988. *História do Teatro Português* (Lisboa: Publicações Europa-América).

Said, Edward W. 1978. *Orientalism* (Nova Iorque: Pantheon Books).

Santorum, Andrelise Gauterio. 'Palcos do Império: o teatro português em Angola durante o Estado Novo (1930-1950)' (tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2023).

Santos, Graça dos. 2004. *O Espectáculo Desvirtuado: O Teatro Português sob o Reinado de Salazar (1933-1968)* (Lisboa: Ed. Caminho).

Vaz, Carlos. 1978. *Para Um Conhecimento do Teatro Africano. Para Uma Nova Cultura Guineense* (Lisboa: Ulmeiro).

Vidal, Isabel Alice Radburn, 'Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos trinta do século XX' (dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa, 2009).

Wheeler, Douglas, e P. René. 2011. *História de Angola* (Lisboa: Tinta-da-china).

Werneck, Maria Helena. 2012. 'A solução dos transatlânticos', in *Rotas de Teatro: Entre Portugal e Brasil*, ed. por Maria Helena Werneck e Angela Reis (Rio de Janeiro: 7Letras).

As histórias ignoradas pela História do Teatro: a Transmissão Oral entre Técnicos de Som no Teatro Paulistano*

Eduardo Joly
Rafaella Uhiara

* O presente texto resulta de pesquisas desenvolvidas com auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, processos 2025/00802-7, 2023/12789-0 e 2022/15032-4.

doi.org/10.51427/978-989-9238-13-8.18

Eduardo Joly orcid.org/0009-0008-6040-445X *Rafaella Uhiara* orcid.org/0000-0002-8939-1655

Abstract

KEYWORDS
oral transmission
sound design
sound history of theatre
oral memory of theatre techniques

Stories overlooked by Theatre History: the oral transmission of technical sound knowledge among theatre professionals in São Paulo

This paper aims to reflect on the challenges faced by the historiography of the performing arts in relation to sound techniques and the work of sound designers. The absence of sound professionals and artists in theatre histories is not merely an oversight, but a symptom of two structural issues: a hierarchical model that privileges intellectual labour over so-called "technical" crafts (Heinich, 1993), and a widespread lack of interest among theatre theorists in the sonic dimension of performance throughout the twentieth century (Larrue; Mervant-Roux, 2016). This paper thus proposes a perspective on the history of sound technique, knowledge largely transmitted orally among technicians backstage, in control rooms, and theatre booths. It calls for a re-examination of memory and recognition within the performing arts, and for an acknowledgment of the multiple, unpublished histories of theatre.

Interest in the history of technicians reveals the difficulty in accessing documents, notes, or traces of their professional activities, due to the lack of a systematic archival tradition and the limited attention this area has received in theatre studies. By addressing the precariousness of technical archives and the scarcity of scholarly focus on this aspect of theatre-making, this paper exposes the fragility of a theatrical memory that neglects a fundamental part of its creative process. This highlights the urgent need to establish academic research spaces that legitimize these voices and give visibility to the oral memory of technical theatre. This includes seeking information in an alternative kind of archive—namely, the technicians themselves: their narratives, repertoires, and practices—through listening-based methodologies, interviews, and testimonies, which are recognised here as legitimate forms of knowledge and preservation of artistic history. In the words of oral historian Alessandro Portelli, "interviews always reveal unknown events or unknown aspects of known events: they always cast new light on unexplored areas of daily life among non-hegemonic classes" (PORTELLI, 1996). This is precisely what we aim to achieve by bringing these "technicians' conversations" into the legitimate spaces of research in the performing arts, where they can be recognised as bearers of the history of theatrical technique.

This paper is grounded in studies and interviews with sound professionals and theatre sound artists conducted by Eduardo Joly, sound technician and sound performer, as part of his master's research project "Elements for a history of sound technique in the performing arts. Survey and analysis of the contribution of sound designer and sound engineer Flávia Calabi to the São Paulo theatre scene between 1978 and 2012", currently being developed in the Graduate Programme in Performing Arts at the University of São Paulo (2025–2027), under the supervision of Rafaella Uhiara and funded by the São Paulo Research Foundation – FAPESP (#2025/00802-7). The research is part of the project "Sound Archives of Theatre: Implementation of a Basis for Research on the Sound Dimension in Performing Arts", developed at the Theatre Documentation Centre of the University of São Paulo (2023–2028), coordinated by Rafaella Uhiara and supported by FAPESP (#2022/15032-4).

Introdução

Este ensaio parte de um desafio central para a historiografia das artes cénicas: como aceder à memória de práticas técnicas que, historicamente, foram invisibilizadas, pouco documentadas e raramente reconhecidas como parte do património cultural do teatro? Ao tomar como objeto de estudo a trajetória da sonoplasta e engenheira de som Flávia Calabi (1944–2012), procura-se refletir sobre os limites e as possibilidades dos arquivos não convencionais na reconstrução de uma história da técnica sonora nos palcos brasileiros — em especial, a partir de relatos orais, registos técnicos dispersos e saberes corporificados que ainda não se inscrevem, de modo consistente, nas formas tradicionais de documentação teatral.

Essa problemática emerge de forma contundente na tese de mestrado em desenvolvimento intitulada *Elementos para uma história da técnica sonora nas artes cénicas. Levantamento e análise da contribuição da sonoplasta e engenheira de som Flávia Calabi para a cena paulistana entre 1978 e 2012*[1], desenvolvida por Eduardo Joly, técnico de som e *performer* sonoro. Ao investigar o contributo de Calabi para o teatro paulistano, especialmente por meio da sua atuação no Theatro Municipal de São Paulo e na formação de profissionais da área, a ausência quase total de registos institucionais ou documentação técnica preservada impôs-se como um dado incontornável. O que deveria ser um ponto de partida — rastrear documentos, programas de espetáculos, *riders* técnicos, plantas de som, anotações — revelou-se, na verdade, uma espécie de vazio de arquivo.

Esse vazio, contudo, não corresponde a uma ausência de memória, mas à necessidade de deslocar o olhar para outras formas de arquivo: arquivos que residem nas pessoas, nos relatos partilhados entre colegas, nos procedimentos corporais repetidos em montagens, nas escolhas técnicas sedimentadas por uma "escola de pensamento sonoro" transmitida informalmente. Como lembra Portelli, "Fontes são pessoas, e não documentos" (1996: 59). É a partir desse entendimento que a pesquisa propõe uma escuta situada, que valoriza tanto a oralidade quanto os arquivos técnicos digitais ou analógicos — como projetos de som, arquivos de mesa, folhas de *input/output*, gravações e outros materiais de uso interno — como documentos fundamentais para se repensar o que pode ser considerado um acervo da técnica sonora.

1 Mestrado em artes cênicas realizado no PPGAC - ECA - USP com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, 2025/00802-7) vinculada projeto "Arquivos Sonoros de Teatro: implementação de uma base para a pesquisa da dimensão sonora em Artes Cênicas", realizado no Centro de Documentação Teatral da Universidade de São Paulo (2023-2028), com coordenação de Rafaella Uhiara, e auxílio Jovem Pesquisador da FAPESP (2022/15032-4).

A trajetória de Flávia Calabi, neste contexto, funciona como um estudo de caso emblemático. Referência incontornável no *áudio* brasileiro, Calabi teve uma atuação decisiva na consolidação de modos de escuta e montagem que influenciaram gerações de profissionais. Contudo, a dificuldade em encontrar registos sobre a sua atuação evidencia não apenas a negligência institucional com os trabalhadores da técnica, mas também uma conceção restrita de arquivo — centrada em documentos visuais, textuais ou ligados à autoria artística reconhecida. Por isso, este trabalho propõe ampliar as noções de documento e acervo, incorporando registos técnicos não convencionais e subjetividades como elementos centrais da construção histórica.

Esse esforço insere-se no projeto de pesquisa "Arquivos Sonoros de Teatro: implementação de uma base para a pesquisa da dimensão sonora em artes cénicas", coordenado pela Professora Doutora Rafaella Uhiara, e impulsionado pela doação à USP do acervo de Tunica Teixeira — pioneira da sonoplastia teatral no Brasil. Trata-se, portanto, de um campo de pesquisa em constituição, que procura não apenas recuperar trajetórias esquecidas, mas repensar criticamente os próprios critérios de arquivamento, legitimação e transmissão de conhecimento no teatro.

Ao longo deste ensaio, argumenta-se que reconhecer subjetividades, relatos orais e registos técnicos não convencionais não é apenas uma questão de ampliar as fontes disponíveis: é uma forma de redefinir a própria noção de arquivo nas artes performativas, abrindo espaço para outras formas de memória, outras epistemologias e outros protagonistas da cena.

Flávia Calabi e a ausência de registos da memória da Técnica Sonora

Flávia Calabi é considerada uma referência no universo profissional do *áudio* no Brasil, com uma carreira que se estende por quase três décadas, marcada principalmente pela sua atuação como engenheira de som e sonoplasta. Além disso, ensinou toda uma geração de profissionais que puderam trabalhar ao seu lado ou que foram seus alunos no IAV - Instituto de Áudio e Vídeo, uma importante escola de formação de técnicos de som no Brasil numa época em que conceitos como "desenho sonoro" ou *"designer sonoro"* ainda não estavam consolidados ou sequer eram compreendidos como um item a ser considerado nas produções. Flávia consolidou, entre os técnicos, uma verdadeira "escola de pensamento sonoro", marcada pela busca de uma escuta

mais orgânica e menos percetível como algo artificial ou amplificado, o que consequentemente elevou o nível do tratamento sonoro nas artes da cena no período em que atuou e nos períodos subsequentes. André Omote, importante técnico e *sound designer* que trabalhou com Flávia, realça a sua atenção à chamada "imagem sonora": "Ela construía tão bem essa *imagem* que o público nem percebia que o som vinha de um microfone ou de uma caixa acústica" (Omote, 2024). Esse cuidado com a naturalidade do som, hoje comum entre profissionais da área, era inovador na época, e refletia uma abordagem pioneira na conceção e no pensamento do som em cena. Ela "elevou o *áudio* do teatro a outro patamar" (*ibid*.).

A sua trajetória teve início em Nova Iorque, onde estudou no Institute of Audio Research (IAR), a mais antiga escola dedicada à formação em gravação, engenharia e produção musical. Fundada nos anos 1970, a instituição visava atender a uma crescente procura de pessoas sem experiência prévia que procuravam ingressar na indústria fonográfica. Após essa formação, Flávia realizou um estágio de mestrado na Universidade de Música e Artes de Tóquio, no Japão — um polo de inovação tecnológica em *áudio* naquele período. Foi lá que se encantou pelos processos de gravação de orquestras, área na qual viria a destacar-se e a tornar-se uma especialista reconhecida. De volta ao Brasil, em 1978, passou a atuar como engenheira de som e *mixadora*. Nos anos 1980, fundou a Radar Sonorizações, empresa voltada para alugueres (*locações*) e montagem de sistemas de *áudio* em São Paulo. A reputação da Radar construiu-se a partir do profundo conhecimento técnico de Flávia, que rapidamente conquistou contratos relevantes, como o da sonorização e gravação de óperas, orquestras, espetáculos de teatro e dança no Theatro Municipal de São Paulo. Entre 2000 e 2010, liderou a reestruturação do sistema de som do teatro e coordenou diversos projetos de gravação e *desenho sonoro* das produções que por lá passaram.

Contudo, mesmo diante de evidências da sua importância profissional, ao enfrentar o desafio de estudar a sua trajetória, o que se encontra não é um vasto panorama de registos sobre o seu trabalho, mas sim uma escassez de informações que possam, no mínimo, construir uma linha do tempo da sua atuação como sonoplasta e engenheira de som nas artes cénicas. Um desafio, tratando-se de uma profissional cuja categoria não possui tradição de arquivamento das suas próprias atividades, ou seja, da sua própria história. Não se pode, porém, culpabilizar uma classe pela negligência da escrita da sua própria história. Essa ausência não é um mero lapso, mas o sintoma de dois elementos estruturais: o desinteresse histórico da teatrologia pela dimensão sonora do teatro e a supervalorização do trabalho intelectual em detrimento das atividades consideradas meramente "técnicas". Uma "tradição" absorvida pelos agentes da técnica, que não veem sentido no arquivamento da sua própria trajetória.

Um exemplo desse terreno de escassez em termos de arquivos históricos sobre a técnica sonora nas artes da cena pode ser encontrado numa busca no acervo do Theatro Municipal de São Paulo, instituição na qual Flávia Calabi sonorizou e gravou espetáculos por quase dez anos e na qual aparecem apenas três eventos com o seu nome identificado. Os responsáveis pela documentação não souberam explicar a ausência de registos, mas uma possível explicação é que, como ela atuava via empresa terceirizada, não era costume inserir esse tipo de crédito nos programas dos espetáculos. De facto, como observa Kleber Marquez, técnico de som que trabalhou com Flávia no Municipal: "Na época, a sonorização nem era mencionada nos programas" (Marquez, 2025). Em sua primeira entrevista para a nossa pesquisa, André Omote retifica esta realidade: "Tem pouca coisa [documentada]. Eu acho que tem até curioso quando eu vou procurar algumas coisas [da Flávia Calabi]. É uma era que não tinha *internet*, né? [...] As coisas que tinham eram em papel e é difícil achar material" (Omote, 2024).

Diante deste panorama e do exemplo de ausência de créditos numa instituição de tamanha importância no cenário artístico de São Paulo, questiona-se: onde estaria o acervo de Flávia com arquivos de gravações que realizou nesse período? Existem ainda anotações técnicas, *riders* de *desenho de som*, etc., que podem contribuir para a construção da sua trajetória? E por que ninguém nunca se importou com o que esses documentos poderiam dizer-nos ou ensinar-nos sobre a história da técnica sonora nos teatros de São Paulo?

Ao deparar-se com uma quase total ausência de registos históricos sobre a sua atividade em particular, torna-se necessário trabalhar com outra categoria de arquivos, mais ligada a sujeitos e às suas experiências do que a instituições e às suas transações. Neste sentido, aproveita-se o facto de o investigador ser também o sujeito técnico que encontra, no seu dia-a-dia, colegas de profissão que conviveram com Flávia ou, pelo menos, convivem ainda com os ecos dos relatos sobre o seu legado técnico.

Um legado amplamente reconhecido por aqueles que trabalharam com ela. Marcelo Claret, fundador do Instituto de Áudio e Vídeo (IAV), onde Flávia lecionou por mais de dez anos, destaca a sua generosidade na transmissão de conhecimento: "O que ela sabia, não escondia de ninguém. Isso era raro há 30 anos, quando a partilha (*compartilhamento*) ainda não era uma prática comum" (Claret, 2025). Essa postura pedagógica contribuiu decisivamente para o desenvolvimento técnico do setor, especialmente no teatro paulistano, influenciando uma geração de profissionais com uma visão de som mais voltada à escuta e à construção sonora como experiência artesanal — não como produto meramente técnico de caixas e *consoles*. Como afirma Juliano

Randal, técnico que trabalhou com ela no Teatro Municipal: "Não era o melhor som do mundo, mas era artesanal. Tinha um jeito" (Randal, 2025).

Esse "jeito" — a maneira como Flávia pensava a sonorização e a importância que dava ao som —, segundo Randal, consolidou uma verdadeira escola de pensamento sonoro entre os seus colaboradores, marcada pela busca de uma escuta mais orgânica e menos percetível como algo artificial ou amplificado. "A ideia era encontrar sons tão naturais quanto possível, minimizando a perceção dos aparatos técnicos. Isso se tornou uma escola", afirma (Omote, 2025). Guilherme Ramos, outro técnico formado por Flávia e atual coordenador de som da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITSP), reforça esse princípio: "A intenção era amplificar de modo que parecesse o mais natural possível. Às vezes nem parecia que havia um microfone. Onde quer que estivéssemos no teatro, o som era sutil, quase imperceptível. Muito sutil mesmo" (Ramos, 2025).

Estes exemplos de relatos não dão conta somente de apresentar a importância de uma personagem num contexto. Eles ajudam a compreender uma face da história teatral de São Paulo cujas informações se tornam parte fundamental na composição de um acervo a respeito da técnica sonora teatral e uma possibilidade de legitimação destas vozes e valorização da sua memória e de conservação dos seus arquivos.

Pessoas Fontes e Arquivos Sonoros

Diante da falta ou diminuta quantidade de documentos escritos, ficam as pessoas e os seus relatos. Ou nas palavras de Portelli: "Fontes são pessoas, e não documentos" (1996: 59). O que, para o historiador, seria o principal paradoxo da história oral e das memórias, no qual, os factos narrados numa entrevista pelo entrevistado não comporiam a totalidade da sua vida. Para ele, o ato de narrar "consiste precisamente em expressar o significado da experiência através dos fatos: recordar e contar já é interpretar" (*ibid.*). Uma construção de subjetividade "através do qual as pessoas constroem e atribuem o significado à própria experiência e à própria identidade" (*ibid.*).

Estas subjetividades — conhecimentos, informações, procedimentos e ensinamentos — também são encontrados num processo de sonorização e constituem um importante conjunto de contributos para o entendimento da história do pensamento sonoro para as artes cénicas. O profissional responsável por este pensamento costuma identificar-se como *"sound designer"*, ou, como define o pesquisador Lívio Tra-

gtenberg, "Ele determina como serão dispostas as bocas em relação aos ouvidos da cena. Por onde e como soa o espetáculo" (1999: 148). O seu trabalho abrange desde decisões criativas até a execução de etapas técnicas, que envolvem a escolha de equipamentos — como *alto-falantes*, microfones, mesas de som digitais e sistemas de transmissão sem *fio* — até a montagem e a integração desses dispositivos num sistema funcional. Tudo isso sob a lógica do *"desenho sonoro"*, que orienta a configuração e operação do sistema.

Essa cadeia técnica exige uma sequência precisa de ações, com métodos e normas específicas para garantir o bom funcionamento do som no espetáculo. A equipa (*equipe*) técnica responsável por essa engrenagem sonora é formada por diferentes funções. No topo da estrutura estão os *sound designers*; na base, os montadores de sistemas de som. Entre eles, embora nem sempre organizados de forma hierárquica clara, encontram-se técnicos de *monitor*, técnicos de *PA*, *microfonistas* e coordenadores de *rádio frequência* — funções que muitas vezes se acumulam num único profissional, conforme a procura (*demanda*) da produção. Sem esse conjunto de funções, não há som no teatro. E se o som é ouvido com clareza e qualidade, é porque esses profissionais atuaram de forma coordenada, antes e durante as apresentações, mantendo uma cadeia técnica de operações essencial e contínua.

Contudo, muitas vezes, este processo não possui um registo escrito e está somente na cabeça do *desenhista sonoro*. Em trabalhos de maior vulto, atualmente, há um padrão de registo destas informações que foi sendo absorvido por alguns profissionais e que acabou por estabelecer um certo procedimento de escrita destas informações. Guilherme Ramos explica que, basicamente, as informações são colocadas numa: "*planilha excel* onde você mapeia toda a parte de *input* — entradas de sons no sistema — e todo o material que é usado. E tem um *drive* que você coloca os arquivos de mesa e os arquivos de plantas" (Ramos, 2025). Além destas informações, há o que Ramos chama de "documento": "Ele é um *rider*. Só que ele está sempre aberto para a gente. Principalmente nas montagens. Porque as coisas vão mudando ali durante e a gente atualiza na hora" (*ibid.*).

Como se pode observar, são arquivos de sistematização de informações técnicas que fazem com que o som atue e as vozes que "entram" no sistema "saiam" pela fonte sonora adequada até os ouvidos dos espectadores. Estas informações são convertidas numa linguagem digital que fica gravada nas *consoles* que servirão para a operação do som no momento do espetáculo. Este registo é alterado conforme avança a temporada de acordo com as necessidades. Ele é chamado de "projeto sonoro" que exprime a criação do *designer sonoro*. Sendo um arquivo digital, ele é extremamente importan-

te e, no caso da sua perda, perde-se toda a criação sonora envolvida no processo. A soma das informações contidas no relato de Ramos, somadas ao arquivo do "projeto sonoro", são os principais arquivos que são armazenados num trabalho de sonorização e que podem ser um dos elementos de um acervo da técnica sonora. Somados a esses, pode-se acrescentar ainda as gravações do espetáculo.

Contudo, não parecem ser estes arquivos e informações os principais itens de um acervo da técnica sonora. Apesar da sua clara importância, sustenta-se aqui que estes registos são somente parte do resultado final de uma cadeia de operações. Somadas a eles, devem ser acrescidas as narrativas nascidas nos intervalos de montagens, madrugadas adentro, e que conservam, além de factos, conhecimentos não contidos em manuais. Um legado responsável por elevar o conhecimento dos agentes envolvidos e, consequentemente, contribuir para elevar o nível de conhecimento das habilidades envolvidas. Olhar para estas contribuições e para aqueles que as relatam, como arquivos de uma história da técnica sonora, amplia o território de possibilidades do que seriam os arquivos de um acervo. Mas, para isto, é necessário que se absorvam outras formas de se olhar para esta técnica e para os seus agentes.

Ainda que os arquivos digitais, as *planilhas de input/output*, os documentos de montagem e os relatos dos *sound designers* revelem um conjunto significativo de conhecimentos operacionais e criativos, esses materiais continuam à margem da documentação oficial das artes cénicas. A sua existência, muitas vezes restrita aos *drives* pessoais, *consoles* digitais e à memória dos profissionais, contribui para a invisibilização do som enquanto dimensão estruturante da cena teatral. Esses registos, que operam entre o técnico e o subjetivo, não apenas revelam procedimentos, mas condensam modos de pensar e fazer que, embora fundamentais, raramente são considerados património cultural ou objeto legítimo de análise crítica. Essa negligência não é casual. Como demonstram Larrue e Mervant-Roux, há um silenciamento histórico da experiência sonora nos estudos teatrais, marcado por um predomínio ocularcentrista que desvaloriza aquilo que não se vê (2016: 10). A seguir, investiga-se como esse apagamento do som foi-se consolidando na teatrologia moderna — e as consequências desse processo para a constituição dos estudos sobre a técnica sonora no teatro.

O Som no Teatro: um universo historicamente silenciado pela teatrologia moderna

O interesse pela dimensão sonora do teatro é surpreendentemente recente. "O teatro não é quase nunca analisado como [um lugar onde se escuta] e esse facto, por si só, merece ser analisado", escrevem Marie-Madeleine Mervant-Roux e Jean-Marc Larrue no editorial de um número temático sobre o som do teatro publicado na revista francesa *Théâtre/Public* (2010: 5, tradução nossa). Tal perceção também é partilhada por pesquisadores do mundo anglófono. George Home-Cook, por exemplo, da University of Gloucestershire, no Reino Unido, observa que poucos trabalhos académicos a respeito do tema haviam sido realizados até a publicação do seu livro, em 2015, e cita, a seu ver, somente cinco pesquisas relevantes entre 1936 e 2010 (Home-Cook, 2015). No Brasil, um levantamento em periódicos de Artes Cénicas nacionais demonstra que apenas 1,7% dos artigos publicados versam sobre aspetos sonoros do teatro, com exceção da voz, que é bastante abordada por pesquisadores do campo da atuação (Trevisan, 2024). O mesmo panorama de escassez de pesquisas na área levanta a questão: por que o som é tão pouco estudado pelos pesquisadores das artes cénicas?

Segundo Jean-Marc Larrue e Marie-Madeleine Mervant-Roux, apesar das numerosas reflexões sobre aspetos pontuais do som no teatro, como a voz, a acústica das salas, a sonoplastia, as técnicas sonoras ou a música de cena, essas pesquisas não se relacionavam entre elas até então; "a dimensão sonora não era considerada como um elemento estruturante do teatro, tão importante e significativa quanto a visualidade" (2016: 10). Na pesquisa, também puderam observar uma tendência curiosa de que, "apesar da abundância, riqueza e cuidadosa preservação de gravações sonoras de espetáculos, os especialistas em teatro na Europa raramente as utilizaram desde o estabelecimento dos estudos teatrais como disciplina académica independente na segunda metade do século XX" (Mervant-Roux, 2024, tradução nossa). Em 2007, um pequeno grupo de pesquisadores chegou a identificar o que chamaram de "esquecimento sistemático e sintomático do som" (Larrue; Mervant-Roux, 2016, tradução nossa).

A hipótese formulada para tal "esquecimento" fundamenta-se no domínio do "ocularcentrismo" na pesquisa em artes cénicas, que "ocupa uma posição desproporcional em detrimento da realidade sonora estrutural da representação, que engloba palco e plateia" (Larrue; Mervant-Roux, 2010: 5, tradução nossa). Home-Cook também

observa a tendência de "considerar a teatralidade em termos do que vemos, em oposição ao que ouvimos" (2015: 10, tradução nossa).

Essa abordagem centrada na visualidade agrava-se com a modernidade teatral, que se forjou num distanciamento em relação a uma tradição anterior, profundamente ligada ao texto e, como demonstra o termo em inglês para público, *"audience"*, que literalmente significa "aqueles que ouvem", historicamente, a experiência teatral estava mais associada à escuta apoiada fortemente na musicalidade dos versos e na arte da declamação. Contudo, a legitimação da encenação como arte autónoma no final do século XIX diminui gradualmente o peso do texto mas, mesmo assim, a teoria teatral, nas suas análises, abandona o som de modo mais amplo. Especificamente sobre as razões deste silenciamento do som no âmbito académico, Marie-Madeleine Mervant-Roux aponta que a negligência está intrinsecamente ligada à ascensão da encenação como arte autónoma no final da década de 1960. Com o estabelecimento dos estudos teatrais como campo independente, a conceção de que o teatro moderno era essencialmente visual, cenográfico e plástico tornou-se dominante, o que desqualificou os vestígios sonoros das representações (Mervant-Roux, 2023, § 4). Adicionalmente, o foco da nova teatrologia no corpo não-verbal levou a uma omissão da dimensão oral e sonora dos espetáculos. Esta perspetiva negligenciou o facto de a voz e o som estarem inscritos na totalidade da representação e serem elementos estruturantes do espaço teatral (Mervant-Roux, 2023, § 5). Outros fatores incluem a dificuldade metodológica em analisar arquivos sonoros, cuja temporalidade impõe um confronto "perturbador" com o passado, e a "surdez metodológica" dos próprios académicos de literatura que raramente utilizam fonogramas para iluminar a génese ou escrita do texto dramático (Mervant-Roux, 2023, §§ 6-7, 9-10).

Essa marginalização da escuta na teoria teatral não se limita ao campo académico. Ela reverbera diretamente nas práticas profissionais e nos modos de nomear e reconhecer os agentes do som dentro da cadeia produtiva do teatro. A desvalorização simbólica do sonoro repercute nas nomenclaturas adotadas, na disputa por reconhecimento autoral e, principalmente, nas assimetrias salariais entre aqueles que criam com som e os demais criadores da cena. O apagamento teórico do som traduz-se, assim, num campo tensionado por uma distinção recorrente — e nem sempre clara — entre o trabalho técnico e o trabalho criativo.

Trabalho Técnico *versus* Trabalho Criativo

Um abandono evidente até na indefinição lexical no campo do som do teatro. O vocabulário para designar os diferentes elementos que compõem a criação sonora no teatro ou mesmo os ofícios ligados a ele são imprecisos, vagos ou mesmo controversos[2]. Em entrevistas realizadas em 2009 para um estudo sobre a confusão em torno do termo "sonoplastia", uma questão sobressai: a necessidade de adoção de novos termos para demarcar a diferença entre um trabalho de criação conceptual e um trabalho de execução técnica. É recorrente optar-se por termos, geralmente provenientes do inglês (traduzidos ou emprestados tal qual), como "desenhista de som" ou *"sound designer"*, para diferenciar o criador do técnico. Como constatado nesta pesquisa anterior, "[c]oloca-se em destaque a figura do *designer*, autor do *design*, o que realça o aspecto intelectual da criação conceptual" (Uhiara, 2013: 50).

Historicamente, a demarcação do trabalho conceptual do artista, considerado nobre, em detrimento do trabalho manual do artesão, remonta ao século XVIII, com a "ascensão do pintor da sua condição de artesão e pela consequente rutura da dicotomia entre artes mecânicas e artes liberais, impulsionada pelo esforço de elevar a pintura do primeiro para o segundo grupo" (Heinich, 1990: 4, tradução nossa). Num estudo sobre a transformação dos termos e noções de "artista" e "artesão", a socióloga da arte Nathalie Heinich constata que em 1719, o termo "artesão" já começava a carregar uma carga pejorativa ("o pintor não pode mais ser designado como um "simples" artesão") (1990: 3, tradução nossa). Em 1771, já se vê no dicionário a oposição entre artista e artesão ("operário que trabalha nas artes mecânicas") "pelo grau de intelectualização ("...que pressupõem menos inteligência, como sapateiro, serralheiro, marceneiro, chapeleiro...")" (1990: 9, tradução nossa). Atualmente, um ofício do campo do intelecto é mais valorizado, gozando, portanto, de mais prestígio social e remunerações melhores que os trabalhos manuais.

No universo do som no teatro, a escolha por termos que demarquem a diferença entre o trabalho conceptual num espetáculo, de "conceção" do som, e o trabalho considerado "técnico", tem uma implicação direta na remuneração. No I Encontro de So-

2 Vale indicar que um projeto de Dicionário de Sonoridades da Cena: termos e conceitos, está sendo desenvolvido neste momento dentro do projeto "Arquivos Sonoros de Teatro" em parceria com o projeto "Sonoridades da Cena", coordenado por César Lignelli, pesquisador e docente da Universidade de Brasília (UnB), atualmente pesquisador visitante na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, com auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo nº 2025/01572-5).

noplastia, discutiu-se a questão da definição do ofício de sonoplasta, levantando-se o problema de "a base salarial dos profissionais do som costum[a]r ser inferior à dos demais criadores do teatro, por ser constantemente associada ao domínio técnico" (Uhiara, 2013: 51-52). Essas reflexões, somadas à escassez de estudos sobre o som do teatro, evidenciam que a sua sonoridade tem sido historicamente marginalizada nos estudos teatrais. A escuta, embora constitua uma via fundamental da experiência cénica, foi silenciada por um paradigma visual dominante. Contudo, os estudos teatrais não são o único lugar em que esse silenciamento se opera. Ele também é evidente nos palcos nos quais atuam os profissionais da técnica.

A dificuldade em reconhecer o som como dimensão criativa e estrutural do teatro reflete, também, um desafio mais amplo: a invisibilidade das práticas técnicas. A fronteira entre trabalho técnico e artístico é constantemente tensionada nos bastidores do teatro, onde os gestos de montagem, operação e ajuste exigem conhecimento prático, sensível e situado. Para tornar visível esse saber-fazer — que é frequentemente intangível ou não registado — é necessário recorrer a ferramentas que permitam não apenas descrever a técnica, mas também compreender os modos pelos quais ela se articula a partir de relações humanas, materiais e contextuais. Uma dessas ferramentas é o conceito antropológico de "cadeia operatória".

A cadeia operatória do Som

O etnólogo e historiador das técnicas François Sigaut lembra que não se pode "observar" diretamente as técnicas: o que se vê são pessoas a fazer coisas — como um canalizador (encanador) a consertar uma fuga (vazamento) ou uma pá mecânica a escavar (cavando) uma rua (2002: 424). Essa invisibilidade da técnica — aqui compreendida de forma distinta da "tecnologia", muitas vezes associada exclusivamente aos equipamentos — torna necessário o uso de recursos diversos para a descrever. Segundo Ludovic Coupaye, antropólogo interessado nas áreas da antropologia das artes e técnicas, esta "invisibilidade" supõe o recurso à "cadeia operatória", "uma ferramenta para descrever, tornar visível e permitir a análise daquilo que as pessoas fazem" (2015: 478). O conceito foi por vezes associado negativamente a uma aceção de análise demasiadamente linear dos processos técnicos. Contudo, para diversos antropólogos e arqueólogos, a cadeia operatória pode ser utilizada para "documentar, explorar e qualificar as relações humanos-matérias, demonstrando o seu caráter intrinsecamente social" (2015: 479). O pesquisador explica ainda que "a cadeia operatória visibiliza a maneira pela qual um processo atravessa efetivamente as redes,

'recrutando' os elementos humanos e não humanos para 'encapsulá-los' no âmbito de um artefato" (2015: 487). Como artefato, Coupaye cita, como exemplos, um pote ou uma lança. Aqui, contudo, propõe-se como objeto o "desenho sonoro" de um espetáculo para, na estruturação da sua cadeia operatória, tal como proposta por Coupaye, investigar no processo de construção de um desenho sonoro os elementos que vão além do registo sistemático dos equipamentos, ligações de cabos e arquivos digitais decorrentes do processo de sonorização. Assim, visibilizam-se os humanos envolvidos e as suas relações no decorrer do fluxo do processo de montagem de um sistema de som para as artes cénicas. Nesse processo, os profissionais — no manuseamento dos seus equipamentos — empenham-se na produção de um desenho sonoro, e na medida em que acontece este "empenho" (engajamento), este "fabrica e transforma continuamente tanto o artefato quanto a(o) artesã(o)" (2015: 488). Isto é, à medida que o processo técnico avança em fluxo, as pessoas envolvidas mobilizam e são mobilizadas por diferentes atravessamentos na construção de um "desenho sonoro" que geram a transmissão de conhecimentos. Esses atravessamentos são tão ou mais importantes quanto o descritivo analítico da técnica e dos processos lineares da sua produção.

Esse movimento permite tornar visíveis os sujeitos e as formas pelas quais constroem e transmitem conhecimento ao longo do processo técnico. Ao observar a montagem de um sistema de som por meio da lógica da cadeia operatória, evidencia-se que esse conhecimento não é apenas uma sequência de procedimentos ou um conjunto de dados técnicos, mas sim algo que se constitui nas relações humanas, nas decisões situadas e nas negociações que ocorrem em tempo real. Trata-se, portanto, de um saber que circula no fazer, e que vai além do que está escrito nos manuais ou gravado nos arquivos digitais.

Com isso, amplia-se a maneira como podemos encarar a própria história do teatro: ela não está apenas nos textos, nas imagens ou nos registos oficiais, mas também nas circunstâncias temporais e subjetivas que moldam a experiência de quem participa da sua construção técnica. Como afirma Ecléa Bosi, ao narrar a sua experiência, o sujeito "evoca, dá voz, faz falar, diz de novo o conteúdo de suas vivências" (2003: 44). E ao fazê-lo, "vive atualmente e com uma intensidade nova a sua experiência" (*ibid.*). A memória, nesse sentido, não apenas preserva o passado — ela refaz o presente, atualiza os sentidos da prática e inscreve o saber técnico como parte fundamental da história cultural da cena.

Reconhecer o *desenho sonoro* como artefato técnico-cultural e analisá-lo por meio da cadeia operatória é, portanto, uma forma de reivindicar lugar para o som e os seus

agentes nos registos da história do teatro. Ao valorizar os modos de fazer e lembrar desses profissionais, amplia-se o escopo do que pode ser considerado acervo, memória e criação na cena contemporânea.

Conclusão

A tentativa, ainda que parcial, de traçar um panorama histórico da técnica sonora a partir da trajetória de Flávia Calabi revela a urgência de uma abordagem que vá além dos registos convencionais da história teatral. Essa proposta articula-se em três eixos principais.

O primeiro é o reconhecimento das condições históricas que moldaram a memória oficial do teatro, marcada pela ausência ou invisibilização da técnica e dos seus agentes nos registos dominantes. O segundo eixo refere-se à necessidade de escutar e valorizar os profissionais da técnica como sujeitos de conhecimento — verdadeiros "pessoas-documento" — cujas experiências não se deixam capturar apenas por classificações binárias entre criação e execução. Trata-se de adotar um olhar capaz de aceder à complexidade das suas práticas, subjetividades e modos próprios de narrar e operar. O terceiro eixo consiste na legitimação de materiais frequentemente desconsiderados como documentos históricos — como plantas de som, *riders* técnicos, listas de equipamentos, arquivos de *console*, anotações de montagem e gravações de espetáculos — como parte constitutiva de um possível acervo da técnica sonora.

Esses três eixos convergem para uma conclusão central: reconhecer subjetividades, relatos orais e registos técnicos não convencionais não é apenas ampliar o repertório de fontes da história do teatro — é redefinir, de forma profunda, a própria noção de arquivo nas artes performativas. Isso significa considerar que o conhecimento transmitido pela prática, pela escuta e pela memória é tão legítimo quanto aquele fixado nos registos escritos e visuais.

Portanto, ao valorizar essas formas de saber e os seus modos de transmissão, torna-se possível repensar a historiografia das artes cénicas, incorporando vozes e práticas silenciadas pelo paradigma ocularcentrista e pelas hierarquias entre arte e técnica. Como afirma Portelli, esse gesto crítico pode iluminar "áreas inexploradas da vida diária das classes não hegemônicas" (1997: 31) e, nesse processo, abrir espaço para uma nova história da cena — menos centrada na imagem e no texto, e mais atenta ao som, à escuta e aos corpos que operam os bastidores da criação teatral.•

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bosi, Ecléa. 2003. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social* (São Paulo: Ateliê Editorial).

Claret, Marcelo. 2025. Entrevista concedida a Eduardo Joly, 29 de maio (submetida para publicação na *Revista Voz e Cena*).

Coupaye, Ludovic. 2017. 'Cadeia operatória, transectos e teorias: algumas reflexões e sugestões sobre o percurso de um método clássico', em *Técnica e transformação: perspectivas antropológicas*, ed. por Carlos Emanuel Sautchuk (Rio de Janeiro: ABA Publicações), pp. 475–94.

Coupaye, Ludovic. 2015. 'Chaines Opératoires: How to Document and Understand the Processual and Social Nature of Techniques', em *Artefacts*, ed. por Penny Spikins e B. R. S. (Cambridge: Cambridge University Press), pp. 477–92.

Heinich, Nathalie. 1990. 'De l'apparition de l'"artiste" à l'invention des "beaux-arts"', *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 37, n.º 1: 3–35.

Home-Cook, George. 2015. *Theatre and Aural Attention. Stretching Ourselves* (Londres: Palgrave Macmillan).

Larrue, Jean-Marc, e Marie-Madeleine Mervant-Roux (eds.). 2010. 'Editorial do dossiê "Le son du théâtre 1 - Le passé audible"', *Théâtre/Public*, 197: 5–9.

Larrue, Jean-Marc, e Marie-Madeleine Mervant-Roux (eds.). 2016. *Le son du théâtre XIXe-XXIe siècle: histoire intermédiale d'un lieu d'écoute moderne* (Paris: CNRS Éditions).

Larrue, Jean-Marc, e Marie-Madeleine Mervant-Roux (eds.). 2016. 'Le son, parent pauvre des études théâtrales?', *Études théâtrales*: 9–12.

Marquez, Kleber. 2025. Entrevista concedida a Eduardo Joly, 5 de maio (submetida para publicação na *Revista Voz e Cena*).

Mervant-Roux, Marie-Madeleine. 2024. 'De um "passado audível" a outro, um mesmo protocolo de escuta?', trad. por Rafaella Uhiara, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 14, n.º 4: 1–25.

Mervant-Roux, Marie-Madeleine. 2023. 'Des sons doublement oubliés (par les théâtrologues et par les littéraires) : les archives audio du théâtre', *Colloques en ligne / Fabula*, https://www.fabula.org/colloques/document9237.php [acesso em 17 de abril de 2025].

Omote, André. 2024. Entrevista concedida a Eduardo Joly, 27 de junho (submetida para publicação na *Revista Voz e Cena*).

Omote, André. 2025. Entrevista concedida a Eduardo Joly, 5 de maio (submetida para publicação na *Revista Voz e Cena*).

Portelli, Alessandro. 1996. 'A filosofia e os fatos. Narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais', *Tempo*, 1, n.º 2: 59–72.

Portelli, Alessandro. 1997. 'O que faz a história oral diferente', trad. por Maria Therezinha Janine Ribeiro, *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, 14, https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11233 [acesso em 17 de abril de 2025].

Ramos, Guilherme. 2025. Entrevista concedida a Eduardo Joly, 14 de abril (submetida para publicação na *Revista Voz e Cena*).

Randal, Juliano. 2025. Entrevista concedida a Eduardo Joly, 5 de maio (submetida para publicação na *Revista Voz e Cena*).

Sigaut, François. 2002. 'Note à propos des techniques'. *Terrain*, 38: 153–56.

Tragtenberg, L. 1999. *Música de cena: dramaturgia sonora* (São Paulo: Editora Perspectiva e FAPESP).

Trevisan, Tarsila. 2024. *A surdez da pesquisa teatral: levantamento bibliográfico e a ausência de estudos sobre aspectos sonoros no teatro* (São Paulo: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) [Póster, processo n.º 2024/02172-8].

Uhiara, Rafaella. 2013. '"Sonoplastia", termo em desuso?', *Revista A[l]berto*, 4: 3–10.

← VOLTAR AO ÍNDICE

Arquivos: resgate, responsabilidade e risco. O que fica quando as comemorações passam?

Ana Bigotte Vieira
Tiago Ivo Cruz

doi.org/10.51427/978-989-9238-13-8.21

Ana Bigotte Vieira orcid.org/0000-0001-6402-8991 *Tiago Ivo Cruz* orcid.org/0000-0001-5779-4487

Abstract

KEYWORDS
commemorations
1974 carnation revolution
performing arts archiving

Archives: Rescue, Responsibility, and Risk – What Is Left When the Celebrations Are Over?

In 2024, Portugal commemorated the fiftieth anniversary of the Carnation Revolution, a pivotal event in the nation's contemporary history. This significant milestone was marked by a wide range of initiatives coordinated by the official commemorations committee, alongside numerous local, private, and semi-private efforts. Collectively, these activities resulted in thousands of events spanning various disciplines, including the field of theatre historiography. A considerable effort was directed toward engaging critically with the historical memory of the past fifty years. This engagement encompassed the identification and recovery of archival materials, the renewed interest in the documentation of performances, and the publication of both commemorative and critical editions that explored diverse aspects of the revolutionary period of 1974–75.

Prior to these commemorations, in 2023, the Direção-Geral das Artes (DGARTES) unilaterally terminated—despite its widely recognised success—its inaugural pilot funding programme supporting performing arts archives, known as the CET-DGARTES partnership (1º Programa de Apoio em Parceria CET-DGARTES Arquivos das Artes Performativas) for the inventory and treatment of Performing Arts Archives, an initiative originally promoted by the Centro de Estudos de Teatro during the pandemic.

More than twenty companies across the country received funding under this initiative. Despite its notable success—representing one of the rare instances wherein theatre companies were granted the necessary financial resources to systematically work on the preservation and organisation of their archives—the programme was ultimately discontinued. Concurrently, 2024 witnessed the completion of ARTHE – Archiving Theatre, the first academic research project in Portugal specifically focused on the study of independent theatre movements and the processes of cultural decentralization. ARTHE also undertook the important task of mapping the status and condition of theatre company archives throughout the country.

These initiatives collectively signify a critical turning point in the historiography of theatre in Portugal and, more broadly, in the study of the performing arts during the latter half of the twentieth century. They lay the groundwork for a more rigorous, nuanced, and historically grounded understanding of the theatrical and cultural dynamics that played a crucial role in the consolidation of democracy following the Revolution. However, the abrupt discontinuation of these projects, coupled with a lack of sustained institutional commitment, raises an urgent and troubling question: *What remains after the commemoration of the fiftieth anniversary of April 25th?* Portuguese essayist Eduarda Dionísio (1993) has insightfully argued that commemorations often function as mechanisms for neutralising the transformative potential inherent in significant historical events. Similarly, cultural critic Kristin Ross (2008), in her influential work *May '68 and Its Afterlives*, examines how the memory of May 1968 was progressively depoliticised and reinterpreted as a mere cultural phenomenon,

stripped of its radical political meaning, through successive cycles of commemoration. Without continuous institutional support and critical engagement, the initiatives described above risk a similar fate: they may be relegated to the status of fleeting cultural gestures, rather than serving as catalysts for sustained political reflection and historiographical innovation.

In this chapter, we will provide a detailed examination of the methodologies, practices, and key achievements introduced by these projects in the field of contemporary performing arts archiving in Portugal. By tracing the genealogies of these initiatives and highlighting their most significant milestones, we aim to critically assess their principal contributions. Furthermore, we will critically analyse the political implications of their discontinuation, particularly in terms of the adverse effects it may have on the future study and understanding of Portugal's recent theatrical and cultural history.

Introdução

Em 2024, Portugal comemorou o quinquagésimo aniversário da Revolução dos Cravos, um acontecimento decisivo na história contemporânea do país. Este marco significativo foi assinalado por um vasto conjunto de iniciativas coordenadas pela comissão oficial das comemorações, a par de inúmeros esforços promovidos por entidades públicas, privadas e associativas. No seu conjunto, estas atividades resultaram em milhares de eventos que atravessaram diversas áreas disciplinares e que terão constituído, porventura, uma das últimas oportunidades para rememorar um número redondo da revolução portuguesa ainda com os seus protagonistas vivos, e já com alguma distância em relação ao ocorrido (Traverso, 2020).

Este entusiasmo incluiu o campo da historiografia do teatro que, praticamente pela primeira vez, começou a ser trabalhado enquanto produção social coletiva tendo por base maioritariamente os arquivos das companhias e a recolha e a interpretação dos testemunhos dos protagonistas (em detrimento do foco na poética do encenador ou da companhia, da centralidade da crítica ou da primazia do texto teatral) em, entre outros, projetos de investigação do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa como o ARTHE – Arquivar o Teatro ou o PREC.PT– que, entretanto, já terminaram ou estão prestes a terminar.[1]

Este esforço, porém – e como se dará conta –, tem raízes que lhe são anteriores, tendo, neste quadro alargado, vindo a ser desenvolvido um esforço considerável no sentido de promover um envolvimento crítico com a memória histórica dos últimos cinquenta anos. Esse esforço traduziu-se na identificação e recuperação de materiais de arquivo, no renovado interesse pela documentação de espetáculos e na publicação de textos e edições, tanto comemorativas como críticas, que exploraram diferentes aspetos do período revolucionário de 1974-75, abordando por vezes a história cultural do passado recente do país na média e longa duração, fugindo ao evento e à pressão imediata da sua comemoração em si.

Estas iniciativas representam, no seu conjunto, um ponto de viragem crítico na historiografia do teatro em Portugal e, de modo mais amplo, no estudo das artes performativas na segunda metade do século XX (Trindade, 2024). Elas estabelecem as bases para uma compreensão mais rigorosa, diferenciada e historicamente fundamentada das dinâmicas teatrais e culturais que desempenharam um papel crucial na consolidação da democracia após a Revolução.

1 Ver, a este respeito, https://arthe.ceteatro.pt/ e http://prec.pt/, consultados a 5.10.25.

Contudo, a não continuação destes projetos, conjugada com o fim abrupto de uma medida de fundo de políticas públicas para arquivos de artes performativas proposta pelo Centro de Estudos de Teatro durante a pandemia de covid 19 ao Ministério da Cultura – o Programa de Apoio em Parceria CET-DGARTES –, dá a ver a fragilidade do tecido cultural e a urgência da recolha, organização e transmissão das histórias que o constituem, tornando claro o risco em que estes arquivos incorrem.

Localizando as suas raízes num tempo alargado e numa série de outras iniciativas, com diversos atores, este artigo procura traçar as genealogias destas iniciativas e analisar as suas metodologias para avaliar criticamente os seus contributos centrais, dando a ver as implicações políticas do seu término. Ao mesmo tempo que pretende, tão-somente, dar conta das próprias iniciativas em si, contribuindo para que delas haja memória. Ao fazê-lo, espera contribuir para a perceção da existência de uma ausência de memória institucional que perpassa a sociedade portuguesa em geral, e o campo cultural em particular, com especial incidência nas políticas públicas no que à cultura e à educação diz respeito.

Este artigo procura igualmente proceder a uma crítica dos grandes eventos comemorativos enquanto dispositivos públicos de memória de acontecimentos transformadores e emancipatórios, na senda da ensaísta portuguesa Eduarda Dionísio (1993), que argumentou, de forma perspicaz, que as comemorações tendem frequentemente a funcionar como mecanismos de neutralização do potencial transformador inerente a acontecimentos históricos significativos; e da crítica cultural Kristin Ross (2008), que analisou a forma como a memória de Maio de 68 foi progressivamente despolitizada e reinterpretada como um mero fenómeno cultural — despojado do seu significado político radical — através de sucessivos ciclos comemorativos.[2]

É que sem apoio institucional contínuo e envolvimento crítico sustentado, as comemorações — o fundo político e emancipador do que comemoram — correm o risco de

2 Ao longo dos anos, liberdade – LIBERDADE – tornou-se a referência institucional central da Revolução dos Cravos. E, ao fazê-lo, tudo aquilo que a liberdade significava efetivamente em 1974-75 — a sua promessa socialista, incluindo uma ideia de igualdade e de solidariedade — foi amplamente reduzido a um procedimento exclusivamente "cultural". Na nossa perspetiva, este tem sido, em traços largos, o principal motor institucional das comemorações oficiais da Revolução dos Cravos que, de certa forma, funcionam como uma espécie de cortina de fogo, obstruindo o estudo e a compreensão do que realmente aconteceu. O modo "festivo" de comemoração atua, assim, como um mecanismo de neutralização, reduzindo aquilo que é frequentemente descrito como os "excessos de Abril" (Trindade: 2004) a um interregno juvenil dentro da história política "séria" de Portugal — narrada, muitas vezes, como ingénua, lírica e pouco digna de investigação académica aprofundada. Como tal, as comemorações deslocam outros modos de envolvimento com o passado e criam distância em relação a ele, como se a inevitabilidade do presente impossibilitasse imaginar formas alternativas de vida quotidiana e diferentes modos de relação entre nós e com o mundo.

serem relegadas à categoria de gestos meramente culturais, em vez de se afirmarem como catalisadores de reflexão política duradoura e de inovação historiográfica. O caso dos cinquenta anos da revolução de Abril é, a esse título, exemplar. Como se, no clima de guerras de memória (Traverso, 2020) em curso, esta data e a pluralidade de eventos comemorativos, impedidas de continuidade, contivessem, em si, a possibilidade de assinalar o fim das próprias comemorações — e isto no exato momento em que, por via de um apurado trabalho de leitura do(s) arquivo(s) e de transmissão de testemunho(s), estava a ser possível ir para além do seu efeito de superfície. Trata-se de lançar as bases para compreender melhor o que se passou na pluralidade de gestos comuns que constituíram o tempo incomum de que somos herdeiros — e que é o da democratização do país: de que ainda vai havendo traços de memória, mas cada vez menos.[3]

O texto está dividido em três partes — "resgate", "risco" e "responsabilidade" — e subdividido em secções curtas de modo a permitir um olhar poliédrico sobre o conjunto de questões anteriormente elencadas, terminando com a secção "palavra aos artistas" que descrevem a sua experiência enquanto criadores apoiados pelo programa CET-DGARTES Arquivos de Artes Performativas.[4]

1. Resgate
Uma medida eficaz

A expressão "resgate" sinaliza aqui um conjunto de operações de localização, cuidado e eventual "salvamento" de arquivos entendidos num sentido lato – de um modo vivo, abrangente e não documentocêntrico – ou seja, não se baseando apenas no primado do "documento", antes com a consciência das escolhas que presidem aos "documentos" que ficam (desde quem os produz, a quem os guarda) e tendo a noção concreta das limitações dos documentos *em si*. O que implica ampliar a própria noção de documento para lá do papel, dos suportes audiovisuais ou mesmo materiais:

3 Para quem cresceu em Portugal nas décadas de 1980 e 1990 e estudou pelos livros de história então em vigor, o século XX português é difícil de apreender na sua continuidade, aparecendo como que em blocos totalmente estanques e sem relação entre si a ditadura de Salazar e Caetano, a Revolução e o período de entrada para a CEE com a prosperidade económica que se lhe seguiu, isto para não falar de uma total ausência, então, de narração do passado colonial.

4 Agradecemos em especial às estruturas que responderam ao nosso repto de testemunhar a sua experiência para efeitos desta publicação: Teatro Aberto, Companhia João Garcia Miguel, Teatro Mosca, Marionetas do Porto, Artistas Unidos e Útero.

com tudo o que tal acarreta em termos de desafios à conservação material, à noção de arquivo, e à própria historiografia.

Implica igualmente a consciência de que os documentos apenas "vivem" se as histórias que guardam forem organizadas e transmitidas, seja por escrito, seja em momentos coletivos de rememoração, incluindo a escuta de testemunhos e formas repertoriais de ativação de memórias várias, plurais, contestadas... memórias que assim se fazem presentes na atualidade, abrindo possibilidades de futuro.

A expressão "resgate" sintetiza, assim, um conjunto de gestos recentes que têm vindo, de algum modo, a contribuir para um "reaver" (ou, pelo menos, forçar uma não despossessão) da memória por parte de uma comunidade – no caso, da memória recente das artes performativas no Portugal democrático. Juntas, essas operações configuram, a nosso ver, uma espécie de resposta comunitária ou diálogo contínuo (Harney e Moten, 2015) para com a atividade destas comunidades. Como se, na ausência de uma sistematização, fossem modos de as próprias comunidades encontrarem formas (fugazes, episódicas) de estudar a sua história recente.

São iniciativas dispersas, com protagonistas distintos mas corelacionados, realizadas muitas vezes por artistas-académicos, académicos-artistas ou pelo meio académico em colaboração estreita com o meio artístico, frequentemente em eventos *ad hoc* e sem meios continuados, "forçando" uma espécie de diálogo ou colaboração entre gerações – e por elas se tem vindo a dar como que a transmissão (por vezes mesmo a descoberta ou re-descoberta!) da própria experiência histórica de um campo sem tradição historiográfica. Tendo o tema "arquivo" uma já longa tradição no campo das artes performativas e dos estudos de teatro e de dança no país desde, pelo menos, a primeira década do século XXI,[5] sinalizamos aqui sobretudo iniciativas que vão para

5 Em artes performativas, a questão do arquivo tem vindo a ser um tema frequente desde o início do século XXI, mas os modos da sua abordagem apenas recentemente tomaram contornos historiográficos, tendo apenas tardiamente motivado a investigação histórica em arquivo. Se por volta de 2004 a questão central se punha em termos de documentação e dos problemas que se colocavam em documentar performance (veja-se, a este respeito, a passagem de Peter Hulton, do Arts Archive pelo c-e-m – centro em movimento, a vinda de Roselee Goldberg ao CCB dar um workshop, entre outros exemplos) – tendência que acompanha a generalização do próprio termo no país (veja-se, a este respeito, o ciclo da Culturgest *Performance: Estudos* em 2006). A partir de 2011, o arquivo como tema e problema das artes performativas encontra-se já amplamente enraizado (disseminando-se iniciativas em festivais como o FITEI, a Circular ou o alkantara ou em iniciativas de artistas), disto dará conta o encontro e posterior publicação *Práticas de Arquivo em Artes Performativas* (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020), numa organização de Cláudia Madeira, Hélia Marçal e Fernando Matos Oliveira. Nesta publicação encontra-se, porém, ainda ausente um olhar mais francamente historiográfico sobre o arquivo. Com isto contrastam obras mais ou menos monográficas feitas pelos próprios artistas por ocasião das suas comemorações ou iniciativas promovidas para dar a conhecer o panorama das artes performativas fora de Portugal.

além da construção de uma obra de autor ou de um gesto eminentemente pessoal, levando a cabo sistematizações historiográficas amplas que posteriormente se abrem ao diálogo e se disponibilizam ao público, indo para além da apresentação única e da efemeridade da apresentação.

Em 2020, o envio desta carta pôs em marcha uma experiência-piloto:

Ao gabinete da Sr.ª Ministra da Cultura
Palácio da Ajuda
Ao Exm.º Director Geral da DGARTES
Biblioteca Nacional

Lisboa, 8 de Maio de 2020

Exma Sr.ª Ministra
Exmº Sr. Director Geral

Somos um grupo de investigadores, artistas, críticos, historiadores, conservadores e arquivistas que ao longo dos últimos anos tem vindo a trabalhar a questão do arquivo nas artes performativas, articulando Universidade, Estruturas Artísticas e Instituições Culturais.
Conscientes de que o momento, motivado pela actual pandemia, é grave e de duração e desfecho imprevisível para as artes, em geral, e as artes performativas, em particular, vimos por este meio propor a criação de uma série de medidas que o acautelem. São medidas há muito necessárias e cujo alcance e importância excede o presente momento. Este, no entanto, dadas as suas contingências, parece constituir a ocasião única para que sejam postas em prática.
Propomos, especificamente, a criação de linhas de apoio ao tratamento de arquivos, à investigação artística, à pedagogia e à edição impressa e digital, fomentando a articulação entre artistas, universidade, instituições culturais e meio escolar. Não sendo o propósito desta carta determo-nos em todas, queremos sugerir a criação urgente de uma linha de apoio à inventariação, tratamento e eventual disponibilização de arquivos de estruturas, companhias e artistas/profissionais do espetáculo. Começam, aliás, a surgir os primeiros gestos no sentido de responder a esta necessidade: a Associação Parasita acaba de lançar uma bolsa para tratamento de arquivos pessoais de artistas pelos próprios artistas, e aqui e ali temos vindo a assistir à disponibilização online pela parte das estruturas de gravações de espetáculos e outros eventos por elas levados a cabo.
Porque nos debruçamos há muito tempo sobre a questão do arquivo nas artes performativas (ou melhor dizendo, sobre a inventariação, catalogação, tratamento e disponibilização dos arquivos, e também sobre o seu estudo), temos vindo a constatar que a tarefa é imensa e cada vez mais

urgente, tendo sido agravada exponencialmente pela crise de 2012 que forçou ao encerramento de várias estruturas e à mudança de espaço de muitas outras, devido ao aumento das rendas e à vulnerabilidade do tecido artístico português.
De resto, foi para juntar artistas, companhias e instituições do Estado e com eles discutir a situação dos seus arquivos que o Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da UL decidiu promover em 2018 um ciclo de encontros que veio confirmar a urgência de criar meios para que os arquivos existentes possam ser tratados e preservados e venham a contribuir para fazer a história da atividade artística das companhias. Já antes, havia sido feito um trabalho de tratamento, digitalização e organização de uma base de dados com o arquivo do Teatro Meridional e, após o fecho do Teatro da Cornucópia, a inventariação do seu importantíssimo arquivo que foi doado à Faculdade de Letras da UL. Outros espólios arquivísticos (Osório Mateus, Mário Barradas, Mário Sério, Mário Jacques) aguardam na Biblioteca da FLUL a hora de serem tratados e dados a conhecer, mas tornou-se evidente que o mais importante é apetrechar as companhias e os artistas de meios e competências para conservarem os seus arquivos, coisa que está para lá dos apoios financeiros concedidos à criação artística. Por isso, a proposta que aqui fazemos incide exclusivamente no tratamento dos arquivos e na sua manutenção futura por parte das companhias e dos artistas que os detêm.
Tendo presente o esforço (financeiro, burocrático, e também em termos de conhecimento do território artístico abrangido) que uma linha de apoio deste género representaria, mas também os benefícios que trará para o tecido artístico do país, oferecemo-nos para ajudar a equacionar a sua conceção e para traçar instrumentos e métodos para a sua implementação pelos destinatários.
Gostaríamos que esta proposta merecesse a melhor atenção de V. Exª, pois nenhuma instituição melhor que o Ministério da Cultura poderá ter um papel decisivo na preservação dos arquivos "vivos" que resistem à efemeridade das artes performativas.

Aguardando uma resposta e disponíveis para uma reunião,
subscrevemo-nos

Maria João Brilhante, CET, Ana Bigotte Vieira, CET- IHC, Rita Luís, IHC, Cristina Faria, Biblioteca e Arquivo TNDMII, Rui Pina Coelho, CET, João dos Santos Martins, Associação Parasita, Carlos Manuel Oliveira, Associação Parasita, Vera Mantero, O Rumo do Fumo, Hélia Marçal, Tate Modern, João Fiadeiro, Re.al, Gonçalo Amorim, TEP, FITEI, Sofia Neuparth, Cem – centro em movimento, Rogério Nuno Costa, Sara Barros Leitão, Teresa Ricou, Chapitô, EPAOE, Daniel Tércio, FMH-UL, Pedro Estácio, Biblioteca FLUL, Levi Martins, Cia Mascarenhas-Martins.

O momento era o da pandemia de covid-19 e, mais de um ano depois, foi aberta a linha de apoio em parceria CET-DGARTES dedicada a arquivos de artes performativas. O programa consagrou três modalidades de apoio, de acordo com o estado de conservação e tratamento dos arquivos: inventariação, tratamento e disponibilização pública e contou com um montante global de 350 000 € (trezentos e cinquenta mil euros), apoiando um máximo de 24 candidaturas em Teatro, Dança e Cruzamentos Disciplinares por todo o país.

Fruto de intensa negociação entre a universidade e o ministério, que inicialmente não via como possível a capacidade de organização dos acervos a partir dos saberes específicos dos seus detentores (ainda que com apoio), o anúncio da abertura do concurso[6] resume os moldes em que o apoio finalmente teve lugar; em particular, o estabelecimento de três modalidades de apoio – inventariação, tratamento e disponibilização pública – de acordo com o estado de conservação e tratamento dos arquivos, por sugestão do Centro de Estudos de Teatro. E nele se afirma igualmente a necessidade de abrir esta linha de apoio por vários anos, um mínimo de três sucessivos, de forma a não comprometer a prossecução dos trabalhos: permitindo a transição entre patamares, ou seja, a possibilidade de, após a inventariação, proceder ao tratamento do arquivo e assim sucessivamente; recomenda igualmente uma maior cobertura a nível geográfico, indo para além das principais cidades, e temporal, abarcando companhias de instituições, como festivais ou estruturas de produção com longevidades distintas, de acordo com o grau de intensidade e relevância dos seus acervos.

Inserindo esta iniciativa no contexto dos anos 2020 e da paragem forçada do sector cultural devido à pandemia, é possível compreender que ela continuou e aprofundou, em termos de política pública, uma série de projetos de base que os próprios artistas e investigadores próximos do fazer artístico haviam lançado durante a pandemia, como a bolsa do Arquivo Parasita. A ideia era simples: se os artistas de artes perfor-

6 Onde se podia ler: "Depois de um ano de negociações, está oficialmente aberto o programa de apoio em parceria CET- DGARTES para tratamento de arquivos de artes performativas por parte das próprias companhias, estruturas e agentes. Este programa resultou de uma iniciativa do Centro de Estudos de Teatro, subscrita por vários agentes culturais e investigadores, através de um pedido endereçado ao Ministério da Cultura ainda em 2020, aquando do primeiro confinamento (que levou à paralisação do país com consequências graves para o sector). Foi desenhado pelo Centro de Estudos de Teatro, que aconselha a sua realização sucessiva por vários anos de forma a identificar, tratar e tornar acessível acervos documentais de inegável interesse para o estudo do teatro e da dança em Portugal. Será também o CET a promover uma formação inicial no arranque dos trabalhos, a realizar pelas companhias, estruturas e artistas detentores dos acervos, que irão durar até Agosto de 2022. (...) A coordenação do programa está a cargo de Maria João Brilhante e Ana Bigotte Vieira e de uma equipa da DGArtes. A formação terá lugar no mês de Julho em data a anunciar." O regulamento completo encontra-se em https://www.dgartes.gov.pt/pt/noticia/4222. Ver também https://ceteatro.pt/programa-de-apoio-aos-arquivos-de-artes-performativas/, consultado a 5.10.2025.

mativas não podiam apresentar ou produzir os seus trabalhos devido à quase total paragem de todo o sistema teatral, teriam finalmente a oportunidade de se concentrar nos seus arquivos. A pausa no ritmo da produção artística proporcionaria um momento de reflexão sobre o passado.[7]

A iniciativa da bolsa Arquivo Parasita nasce de um grupo de artistas comprometidos com investigação histórica de longo prazo, com uma perceção privilegiada da condição dos arquivos das artes performativas, particularmente na dança contemporânea, de que é exemplo o projeto *Para Uma Timeline a Haver: genealogias da dança como prática artística em Portugal*[8] que em sete anos não apenas procedeu a um mapear dos principais acervos de dança no século XX no país (muitos deles desconhecidos ou desaparecidos) como se constituiu como a mais extensiva e compreensiva análise historiográfica nesta área.[9] Dito de outra forma: quando esta associação lançou a referida bolsa havia já uma compreensão profunda e desassombrada do estado dos arquivos de artes performativas no país e de medidas simples, mas concretas, para agir a esse respeito.

Do mesmo modo, a carta que acima se publicou é reflexo de uma longa série de discussões sobre o estado dos arquivos das companhias de teatro. Em particular, de uma iniciativa levada a cabo pelo Centro de Estudos de Teatro em 2018, no rescaldo do acolhimento por parte da Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa do arquivo do Teatro da Cornucópia,[10] no seguimento do que já acontecera com

7 No edital da Bolsa Arquivo Parasita podia ler-se: "Durante este período de imprevisibilidade quanto à concretização de espectáculos e ensaios, a Parasita lança uma bolsa para artistas independentes das artes performativas converterem o seu trabalho criativo em tempo de análise, organização e catalogação dos seus arquivos pessoais. Focando importância na documentação dos percursos, serve este exercício também como trabalho de auto-reflexão dxs artistas sobre as suas práticas e o contexto no qual se inscrevem, potenciando modos de partilha futuros". Disponível em: https://parasita.eu/projecto/bolsa-arquivo-parasita/, consultado a 05.10.25.

8 Esta deve-se à pesquisa de arquivo empreendida ao longo das várias edições do projeto *Para Uma Timeline a Haver*. Ver Vieira, Oliveira e Martins (2022); Vieira, Oliveira e Martins (2020); e ainda a dissertação de mestrado em Estudos de Teatro: *Formas Coreográficas de Reflexão Histórica: "Para uma Timeline a Haver. Genealogias da dança enquanto prática artística em Portugal"*, de Laura Rozas Leterlier (2022).

9 Não obstante o relativo sucesso internacional da Nova Dança Portuguesa ou do Ballet Gulbenkian, a historiografia da dança no século XX no país encontra-se francamente negligenciada, continuando até muito recentemente a ser a obra de José Sasportes *História da Dança em Portugal*, publicada nos anos 1970 e atualizada muito brevemente em 1991, a principal referência. Ver Sasportes (1970) e Ribeiro e Sasportes (1991). É de notar que, em ambas as obras, o século XX completo ocupa apenas umas escassas dezenas de páginas e que esta parte da obra não foi escrita tendo por fontes os arquivos e testemunhos, assentando sobretudo na crítica (ambos os autores se dedicaram à crítica de imprensa) e em fontes secundárias.

10 Ver, a este respeito, https://teatroemespolios.wixsite.com/teatroemespolios, consultado a 5.10.25. O evento consistiu numa exposição, num seminário internacional, num ciclo de cinema e num ciclo de conversas. Este foi pretexto para a realização de um inventário sobre o estado dos arquivos do teatro recente português e reuniu representantes de companhias

os acervos de Osório Mateus, Mário Barradas, Mário Sério ou Mário Jacques, entre outros. Foi, aliás, por ocasião desta mesa-redonda que se esboçou a primeira versão do que viria a ser o questionário ao estado dos arquivos das companhias que mais tarde o próprio projeto ARTHE aprofundaria e sistematizaria.[11]

E, na realidade, a escrita desta carta em 2020 é concomitante com o esboço da primeira versão do que viria a ser o projecto ARTHE – Arquivar o Teatro – que procurava lançar as bases para um estudo destes acervos em paralelo com a implementação de medidas de preservação.

Já antigas, muitas destas preocupações agravaram-se agudamente após a crise da Troika de 2012 e as subsequentes mudanças significativas na legislação imobiliária e no financiamento das artes que, juntas, levaram ao encerramento de várias companhias e à desocupação de espaços artísticos históricos.

O uso crítico da memória está, como refere Traverso (2020), frequentemente relacionado com o momento em que a dita memória é invocada ou ressignificada, em usos públicos do passado que variam conforme a paisagem memorial do referido momento.

Assim, a paisagem memorial de que aqui damos conta é, no rescaldo da intervenção da Troika, a que se sucede à agonia e conseguinte desaparecimento de um momento da cena artística portuguesa de que a face mais mediática foi o fecho da companhia Teatro da Cornucópia. Mas a que se podem justapor o fecho do Atelier re.al, a venda

de teatro de instituições ou estruturas de produção teatral para um primeiro debate sobre uma questão premente para a história da cultura e do teatro, o estado dos seus acervos. A curadoria foi de Ana Bigotte Vieira e Maria João Brilhante (em Lisboa) e de Ana Temudo, pelo Teatro Experimental do Porto (no Porto).

11 O questionário-tipo: trabalhando em articulação com as companhias parceiras, já em 2023-2024, o projeto Arquivar o Teatro desenvolveu ferramentas de diagnóstico da situação dos arquivos de artes performativas, possibilitando detetar emergências, imaginar planos de atuação específicos e testar soluções. Uma destas ferramentas foi a construção de um questionário-tipo para descrição dos arquivos, este de pendor mais analítico e numérico, tendo em vista a organização geral de dados em figuras para disseminação comparada de conhecimentos. Este questionário aprofundou um outro, de pendor mais descritivo e historiográfico, esboçado em 2018 no âmbito da iniciativa Teatro em Espólios, tendo como destinatários os membros das companhias, os arquivistas, investigadores ou historiadores que futuramente contam trabalhar o arquivo em questão. Se esta versão deste inquérito é maioritariamente inspirada pela tradição dos Inquéritos de diagnóstico do operaísmo italiano e visa fomentar um processo *bottom-up* de autoconhecimento do problema dos arquivos por parte dos detentores e interessados, a segunda segue um projeto chileno de mapeamento nacional do estado dos arquivos de artes performativas e visa oferecer um panorama nacional a eventuais decisores *top down*. A necessidade de visitas aos acervos para avaliação do seu estado material e condições de risco foi uma das conclusões desta primeira fase do processo, tendo sido implementada primeiramente aquando do acompanhamento aos grupos no programa Apoio em Parceria CET-DGARTES.

do edifício onde se encontrava a Sociedade Guilherme Cossoul ou a entrega a privados do edifício municipal onde funcionava o Maria Matos Teatro Municipal – não sem protestos públicos vindos da uma comunidade de artistas e espectadores, como no caso das contestações destes últimos processos, que se prolongaram por meses e deixaram memória.

Com inícios distintos, correspondendo a "regimes de historicidade" diferentes (Hartog 2013) e diversos modos de entender o fazer teatral, o certo é que estes espaços foram contemporâneos entre si no século XXI ao longo de mais de uma década, e neles se desdobravam formas distintas de fazer e entender o palco em cena: a Sociedade Guilherme Cossoul foi aberta, em 1885, por um conjunto de amadores; o Teatro da Cornucópia foi fundado, em 1973, por um conjunto de pessoas vindas do teatro universitário; a Re.Al foi fundada por João Fiadeiro, em 1990, no rescaldo da experiência colaborativa da Pós d'Arte em pleno momento de euforia com a Nova Dança Portuguesa na Europália; e a Culturgest (1993) e o Teatro Maria Matos (fundado em 1969) tinham um funcionamento regular com programador especializado em artes performativas, desde a primeira década dos anos 2000, altura em que o coreógrafo João Fiadeiro e a sua equipa abriram igualmente o Atelier Re.Al.[12]

Assim, o fim abrupto, ou mudança de local, destas instituições e, com ele, o risco do seu duplo apagamento (ao não funcionar onde funcionava, perdendo o seu local, e motivando o extravio do seu arquivo) - isto é, a obliteração de instituições, pertencentes a "regimes de historicidade" distintos (Hartog : 2013) - levaram a uma ansiedade *real* de arquivo, motivando a criação de medidas de salvaguarda como as de que aqui demos conta. Elas são, cada uma a seu modo, formas específicas de resgate tal como acima o entendemos.

Apresentação pública de resultados

Em dezembro de 2023, a edição portuguesa do jornal *Le Monde Diplomatique* publicou um artigo de Tiago Ivo Cruz em que se dava conta dos resultados do primeiro programa de apoio em parceria CET-DAGARTES que, muito embora considerados "extraordinários e inesperadamente positivos" por parte do diretor-geral da DGArtes, Américo Rodrigues, não teriam qualquer influência sobre a continuidade do mesmo, que foi terminado sem qualquer explicação.[13]

12 Esta secção reproduz, de forma sintetizada, um texto publicado em Vieira (2024).
13 Ver https://pt.mondediplo.com/2023/12/politicas-de-arquivo.html, consultado a 5.10.2025.

O artigo foi escrito após a realização de uma sessão pública de apresentação de resultados no Auditório da Biblioteca Nacional, na qual quinze companhias de teatro e dança apresentaram os trabalhos que desenvolveram no sentido de inventariar, organizar, trabalhar com ou a partir dos seus arquivos por via do apoio recebido.

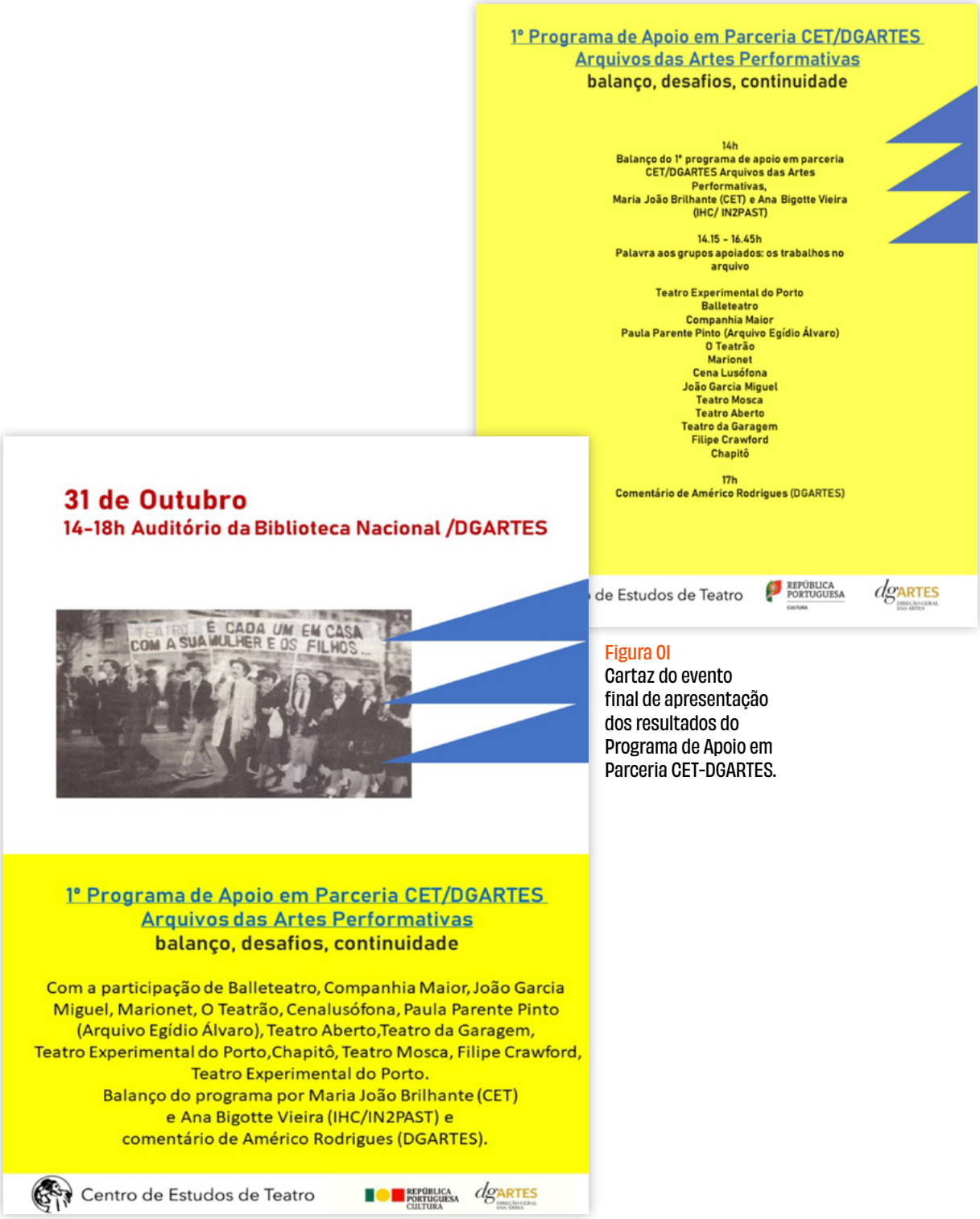


Figura 01
Cartaz do evento final de apresentação dos resultados do Programa de Apoio em Parceria CET-DGARTES.

Neste artigo pode ler-se,

> **Sem exceção, todas [as companhias] descobriram mundos esquecidos pelas próprias companhias. O projeto tinha um orçamento total de €350.000 (trezentos e cinquenta mil euros), apoiando no máximo 24 candidaturas em Teatro, Dança e projetos Interdisciplinares em todo o país. Entre documentos, textos, figurinos, modelos, cenários, fotografias e vídeos, décadas de criação artística e a sua importância cultural emergiram como algo tangível e disponível para produzir conhecimento partilhado.**
>
> **Este trabalho é essencial para começar a colmatar o hiato de esquecimento ao qual uma grande parte dos artistas e das suas obras está condenada. Todas as companhias revelaram que o trabalho de arquivo reorganizou também os seus métodos de produção artística, com novas abordagens que seguem a série descritiva das suas bases de dados e centros de documentação, garantindo a sustentabilidade criativa da própria companhia. A heterogeneidade de abordagens reflete os caminhos radicalmente diferentes de cada companhia, o que levanta um futuro problema de coordenação entre bases de dados, particularmente com o Museu Nacional do Teatro e da Dança, necessário para garantir ampla acessibilidade aos arquivos.**
>
> **Várias companhias revelaram dificuldade em garantir a integridade dos seus arquivos, frequentemente dispersos por diferentes locais, seja na própria companhia ou em mãos privadas.**
>
> **Todas destacaram a importância deste programa de financiamento para desenvolver o seu trabalho no que ao arquivo diz respeito. Algumas companhias conseguiram manter um arquivista para cuidar dos seus documentos, mas a maioria não dispõe de meios para o fazer.**

No final do presente artigo, na secção "Palavra aos artistas", reúnem-se testemunhos de alguns dos artistas e grupos apoiados.

2. Responsabilidade
Arquivos estatais e memória institucional

O arquivo terá um papel central na construção da memória do funcionamento institucional de uma sociedade democrática se os gestos que o produzem forem passíveis de ser interrogados, permitindo às gerações futuras perscrutar procedimentos e decisões concretas, tomadas por pessoas concretas em lugares concretos. Ou seja, há uma relação estreita entre memória institucional e arquivo.

A este respeito há um texto, a vários níveis desassombrado, escrito em 2016 pela historiadora Miriam Halpern Pereira, então diretora do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em que esta afirma com preocupação que "o Arquivo Nacional suspendeu as funções de Estado". Este texto interessa-nos porque, a partir do ponto máximo que tem sido o arquivo estatal, isto, é do interesse real que o Estado tem demonstrado na preservação do passado da sua própria atividade, é possível ter um vislumbre do tema do arquivo nas políticas públicas nacionais. O primeiro parágrafo não deixa sombra de dúvida (Pereira 2016: 1).

> **Em Portugal, a política arquivística em relação aos arquivos da administração central caracteriza-se por uma forte descontinuidade, reveladora de uma fraca consciência política, cívica e científica do seu papel central na construção de uma memória histórica, na eficácia administrativa e nos direitos de acesso à informação dos cidadãos.**

A autora conta as vicissitudes da própria formação institucional do Arquivo de Estado, dividindo-o em três fases, das quais destacamos a terceira (Pereira 2016: 5):

> **O Arquivo Nacional, após o 25 de Abril passou a desempenhar o papel de bombeiro em relação a documentação de organismos extintos, essencialmente do Estado Novo. Dos arquivos da 1.ª República nada se sabia, estavam entalados entre o Antigo Regime e o Estado Novo, como a sua própria historiografia. Nos anos 80, começaram a chegar à Torre do Tombo inúmeros pedidos de socorro. Eram fundos documentais em risco, prestes a ser vendidos como papel velho ou simplesmente deitados para o lixo, ou instalados em locais onde chovia, etc., etc. Não havia, continua a não existir nenhum projeto de recuperação sistemática, organizada, dos arquivos do século XX.**

Em 2001, Portugal seria o único país da União Europeia sem uma "legislação sobre a incorporação obrigatória da documentação da Administração Central no Arquivo Nacional (relatórios/inquéritos da Comissão Europeia de Arquivos)". Tendo existido por um breve momento, a sua suspensão levaria o Arquivo Nacional a não incorporar documentação do Estado entre 2006 e pelo menos 2016, (excetuando-se o Arquivo Distrital de Lisboa ali integrado), funcionando, na prática, como um Arquivo "particular" que recebe doações de fundos e documentos privados (Pereira, 2016: 7).

Neste panorama, que futuros vislumbrar para os arquivos vários e diversos do que tem sido o fazer artístico no país? De que modos podem os artistas contar com o Estado central, os municípios ou as instituições de ensino e investigação para a sua salvaguarda? Como apoiar os privados e as comunidades na sistematização e resgate dos seus arquivos?

3. Risco

"Arquivos em risco" é o nome de um grupo de trabalho constituído pela UNESCO para a salvaguarda de arquivos de várias espécies, em particular os audiovisuais (UNESCO 2009).[14] Usamos a expressão num sentido alargado de modo a, adaptando-a ao caso português, ser possível mapear questões legais, tecnológicas e institucionais ligadas a uma eventual salvaguarda de arquivos sem garantias de preservação (Vieira, Luís e Ivo Cruz, 2024).

> **Não existindo no país obrigatoriedade nem enquadramento legal de preservação, consideram-se assim arquivos em risco, para além dos arquivos audiovisuais e sonoros, também – e entre outros – obras artísticas e/ou objetos de cultura popular não inseridas em coleções museológicas, documentos em papel, registos audiovisuais ou outros não abarcados pela noção de obra, mas parte integrante dos seus processos de produção, e/ou materiais correlacionados com eventos considerados "de interesse cultural relevante" (lei n.º 107/2001), bem como informação nado-digital de instituições centrais para a história económica, cultural e social relativos a diferentes facetas do passado recente.**

Em Portugal são relevantes, em particular, a Lei de Bases do Património Cultural (2001) e o diploma que regulamenta o Depósito Legal (1982).

A Lei de Bases do Património Cultural estabelece o regime geral de classificação, preservação e acesso aos bens considerados pelo Estado "de interesse cultural relevante". No título VII do diploma, o conceito de *bens culturais* é alargado para abranger património audiovisual, fonográfico ou fotográfico, e o conceito de "património arquivístico" (artigo 80.º) inclui "conjuntos não orgânicos de documentos" ou mesmo a reunião artificial de documentos numa "coleção factícia". Se o diploma permite assumir uma atitude interventiva na preservação de arquivos públicos ou privados relevantes, isso só se aplica a arquivos já constituídos e mediante vontade da tutela, não estando previstas obrigações prévias relativas aos modos de arquivamento da

14 O projeto Archives@Risk resulta de uma parceria da UNESCO (cuja *Recomendação pela Salvaguarda e Preservação da Imagem em Movimento*, de 1980, constitui um marco nas políticas públicas para o audiovisual) com a World Broadcasting Unions e a Federation of International Television Archives para a preservação da imagem em movimento. Em 2011, a assembleia geral desta instituição adota a *Declaração Universal sobre Arquivos*, entendidos como um ecossistema dinâmico que inclui arquivos públicos e privados, cabendo ao Estado zelar para que sejam preservados e valorizados. Em 2019 é formado o *Safe Havens for Archives at Risk* em que se tematiza explicitamente a necessidade de encontrar soluções de refúgio face à iminência de desaparecimento abrupto de arquivos. Antecipando a UNESCO, em França, em 1975, o Institut National de l'Audiovisuel (INA), dependente da Bibliothèque Nationale de France (BNF), passou a ser responsável por estes arquivos, contemplando o depósito legal e, em 1992, também a produção televisiva e radiofónica, até à disponibilização online em 2006.

produção cultural, promovendo a futura criação de novos arquivos em risco.

O regulamento do Depósito Legal nunca sofreu alterações de fundo, o que prenuncia uma obsolescência face aos avanços tecnológicos, e do qual apenas resulta, na prática, a obrigação de entrega de 11 exemplares de cada obra publicada à Biblioteca Nacional de Portugal (2017). No caso dos periódicos, foi criado o Depósito Digital de Jornais, um mecanismo de autodepósito em suporte digital que dispensa a recolha em formato impresso, não abrangendo edições estritamente digitais, como eBooks (Vieira, Luís e Cruz, 2024).

Ao não salvaguardar objetos que não obras como, por exemplo, a comunicação social (TV e rádio) coloca-se em risco a investigação histórica sobre os séculos XX e XXI, em que estes meios são incontornáveis. Ao não existir regulação a cumprir, cabe a cada entidade, de forma casuística, tomar decisões sobre os arquivos radiofónicos, audiovisuais e multimédia a preservar. Finalmente, há instituições dedicadas à preservação de alguns destes fundos, contudo com limitações. A saber: a Cinemateca/ANIM privilegia a salvaguarda de película e ficção; a RTP salvaguarda, na medida do possível e com grandes limitações, o seu próprio arquivo; a videoteca de Lisboa privilegia as imagens da cidade; e, no futuro, a constituição do Arquivo Nacional do Som poderá vir a salvaguardar certo tipos de fonogramas. No entanto, sem uma articulação das questões legais com as questões institucionais e destas com questões tecnológicas a sua ação encontrar-se-á sempre limitada. O caso do Museu Nacional do Teatro e da Dança (1982) constitui um exemplo: tendo por função reunir o património do Estado nesta área (de figurinos a audiovisuais), aquando da sua instituição fico estipulado que teria uma "pinacoteca, uma fonoteca, uma filmoteca, uma videoteca e uma fototeca" nunca criadas. De igual modo, a coleção estaria aberta, "devendo" (sem obrigatoriedade) as companhias entregar à sua guarda registos impressos dos espetáculos – informação acolhida no sistema Matriz Net que não se coaduna com a especificidade destes materiais.[15]

A inadequação do quadro jurídico aos desafios que os arquivos colocam é acompanhada por uma ambiguidade institucional face ao trabalho já realizado, porque esses diagnósticos obrigariam à mobilização de políticas que lhes correspondessem, incluindo recursos humanos e financeiros que se insiste em protelar mediante orçamentos sempre por realizar. E assim se vão perdendo arquivos, mas também diagnósticos e saberes adquiridos no fazer.

15 As artes performativas necessitam de uma indexação relacional e semântica, passível de albergar a especificidade do fazer teatral, por evento, não se coadunando com a ênfase no objeto, característica dos repositórios materiais prefigurados sem ter em conta a sua natureza. A respeito destas especificidades, ver os textos de Tiago Ivo Cruz, Ana Bigotte Vieira e Maria João Brilhante disponíveis na coleção de *booklets* ARTHE em https://arthe.ceteatro.pt/recursos/, consultado a 5.10.25.

Apêndice
Palavra aos Artistas

Esta secção compila uma série de testemunhos sobre a primeira (e única) edição do Programa de Apoio em Parceria CET-DGARTES, enviados especificamente pelos artistas para constarem nesta publicação. A selecção dos mesmos corresponde à capacidade e disponibilidade destes em participarem neste artigo - e não a critérios que não esses.[16]

TEATRO ABERTO **Com o Programa de Apoio em Parceria CET-DGARTES, a equipa do Teatro Aberto tratou milhares de documentos dos acervos das companhias Grupo 4 (1967-1981) e Novo Grupo de Teatro (desde 1982) e criou sistemas para a arrumação e catalogação dos documentos novos que chegam ao arquivo diariamente, decorrentes da atividade contínua do Teatro Aberto.**

Este trabalho implicou sobretudo o tratamento dos objetos pertencentes às séries e subséries que identificámos, e incidiu de forma mais intensa sobre fotografias de cena, registos em vídeo e recortes de imprensa. Pudemos colaborar com profissionais externos da área e finalmente adquirir materiais indispensáveis à boa preservação dos acervos. Por nos termos podido concentrar no arquivo, descobrimos uma imensidão de documentos que agora apresentamos ao público em diferentes contextos, presencialmente e online. A recolha de dados e catalogação desses documentos permite-nos encontrar fácil e rapidamente momentos da história do Teatro Aberto relacionados com qualquer atividade que desenvolvamos. Isso permite-nos criar materiais educativos e informativos mais ricos e diversos, para que a história das nossas companhias não fique fechada no arquivo. A programação paralela e a comunicação do Teatro Aberto beneficiam muito da revolução que este projeto trouxe ao arquivo. A documentação do Teatro Aberto está agora mais preservada e acessível do que nunca.

COMPANHIA JOÃO GARCIA MIGUEL **O Arquivo do Inconsciente refere-se ao arquivo resultante do tratamento do espólio legado pela**

16 Foi, a vários títulos, notável entender os modos distintos que as companhias tiveram de tratar dos seus arquivos: se para alguns o essencial era proceder à conservação do acervo fotográfico (fazendo reconhecimento de fotografias e procurando tecnologias e técnicos nesse âmbito); para outros tratou-se de conservar obras de arte variadas, como pinturas ou cenários recorrendo a conservadores; para outros ainda, o audiovisual demonstrou ser uma urgência, o que levou ao estabelecimento de parcerias com universidades; e para outros ainda, tratou-se de catalogar tudo e de proceder ao rastreamento de arquivos correlacionados. A possibilidade de continuidade do programa de apoio, conjugada com o acompanhamento individual e coletivo dos grupos permitiria a rodagem de saberes – e a realização de workshops por todo o país e formações específicas consoante as necessidades localizadas.

atividade do coletivo OLHO, reunido entre 1991 e 2003. O tratamento foi coordenado pela historiadora de arte Verónica Metello e esteve a cargo de dois historiadores e técnicos arquivistas: André Heitor e João Belo. O processo de trabalho organizou-se em reuniões semanais para debate conceptual e gestão de tarefas polarizando-se entre 1. problemas e questões próprias às modalidades de pensar e viabilizar a própria prática arquivística em termos de estrutura conceptual, acessibilidade e transparência; 2. Questões práticas de preservação e sustentabilidade.

O designado Arquivo do Inconsciente é um arquivo com contornos de arquivo pessoal, rizomando por outros arquivos pessoais e institucionais, de fácil mapeamento relacional: reúne o arquivo doado por João Garcia Miguel; um conjunto de documentação associada (digitalizada e/ou referenciada) proveniente da Fundação Calouste Gulbenkian; documentação do Arquivo Histórico Municipal de Almada; documentação proveniente do arquivo pessoal de Alexandre Crespo e documentação audiovisual do arquivo de Edgar Pêra.
Uma primeira abordagem macro delimitou seis grandes grupos de documentação, requerendo um trabalho que se definiu num sistema próprio e subdividido de acordo com o plano de classificação a seguir: 1. Componente visual. Registos visuais, audiovisuais em vários suportes. Processos experimentais do trabalho de investigação; Elementos formais e multimédia dos espetáculos, desenhos, desenhos de cenografia, desenhos de composição e dramaturgia; 2. Componente sonora. Registos sonoros e músicas originais ou utilizadas nos espetáculos; 3. Objetos cénicos; 4. Material gráfico; 5. Documentos de criação e da vida comum. 4. Documentação vídeo. O resultado traduziu-se na acomodação em 29 caixas de arquivo, contendo 2 secções, 20 séries e 91 unidades de instalação tratadas; por necessidade extraordinária de preservação, foram digitalizados documentos em suporte VHS, em mini DV, Betacam e K7, totalizando 53 unidades de instalação de documentos audiovisuais e foram criados dois ficheiros Excel com um quadro de classificação e um quadro de descrição, seguindo as "Orientações para a Descrição Arquivística, 3.ª Versão", com 73 entradas. Parte do arquivo foi mostrada na exposição documental "OLHO – Uma pancada nos olhos faz ver", comissariada por Verónica Metello, na Galeria Municipal de Almada, entre julho e dezembro de 2024.

ÚTERO A experiência com esse programa foi tão disruptiva como esperava que fosse. Ainda hoje, a Útero tem um processo aberto devido a esse programa. É fascinante pensar sobre um arquivo e perceber que pode ser um novelo que nunca tenha um fim concreto. Fisicamente, do trabalho mais visível, fixou-se no site "miguelmoreira.pt" (cada dia a ter mais informação) e um pdf livro feito por Helena Gonçalves de um processo da Útero (muito bonito). Não tínhamos ideia do volume de documentos, nem da complexidade de os observar e decidir sobre aquilo que queremos que seja a imagem do que somos ou aquilo que pensamos

que somos mas já não existe. Sou eu, Miguel, que tenho controlado os vários passos deste processo. Como se quisesse praticar a tirania de dar a conhecer uma existência frágil e que muito em breve será esquecida como é normal em novos ciclos existenciais.

TEATRO MOSCA Para o teatromosca, a possibilidade de trabalhar no seu arquivo resultou em dois caminhos muito importantes. O primeiro passou pelo (re)encontrar de materiais, pessoas e histórias relacionadas com a vida da companhia e, ao mesmo tempo, organizar, catalogar, digitalizar e tornar acessível, ao público geral, muito do seu espólio. O segundo, e, talvez o mais surpreendente, tem sido o facto de a nossa equipa recorrer, agora, mais ao arquivo. Ficamos mais conscientes dos materiais que aí existem e de como os podemos reutilizar e retrabalhar. O nosso arquivo está vivo e é desordeiro; está em desenvolvimento e reorganização permanentes. E isso faz com que continuemos a criar a partir do arquivo.

ARTISTAS UNIDOS A par da sua principal atividade, a criação de espetáculos, e da missão editorial, refletida na Artistas Unidos Revista e na coleção de Livrinhos de Teatro que conta já com mais de 190 volumes, registam-se no ARTISTAS UNIDOS – Arquivo as Exposições, Leituras, Recitais, Filmes, Seminários e outras atividades pontuais.

O Programa de Apoio em Parceria CET-DGARTES permitiu criar as condições humanas para iniciar a identificação, catalogação e digitalização do arquivo fotográfico, editorial, acervo gráfico e de materiais técnicos de suporte às produções artísticas; bem como as condições financeiras para arrancar com a criação de uma plataforma digital que alojasse o arquivo.

A plataforma inclui documentação vária afecta à criação e produção de espetáculos, está organizada cronologicamente e por tipologia de atividade e permitirá várias formas de pesquisa e de consulta de materiais. Este arquivo vivo está em constante crescimento e é ele próprio uma ferramenta de organização, catalogação e preservação do trabalho realizado pelos Artistas Unidos que, pelo seu carácter efémero, estaria de outra forma perdido. Ao carácter contínuo deste arquivo vivo justapõe-se o carácter provisório do Programa, que com a sua finitude impossibilita a continuação de um investimento a tempo inteiro na manutenção deste projeto.

MARIONETAS DO PORTO Este projeto teve por objetivo a digitalização da coleção e arquivo do Teatro de Marionetas do Porto, que através do seu museu, Museu das Marionetas do Porto, dispõe de um lugar de fruição e de conhecimento deste património artístico. Uma intensa atividade de mais de três décadas, com elevados padrões de criatividade e qualidade, mereceram do público e dos seus pares uma referência incontornável no setor e que não se esgota no território

nacional. A longevidade do Teatro de Marionetas do Porto, evidenciada em mais de 50 espetáculos, traduz-se num acervo diversificado e representativo de uma manifestação artística multidisciplinar. Às marionetas, figurinos e objetos de cena juntam-se cartazes, estudos, ilustrações, fotografias e outros materiais gráficos que testemunham a produção artística do teatro e materializam a sua missão e objetivos. Neste contexto, a digitalização da coleção e arquivo do Teatro de Marionetas do Porto (doravante designado "inventário") revela-se de particular relevância e tornou-se possível ser iniciada com o Programa de Apoio em Parceria – Arquivos de Dança, Teatro e Cruzamentos Disciplinares da DGArtes.

A equipa do projeto: diretora artística; produtora e responsável financeira; técnica superior em museologia, contando com o apoio do CITCEM - Centro de Investigação Transdisciplinar "Cultura, Espaço e Memória" (FLUP), artista plástico e uma voluntária com formação em museologia.

O acervo é composto por materiais com datas entre 1988 e 2020. Peças de 50 espetáculos criados desde a fundação da companhia em 1988, como: marionetas, objetos, máscaras, figurinos, adereços, cartazes, estudos, ilustrações e materiais diversos. Todas as peças do acervo pertencem ao Teatro de Marionetas do Porto, companhia fundada por João Paulo Seara Cardoso (1956-2010), autor principal e referência maior no teatro em Portugal. O Museu das Marionetas do Porto nasceu do seu sonho de partilha e inscreve a sua obra na cidade.



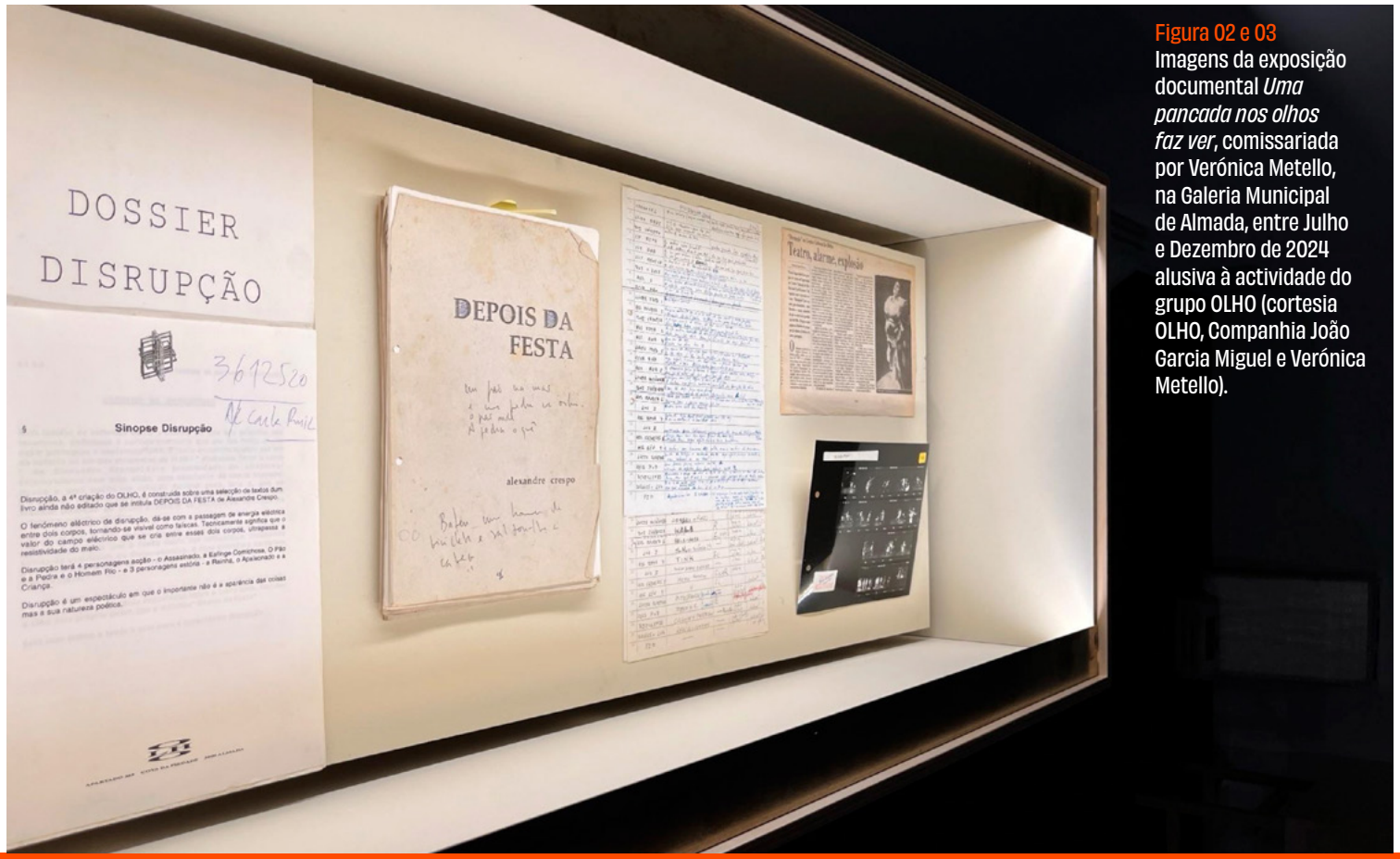


Figura 02 e 03
Imagens da exposição documental *Uma pancada nos olhos faz ver*, comissariada por Verónica Metello, na Galeria Municipal de Almada, entre Julho e Dezembro de 2024 alusiva à actividade do grupo OLHO (cortesia OLHO, Companhia João Garcia Miguel e Verónica Metello).

Post Scriptum

Tudo isto ocorreu apenas há alguns meses, ainda nem um ano passou do cinquentenário da revolução portuguesa. O programa de apoio em parceria terminou em 2023. O projeto ARTHE encontra-se neste momento a terminar, esta é a sua última publicação. E, entretanto, o mundo mudou abruptamente. Vivemos um período de aceleração da história (Traverso, 2005). Está em curso uma profunda regressão das políticas emancipatórias em todo o mundo, também em Portugal. O atual governo, aliado ao recém-formado partido populista de extrema-direita, continua e aprofunda uma guerra da memória em torno da Revolução Portuguesa e dos fundamentos da democracia no país. Nesta "paisagem memorial" (Traverso, 2020) a própria comemoração da Revolução Portuguesa como evento fundador da nossa democracia recente está em risco. Não só os atuais poderes não têm interesse em investigar o que estava em jogo no quotidiano concreto durante o período revolucionário, permitindo que o passado seja compreendido nos seus próprios termos, como parecem não ter sequer interesse em comemorar ou sequer mencionar este período. Estamos atualmente diante de um momento em que se constrói um mito alternativo: os partidos de direita atualmente no governo propõem a comemoração do golpe militar contrarrevolucionário de 25 de Novembro, visto como marcador do fim da revolução e que abre caminho para o período neoliberal agressivo que se seguiu, marcado por duas intervenções do FMI. Neste quadro, mais do que nunca, há que continuar a encontrar modos coletivos de estudo e transmissão da memória da revolução no seu fazer concreto, quotidiano, entendendo-a como o corolário de uma série de gestos de resistência antifascista que a antecederam e que lhe sucederam, gestos que ainda hoje nos formam.•

REFERÊNCIAS

Craveiro, Sofia. 2024. 'Dossier Arquivos de media: memória sem garantias de preservação', Gerador. Consultado a 31-05-2024. Disponível em: https://gerador.eu/arquivos-de-media/.

Dionísio, Eduarda. 1993. *Títulos, acções, obrigações: a cultura em Portugal. 1974-1994* (Lisboa: Edições Salamandra).

Guéniot, David. 2025. "O Catálogo Dança Não Dança – um acto de amor" [texto inédito apresentado no lançamento do livro em Coimbra, 12 de abril de 2025, Convento de São Francisco].

Harney, Stefano, e Fred Moten. 2013. *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study* (Nova Iorque: Autonomedia).

Hartog, François. 2013. *Regimes de Historicidade. Presentismo e Experiência do Tempo* (Belo Horizonte: Autêntica Editora).

Marçal, Hélia, Cláudia Madeira, e Fernando Matos Oliveira (org.). 2020. *Práticas de Arquivo em Artes Performativas* (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra).

Miriam Halpern Pereira. 2015. 'O Arquivo Nacional suspendeu as funções de Arquivo do Estado', *Ler História*, 68. http://journals.openedition.org/lerhistoria/1787; DOI: https://doi.org/10.4000/lerhistoria.1787.

Ribeiro, Fernanda. 2001. 'Archival Science and changes in the paradigm', *Archival Science: International Journal on Recorded Information*. https://doi.org/10.1007/BF02437693.

Ross, Kristin. 2002. *May '68 and Its Afterlives* (Chicago e Londres: University of Chicago Press).

Rozas, Laura Letellier. 2023. 'Formas coreográficas de reflexão histórica: Para uma timeline a haver. Genealogias da dança enquanto prática artística em Portugal' (dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa). Disponível em: https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/57697, consultado a 17/08/2025.

Silva, Armando Malheiro da, e Fernanda Ribeiro. 2002. *Das "Ciências" Documentais à Ciência da Informação: Ensaio Epistemológico para Um Novo Modelo Curricular* (Porto: Edições Afrontamento).

Traverso, Enzo. 2020. *O Passado, Modos de Usar: História, Memória e Política*. Lisboa: Tigre de Papel.

Trindade, Luís. 2004. 'Os excessos de Abril', *História*, 65.

Trindade, Luís, 2024. Comentário à apresentação do projecto ARTHE / Arquivar o Teatro em IHC Summer School 2024, "Porque é tão importante o 25 de Abril de 1974? Património, comemorações e musealização", Universidade de Évora, Palácio do Vimioso, Évora, 19 de Setembro de 2024.

Vieira, Ana Bigotte, coord. 2024. *A Caixa Preta e Outros Mal Entendidos – Histórias do Experimental* (Lisboa: Sistema Solar).

Vieira, Ana Bigotte, João dos Santos Martins, e Carlos Manuel Oliveira. 2020. 'Para uma timeline a haver: genealogias da dança como prática artística em Portugal', em *Práticas de Arquivo em Artes Performativas*, coord. por Cláudia Madeira, Hélia Marçal e Fernando Matos Oliveira (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra).

Vieira, Ana Bigotte, João dos Santos Martins, e Carlos Manuel Oliveira. 2022. 'Diagramming a Timeline of Dance', *Performance Research*, 27, n.º 8: 81–88. Disponível em: https://doi.org/10.1080/13528165.2022.2224208.

Vieira, Ana Bigotte, Rita Luís, e Tiago Ivo Cruz. 2024. Arquivos em risco - projeto exploratório apresentado no concurso Apoio a Projectos Exploratórios IN2PAST 2024, Universidade NOVA de Lisboa, IN2PAST.

← VOLTAR AO ÍNDICE

RECURSOS ONLINE

Biblioteca Nacional de Portugal. 2017. *Manual de procedimentos para depósito legal de entidades*. Consultado a 5.10.25. Disponível em: https://www.bnportugal.gov.pt/images/stories/servicos/documentos/ABN/ManuaProcedimentosWEB_DLEntidadesindiceCorr2017.pdf.

Centro de Estudos de Teatro. 2018. *Teatro em Espólios*. Consultado a 5.10.2025. Disponível em: https://teatroemespolios.wixsite.com/teatroemespolios.

Centro de Estudos de Teatro. 2021. *Programa de Apoio em Parceria CET-DGArtes*. Consultado a 5.10.2025. Disponível em: https://ceteatro.pt/programa-de-apoio-aos-arquivos-de-artes-performativas/.

Centro de Estudos de Teatro. *Projeto ARTHE*. Consultado a 5.10.2025. Disponível em: https://arthe.ceteatro.pt/recursos/.

Centro de Estudos de Teatro. *Performance e Teatro no PREC*. Consultado a 5.10.2025. Disponível em: http://prec.pt/.

Centro de Estudos de Teatro. *1.º Programa de Apoio em Parceria CET/DGArtes*. Consultado a 5.10.2025. Disponível em: https://ceteatro.pt/programa-de-apoio-parceria-cet-dgartes/.

Cruz, Tiago Ivo. 2023. 'Políticas de Arquivo', *Le Monde Diplomatique - edição portuguesa*, dezembro. Consultado a 5.10.2025. Disponível em: https://pt.mondediplo.com/2023/12/politicas-de-arquivo.html.

DGArtes. 2021. *DGARTES e Centro de Estudos de Teatro colaboram no incentivo à implementação de projetos de arquivo nas áreas artísticas da dança, do teatro e de cruzamento disciplinar*. Consultado a 5.10.2025. Disponível em: https://www.dgartes.gov.pt/pt/noticia/4222.

Diário da República. 1982. *Cria o Museu Nacional do Teatro* (Decreto-Lei n.º 241/82, de 22 de junho). Consultado a 31-07-2024. Disponível em: https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/241-395308,

Diário da República. 1982. *Regulamenta o Depósito Legal* (Decreto-Lei n.º 74/82, de 3 de março). Consultado a 31-07-2024. Disponível em: https://diariodarepublica.pt/dr/legislacao-consolidada/decreto-lei/1982-106923228

Diário da República. 2001. *Lei de Bases do Património Cultural* (Lei n.º 107/2001, de 8 de setembro). Consultado a 31-07-2024. Disponível em: https://diariodarepublica.pt/dr/legislacao-consolidada/lei/2001-72871514-72871615.

International Council on Archives. 2019. *Guiding Principles for Safe Havens for Archives at Risk*. ICA. Consultado a 31-07-2024. Disponível em: https://www.ica.org/app/uploads/2023/12/guiding_principles_for_safe_havens_for_archives_at_risk_copyright_creative_commons_cc_by_nc_4.0_ica.pdf

Parasita. 2020. *Bolsa Arquivo Parasita*. Consultado a 5.10.2025. Disponível em: https://parasita.eu/projecto/bolsa-arquivo-parasita/.

Parasita. 2025. *Coreia*. Consultado a 5.10.2025. Disponível em: https://parasita.eu/projecto/coreia/.

Ribeiro, Fernanda. 2002. *Os Arquivos na Era Pós-Custodial: Reflexões sobre a Mudança Que Urge Operar*. Consultado a 31-07-2024. Disponível em https://hdl.handle.net/10216/14000.

UNESCO. 1980. *Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images*. UNESCO. Consultado a 31-07-2024. Disponível em: https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/E-Resources/Official-Documents/1980%20Unesco%20recommendation.pdf.

UNESCO. 2011. *Universal Declaration on Archives*. UNESCO. Consultado a 31-07-2024. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000213423_eng.

← VOLTAR AO ÍNDICE

Desconcentração, Descentralização e Itinerância após a Revolução

Tiago Ivo Cruz

doi.org/10.51427/978-989-9238-13-8.15

Tiago Ivo Cruz https://orcid.org/0000-0001-5779-4487

Abstract

KEYWORDS
Decentralization
Theatre Law
Theatre Fund
Cultural policy

Deconcentration, Decentralisation and Itinerancy after the 1974 Revolution

At the Portuguese II Republican Congress (Aveiro, 1971), the revision of the Theatre Law, carried out by the government in that year, was criticised due to the reinforcement of political censorship over the actions of theatre companies and groups, as well as the centralising tendency of theatrical activity in large cities. These criticisms arouse against the background of the defeat of the liberalising aspirations opened by the 'Marcelist Spring' in 1968, aspirations ended by the constitutional revision also of 1971.

After the 1974 revolution, while the constituent process celebrated a new democracy on the path to socialism in 1976, the Theatre Law was not institutionally replaced nor formally revoked by the new democratic paradigm. As I have previously analysed in ARTHE publications, without a coherent public policy, it was the independent theatre companies that took on the programme of cultural decentralization defined by the democratic constitution.

In continuity with this work, I propose in this paper to systematically analyse the reports of the Theatre Fund (Fundo de Teatro) and the Federation for the Support of Youth Organisms (FAOJ - Federação de Apoio aos Organismos Juvenis), partially available in different fonds and archives, namely in the Mário Barradas fond (CET/FLUL), the Morais e Castro private papers (MNTD), the archive of the Teatro Experimental do Porto, and the archive of Comuna - Teatro de Pesquisa, to deepen the analysis of public cultural policies in Portugal between 1974-84.

Tiago Ivo Cruz

No espólio de Mário Barradas (Arquivo da biblioteca FLUL) estão preservados dois relatórios do Fundo de Teatro, a instituição criada em 1950 que foi responsável pelos apoios públicos à atividade teatral até à sua extinção em 1986, e dois relatórios da Direção-Geral da Acção Cultural (DGAC), organismo que assumiu as responsabilidades do Fundo. Os relatórios abordam a atividade teatral financiada pelo Orçamento do Estado nas temporadas de 1983/84, 1985/86, 1986, e 1987. Dos quatro documentos, irei centrar a análise no relatório de 1983/84, o relatório mais extenso e aprofundado na análise qualitativa dos dados coligidos da atividade teatral naquele período, e que permite, por isso, uma leitura mais densa e em perspectiva sobre as políticas de descentralização cultural promovidas após a revolução de 1974. Este artigo olha, assim, para a década de 1974/84 como o período de teste do primeiro impulso político para a descentralização, partindo dos únicos exemplares de relatórios do Fundo de Teatro que foi possível encontrar até ao momento em diferentes arquivos, em paralelo com os documentos de arquivo já analisados em *O Fundo de Teatro, a Revolução e o Teatro Independente: quando o gesto ultrapassa o discurso* (Cruz, 2024) relativos ao período 1974/79. Os relatórios analisados no presente artigo têm a particularidade de serem referentes ao período de 1983 até à extinção da instituição em 1986, resultado de uma profunda alteração política e governativa que também exploramos em neste artigo, e que marca a mudança de ciclo nas políticas públicas de cultura após a revolução.

Para este artigo, seguimos a perspectiva de análise de dramaturgia institucional desenvolvida por Christopher Balme (2017), em particular a perspectiva de *path dependency theory* como forma de estudar as consequências institucionais de longo prazo resultantes da formação de redes especializadas de conhecimento e mobilização programática. Para Balme, às regras e enquadramento abstrato - o nível institucional - corresponde uma performance diária promovida dentro dessa ecologia - o nível organizado que, neste caso, se aplica às companhias de teatro independente: "there exists continual interdependency between the abstract level of institutional frames and rules and the day-to-day performance of them in and through organizations" (2017: 130).

Antes de avançar para a leitura e trabalho dos dados dos relatórios do Fundo de Teatro, deixo algumas notas para contextualizar os termos em que o relatório define as companhias e a própria noção de descentralização.

Uma década após a revolução, a missão do Fundo de Teatro já se cristalizou definitivamente em torno do apoio ao teatro profissional. O nome do primeiro relatório não deixa qualquer margem para dúvidas: *"Apoio ao Teatro Profissional, temporada 1983/84"* (Fundo de Teatro, 1985: 2). É, por isso, importante relembrar que as

companhias que surgem neste relatório têm, praticamente todas, origem ou relações profundas com o teatro de amadores, teatro experimental e teatro universitário que, antes e depois da revolução de 1974, navegam entre o estatuto amador e profissional com alguma fluidez.

O teatro independente português tem características específicas no panorama europeu devido a uma ambiguidade do poder político relativamente às políticas públicas de cultura no período revolucionário e de transição entre ditadura e democracia (Cruz, 2024). Se, ao contrário de outras áreas governativas, a revolução não traz uma ideia de política cultural que ganhe hegemonia nos governos provisórios e nos primeiros governos constitucionais, são as companhias de teatro independente que assumem o papel de estruturar a vida cultural e cívica do Portugal democrático.

Estes relatórios institucionais, sendo extraordinariamente ricos para analisar o trabalho realizado nas artes performativas em Portugal, registam o conceito de descentralização de uma forma institucionalmente redutora: uma economia do território onde a dicotomia cidade/campo se evidencia.[1] Assim, para esta instituição, tudo o que acontece fora de Lisboa e Porto é categorizado enquanto descentralização.

Se uma economia do território é evidentemente estruturante para qualquer política de descentralização, o conceito em si não se resume ao território. Em Portugal, a ideia de descentralização vive, antes, como síntese política para um conjunto de ideias que surgem através da revolução de 1974 e que apontam para uma promessa socialista de igualdade social. Descentralização, no período revolucionário, não é exclusivamente uma ideia de trabalho sobre o território mas de criação de um povo para um país em democracia e igualdade social, económica e cultural.

A assinatura do tratado de adesão à Comunidade Económica Europeia em 1985, seguido de doze anos de governos liderados por Cavaco Silva, marca o fim definitivo desta aspiração política da descentralização enquanto símile de igualdade e reduz o conceito à noção estritamente territorial que nos chega hoje. A análise deste relatório do Fundo de Teatro para a temporada de 1983/84 (que, como vamos ver, se estende até 1985) é por isso particularmente relevante para entender a ação das companhias uma década depois da revolução, numa altura onde as companhias claramente já dominam os seus próprios circuitos de descentralização e itinerância, prolongando uma ação que tem início com as campanhas de dinamização cultural e acção cívica organi-

1 Um binómio com longas raízes na história cultural portuguesa - a este respeito, ver *Cultura, Crise do Liberalismo e Nacionalismo (1890-1930)*, de Luís Trindade (2024) - e que domina parte do debate entre os agentes teatrais sobre a descentralização após a revolução - ver *Teatro e Animação Cultural*, de Carlos Wallenstein (1974).

zadas pelo Movimento das Forças Armadas entre 1974-75. Este relatório apresenta o trabalho realizado no que eu proponho ser o estertor dessa ideia de descentralização.

Finalmente, entre as próprias companhias de teatro independente, a ideia de descentralização não tem um significado único (o que, aliás, se confirma nos circuitos que cada companhia define para o seu trabalho). Como já argumentei (Cruz, 2025), se a inspiração das políticas de descentralização cultural promovidas em França nas décadas de 1950/70 é evidente, essas políticas viviam à sombra da descentralização alemã e organizavam-se no debate entre descentralização ou desconcentração. No entanto, em Portugal, esse debate é definido sobretudo entre uma ideia de descentralização ou itinerância. Veremos na análise deste relatório que, uma década depois da revolução, ambas as ideias são estruturantes para a forma como diferentes companhias vão criar os seus circuitos.

Os números e as tipologias dos apoios ao teatro profissional em 1983-84

Para as temporadas de 1983/84 foram realizados dois concursos - a 29 de novembro de 1983 e 26 de abril de 1984 - com os resultados finais a serem anunciados por despacho ministerial a 30 de junho e 30 de dezembro respectivamente. Considerando que a temporada teatral teve início em setembro de cada ano, o atraso verificado nas decisões finais é explicado por "falta de verba" e a necessidade de "reforço das dotações para o Teatro" que terá atrasado o processo. Segundo um despacho do Diretor dos Serviços Culturais Gerais (Duarte Barroso),[2] os atrasos levaram a que os pagamentos do primeiro concurso tivessem início apenas em janeiro de 1984. Em causa estava "um défice orçamental global de 13.000 contos em 1984 no Fundo de Teatro".[3]

2 Documento "Informação n.º 26-DSCG/84", da Secretaria de Estado da Cultura/ Direção-Geral da Acção Cultural, de 20 de fevereiro de 1984.

3 Na moeda oficial em vigor até 2002 – o escudo –, um "conto" correspondia a mil escudos, sendo que a taxa de conversão na transição para o Euro em 2002 se estabeleceu na relação 200 escudos para €1. Seguindo o Índice do Preço do Consumidor (IPC) do Instituto Nacional de Estatística, €500 em 1984 correspondem a €2789,49 em 2024, o que corresponde a um fator de atualização de 5,58 (todas conversões neste artigo serão feitas de acordo com este método aplicado aos anos correspondentes). Sendo estes valores demasiado abstratos para uma leitura atual face ao efeito da inflação sobre o valor da moeda desde a década de 1980, devemos ter como referência o salário mínimo nacional em vigor a 1 de janeiro de 1983: 8.300 escudos para trabalho doméstico (€41,5, ou €231,5 com fator de atualização) e 13.000 escudos para as restantes atividades (€65, ou €362,6 com fator de atualização). Também para contexto, a inflação registada em 1983 foi de 24%, seguido de 28,48% em 1984 (o máximo histórico em Portugal) e 19,55% em 1985.

Como resultado, das 58 "peças programas" segundo as candidaturas vencedoras, 40 foram estreadas na temporada prevista, 5 passaram para a temporada 1984/85, 2 peças foram substituídas, 10 peças foram "programas mas não montadas" e 8 peças foram "montadas para além das previstas" (1985: 39).

Os concursos eram organizados em três modalidades: apoios regulares, apoios à montagem (de novas peças), e apoios a novas companhias, sendo que cada modalidade poderia dedicar-se a teatro para adultos ou teatro infantil.

Nome da Companhia	Apoio atribuído (em contos)
C. Cultural Évora	6400
Cornucópia	6400
Comuna	5400
Barraca	5400
Seiva Trupe	5400
Campolide	5400
TEAR	4500
T. Exp. Cascais	4500
Casa Comédia	4500
Bonifrates	3800
TAS	3800
T. Ensaio Transmontano	3800
Novo Grupo	3800
Marionetes S. Lourenço	3800
CENA	2800
Semeador	2000
Teatro Lab. Faro	2000
Teatro Movimento	2000
Realejo	2000
T. Exp. Leiria	2000
Total	**79700**

No primeiro concurso são registadas 69 candidaturas, das quais 35 aos apoios regulares (27 para teatro de adultos e 8 para infantil), 28 para apoios de montagem e 6 para novas companhias. No total, são atribuídos apoios a 40 candidaturas neste concurso.

Na modalidade de «**subsídios regulares - adultos**», 20 companhias recebem apoio: Centro Cultural de Évora e Cornucópia (6,4 mil contos cada); Comuna, Barraca, Seiva Trupe, e G.T. Campolide, 5,4 mil contos cada; TEAR, Teatro Experimental de Cascais, Casa da Comédia, 4,5 mil contos cada; Bonifrates, Teatro Animação de Setúbal, Teatro Ensaio Transmontano, Novo Grupo, e Marionetes S. Lourenço, 3,8 mil contos cada; Cena, 2 mil contos; Semeador, Teatro Laboratório de Faro, Teatro Movimento, Realejo, e Teatro Experimental de Leiria, 2 mil contos cada. No total, 79,7 mil contos (26,6 para 1983 e 53,1 para 1984).

Quadro I
Subsídios regulares - adultos, temporada 1983-84.

Na modalidade «**subsídio regular - infantil**», são atribuídos 11,4 mil contos (3,8 mil contos para 1983 e 7,6 para 1984) a quatro companhias: Bando (3,8 mil contos); Joana (2,8 mil contos); Pé de Vento (2,8 mil); Columbina (2 mil). No total, 11,3 mil contos (3.800 para 1983, e 7.600 para 1984).

Na modalidade «**subsídio montagem - novas companhias**», são atribuídos 1,8 mil contos a três companhias: Teatro Actor (mil contos); Teatro Século (400 contos); Pequeno Teatro (400 contos).

Para o «**subsídio montagem - adultos**», são atribuídos 7 mil contos a nove companhias: Teatro Mundo, C.T. Lisboa (Graça Lobo), Teatro Estúdio Lisboa e Teatro Experimental do Porto, mil contos cada estrutura; Companhia de Teatro de Santarém, Grupo de Teatro Hoje e Teatro Ibérico, 800 contos cada; Miguel Yeco e Geraldo Touché, 300 contos cada. Total de 7.000 contos.

E para o «**subsídio montagem - infantil**», foram atribuídos 2 mil contos a quatro estruturas: Teatro Infantil Lisboa (800 contos); Máscara (400); Papa Léguas (400); e Lanterna Mágica (400). Total de 2.000 contos.

O segundo concurso abre em fevereiro de 1984 e é dedicado exclusivamente à montagem de novas peças, sendo de notar uma grande quantidade de candidaturas unipessoais. Das 36 candidaturas para teatro de adultos, foram atribuídos apoios ao Teatro Experimental do Porto (700 contos), Teatro Ibérico (900), Companhia Teatro Santarém (500), Glicínia Quartin (300), Sinde Filipe (600), 1º Acto (400) e Repertório (600), num total de 4 mil contos. Para as candidaturas de teatro infantil, foram atribuídos 350 contos a José Caldas e 200 contos ao grupo Máscara (total de 550 contos). Os montantes reduzidos levam a que José Caldas e Sinde Filipe rejeitem o apoio atribuído e, simultaneamente, a que a maior parte das candidaturas não receba qualquer apoio.[4]

Se dezanove das trinta e seis candidaturas ao apoio de montagem em teatro para adultos correspondem a candidaturas unipessoais, apenas três destas candidaturas mereceram apoio. Não obstante, é um sinal de que o paradigma do artista individual que não trabalha numa única companhia mas sim navegando entre projetos através de uma rede de relações, paradigma que caracteriza a década de 1990 (analisado por

4 Das candidaturas ao subsídio de montagem do 2º concurso da temporada de 1983/84, não foram apoiados: Grupo Teatro Hoje, Solveig Nordlund, Vitor Esteves, Benjamin Falcão, Contraregra, Pequeno Teatro, Luís Galvão Teles, António Caldeira Pires, José Gil, Eugénia Bettencourt, Gil Matias, Teatro à Beira da Estrada, Joel Constantino, João Silva, Zita Duarte, Teatro do Mundo, Júlia Correia, Jodipa, Teatro do Actor, Teatro Sempre, Comediantes, Fernando Loureiro, António Costa Valente, Teatro do Século, Rui Filipe, Maizum, Teatro Silêncio, Hermínia Tojal, Teatro Infantil Lisboa, Jodipa.

Vera Borges (2002) e Maria João Brilhante (2009)) era uma tendência de singularização que já se fazia sentir em 1984, tendência que se evidencia mais tarde porque a própria estrutura de candidaturas e apoios públicos se altera nesse sentido. É também de notar a enorme disparidade entre os valores propostos nas candidaturas de 48 mil contos no total (ou €1.335.593 atualizado com IPC) e as verbas atribuídas de 4,5 mil contos (ou €125.121 atualizado com IPC).

Assim, entre todas as modalidades e fases de concurso para acesso aos apoios nas temporadas de 1983/84, o Fundo de Teatro atribuiu 116.986 contos, distribuídos entre 43 estruturas nas diversas modalidades de apoios em dois concursos (e ainda algumas verbas para apoios excepcionais em particular para festivais).[5]

Descentralização e itinerância

A concentração territorial e urbana tanto das candidaturas como dos apoios concedidos é outra característica evidente. O distrito de Lisboa concentra 27 das estruturas apoiadas nas diversas modalidades, 23 das quais no concelho de Lisboa, 3 em Cascais e 1 na Amadora (ou seja, dentro do próprio distrito a distribuição é brutalmente desigual).[6] É também o único distrito com todas as modalidades de apoios atribuídas, e o único concelho com apoios para novas companhias (Teatro Actor, Teatro Século e Pequeno Teatro). No distrito do Porto, apenas o concelho do Porto tem estruturas apoiadas (seis).[7] Nos distritos de Leiria e Setúbal, duas estruturas residentes apoiadas respectivamente,[8] e os distritos de Coimbra (Bonifrates), Évora (Centro Cultural de Évora), Faro (Teatro Laboratório de Faro), Portalegre (Semeador), Santarém (Companhia Teatro de Santarém) e Vila Real (Teatro Ensaio Transmontano) têm uma única estrutura com apoio nesta temporada (sendo que Santarém é apenas um apoio de montagem). O relatório indica ainda que uma das estruturas apoiadas no

5 Atualizando segundo o Índice do Preço dos Consumidores do Instituto Nacional de Estatística, 116.986 contos em 1984 correspondem a 3.255.496 euros em 2024.
6 As 23 estruturas apoiadas com sede no concelho de Lisboa: Cornucópia, Comuna, Barraca, Casa da Comédia, Novo Grupo, Marionetas S. Lourenço, Teatro em Movimento (na modalidade de apoio regular); Bando (modalidade apoio teatro infantil); Teatro Mundo, Graça Lobo, Repertório, Miguel Yeco, Teatro Estúdio de Lisboa, Grupo Teatro Hoje, Teatro Ibérico, 1º Acto, Glicínia Quartin (modalidade de montagem); TIL, Máscara, Papa-Léguas (montagem teatro infantil); Teatro Acto, Teatro Século, Pequeno Teatro (novas companhias). As três estruturas com sede em Cascais: Teatro Experimental de Cascais, Joana, Geraldo Tuchê. E na Amadora: Lanterna Mágica.
7 As seis estruturas apoiadas com sede no concelho do Porto: Seiva Trupe, TEAR, Cena, Realejo, Pé de Vento, e Teatro Experimental do Porto.
8 Setúbal com Teatro Campolide e Teatro Animação de Setúbal; Leiria com Teatro Experimental de Leiria e Teatro Columbina.

Porto se iria transferir para Braga em 1985/86, e uma estrutura de Lisboa iria para Bragança também no ano seguinte.

Volvidos dez anos da revolução e da definição da descentralização teatral enquanto desígnio defendido pelas companhias de teatro independente, os resultados não confirmam a alteração estrutural a que se almejava. Na perspectiva de número de espectáculos por região na temporada de 1983/84, o peso de Lisboa e Porto é esmagador face ao resto do país: 1945 espectáculos realizados no distrito de Lisboa por 26 companhias; 1001 espectáculos no distrito do Porto por 6 companhias; e 1752 espectáculos no resto do território, por 11 companhias.

Modalidade	Lisboa	Porto	Descentralização	Total
Regular/Adulto	1079	733	1502	3314
Regular/Infantil	252	127	171	550
Montagem Novas Companhias	80			80
Montagem/Adulto	337	141	79	557
Montagem/Infantil	197			197
Total	**1945**	**1001**	**1752**	**4698**

Quadro 2
Nº de espectáculos em Lisboa, Porto e restante território.

Se, a nível distrital, seria possível argumentar que todo o território continental teria naquele momento companhias sediadas ou em itinerância a apresentar espectáculos (imagem 1), o mapeamento da ação a nível concelhio mostra um país muito desigual (imagem 2).

Esta descentralização fraca não é compensada pelos subsídios à itinerância que, nesta temporada, contam apenas com duas entidades apoiadas para esse efeito: Geraldo Touchê (100 contos, o equivalente a 2782 euros IPC) e Casa da Comédia (175 contos, ou 4869 euros IPC). Esta questão merece, aliás, uma crítica importante que é incluída no próprio relatório:

Não é claro em que condições é que o Ministério dá apoio para a itinerância. As Normas que existem sobre os subsídios à produção também não ajudam porque se por um lado dizem ser considerada "à parte", por outro a itinerância pode ser tida como factor de majoração. (Fundo de Teatro, 1985: 17)

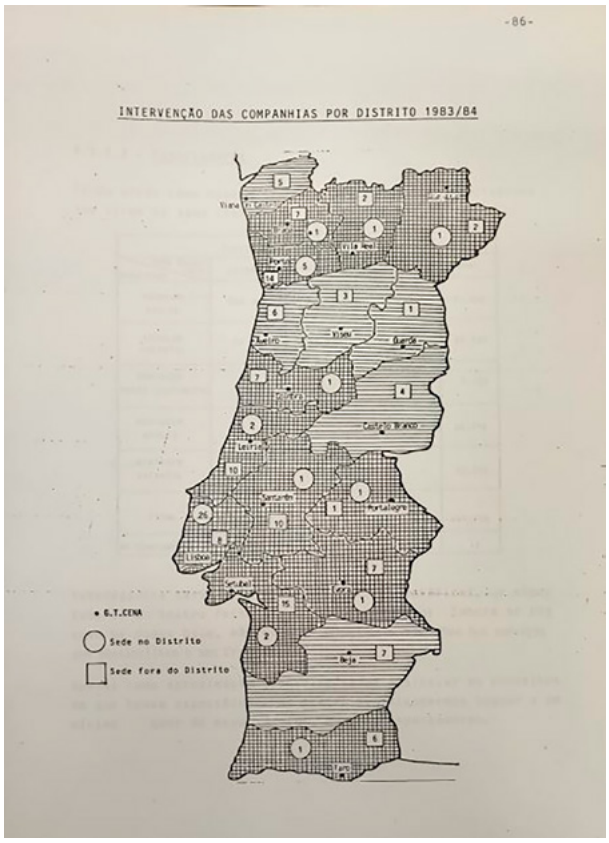


Imagem 1
"Intervenção das companhias por distrito 1983/84" (1985: 85)

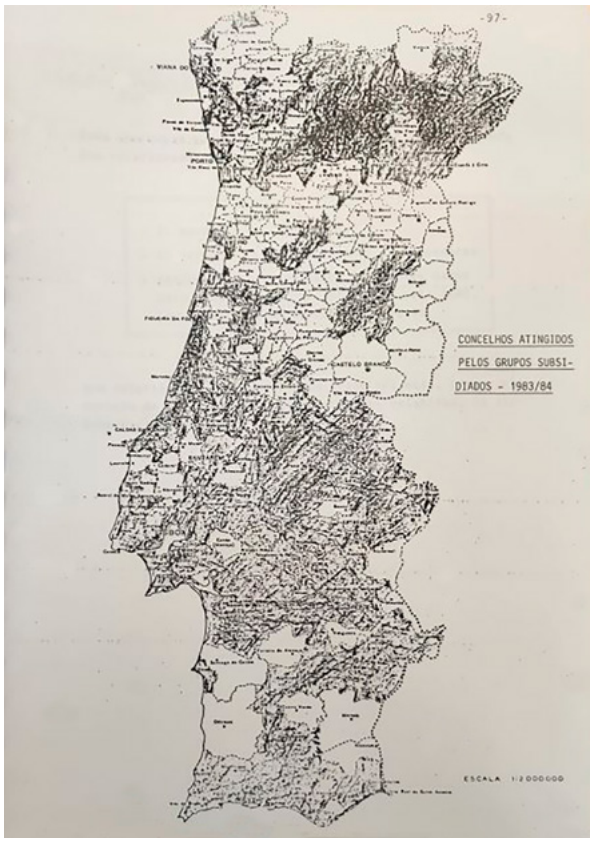


Imagem 2
"Concelhos atingidos pelos grupos subsidiados - 1983/84" (1985: 97)

Há uma falta de clareza governativa sobre a política a implementar e no seu objetivo. Como relembro no início deste texto, esta ambiguidade política não é nova (ver Cruz, 2024). O que este excerto demonstra é que, uma década volvida, esta ambiguidade ainda não se resolveu. No entanto, considerando os recursos disponibilizados pelo Fundo de Teatro, o esforço das companhias é surpreendentemente forte ainda em 1983/85. Apenas como exemplo, o Centro Cultural de Évora apresenta-se em 39 concelhos de 10 distritos; a Barraca visita 21 concelhos em 11 distritos; Teatro Campolide: 43 concelhos em 12 distritos; TEAR: 8 concelhos em 3 distritos; Casa da Comédia: 13 concelhos em 4 distritos; Bonifrates: 23 concelhos em 10 distritos; Teatro Ensaio Transmontano: 22 concelhos em 6 distritos; Teatro Semeador: 26 concelhos em 10 concelhos; Teatro em Movimento: 37 concelhos em 11 distritos; e o Bando: 19 concelhos em 9 distritos.

O Fundo de Teatro reserva nesta temporada 10 mil contos (equivalente a 278.249 mil euros IPC) para "subsídios para equipamentos e instalações", dos quais 8.062 contos são distribuídos por nove estruturas. O Teatro Experimental de Leiria recebe 500 contos para a construção de um espaço novo; a Casa da Comédia recebe 400 contos para "reparação no telhado e instalações sanitárias" e 200 contos para "obras

corredores e hall" (1985: 18); o Teatro Ibérico recebe 3 mil contos para "construção da nova sala"; o Teatro Experimental de Cascais, 700 contos para bancada e cobertura; o TEAR recebe mil contos para remodelação do espaço; a Cornucópia recebe 1392 contos para impermeabilidade do terraço; as Marionetas de S. Lourenço, 324 contos para obras na sede nova; e o Bando recebe 500 contos para uma carrinha para a qual "exige-se participação da Gulbenkian" (idem).

Esta observação singular incluída na rubrica do Bando confirma um modo de articulação estreita entre a Secretaria de Estado da Cultura e os apoios do Fundo de Teatro, os apoios da Gulbenkian e da Federação de Apoios aos Organismos Juvenis, uma articulação que se estreita logo em 1974 e que se revela essencial para as próprias campanhas de dinamização cultural e a afirmação do teatro independente como agente da descentralização.

Produção, localizações, espectáculos e públicos

Dos dados estatísticos que o Fundo de Teatro reuniu sobre cada grupo com apoio regular, sistematizei a informação para uma leitura simplificada que apresento na tabela e gráficos seguintes com um aviso à visualização: este tipo de tabelas esconde as realidades distintas de cada companhia, dos seus projetos e dos contextos onde se inserem, pelo que se devem evitar comparações produtivistas entre as companhias.

Se há relações mais ou menos lineares entre o número de espectáculos realizados numa temporada e o público a que uma companhia chegou, a divergência mais interessante surge com o número de localizações onde as companhias apresentam os seus espectáculos, uma variável que não tem uma relação linear com o número de espectadores nem com o número de espectáculos realizados, sendo necessário considerar o contexto de cada companhia. Neste sentido, é interessante perceber que o trabalho de descentralização é realizado com maior densidade e deslocação por companhias desde logo com apoio de modalidade regular e, tendencialmente, sediadas fora de Lisboa ou Porto. À exceção do Teatro em Movimento (Lisboa), as companhias com maiores deslocações estão sediadas em Évora, Almada, Portalegre e Vila Real.

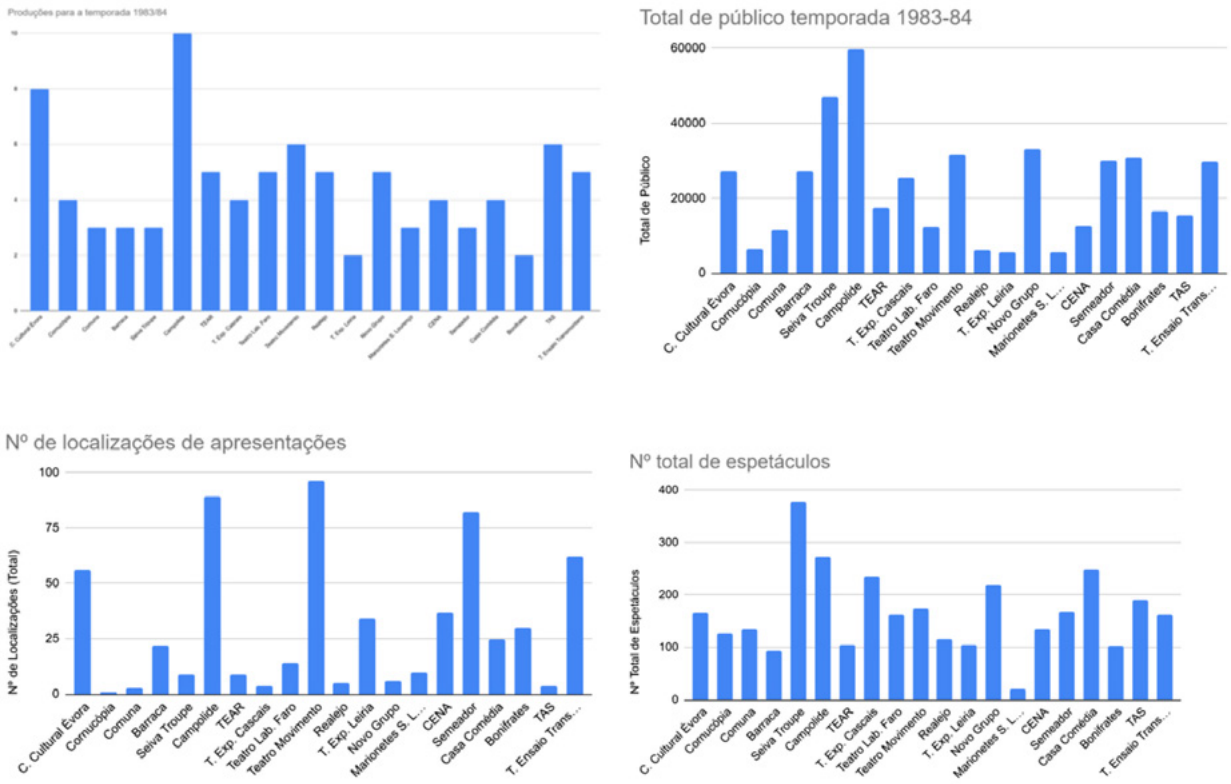
Se não recomendo uma leitura produtivista alheia às especificidades de cada companhia, esse não era em 1984 o entendimento da Secretaria de Estado da Cultura que, nas normas estabelecidas para a atribuição de apoios, definiu como obrigação de cada

Nome da Companhia	Produção Teatral (Total)	Nº de Localizações (Total)	Nº Total de Espetáculos	Total de Público	Apoio atribuído (em contos)
C. Cultural Évora	8	56	166	27200	6400
Cornucópia	4	1	128	6382	6400
Comuna	3	3	135	11424	5400
Barraca	3	22	93	27176	5400
Seiva Trupe	3	9	378	47173	5400
Campolide	10	89	272	59819	5400
TEAR	5	9	105	17413	4500
T. Exp. Cascais	4	4	235	25378	4500
Casa Comédia	4	25	249	30847	4500
Bonifrates	2	30	102	16450	3800
TAS	6	4	190	15496	3800
T. Ensaio Transmontano	5	62	163	29777	3800
Novo Grupo	5	6	218	33206	3800
Marionetes S. Lourenço	3	10	21	5645	3800
CENA	4	37	135	12760	2800
Semeador	3	82	168	30045	2000
Teatro Lab. Faro	5	14	163	12345	2000
Teatro Movimento	6	96	174	31625	2000
Realejo	5	5	115	6133	2000
T. Exp. Leiria	2	34	104	5571	2000
Total	**90**	**598**	**3314**	**451865**	**79700**

Quadro 3
Produção teatral, localizações, número de espectáculos, público e apoios atribuídos na temporada 19833/84.

companhia a realização de um mínimo de 70 espectáculos por semestre, num total de 140 espectáculos por temporada. O incumprimento deste objetivo levaria à obrigação de realizar um mínimo de 100 espectáculos no semestre seguinte, "sem o que se procederá à anulação das mensalidades de Junho e Agosto" (1985: 48).

Das vinte companhias com apoio regular, nove falharam os objetivos e foi proposta a penalização para quatro companhias (Barraca, Bonifrates, Marionetas de S. Lourenço, e TEAR). Mas o relatório aponta dúvidas sobre os objetivos fixados para as companhias, seja porque as companhias operam em realidades muito diversas, seja porque a penalização de acréscimo de espectáculos a realizar no semestre seguinte não tenha surtido o efeito desejado: "Hoje analisada a situação à distância é difícil



Tabelas I a 4
Produções para a temporada 1983/84;
Total de público temporada 1983/84;
Número de localizações de apresentações;
Número total de espectáculos na temporada.

tirar conclusões quanto às verdadeiras capacidades dos Grupos" (1985: 52). Na realidade, o número de espectadores no segundo semestre da temporada - 219.740 - foi inferior ao registado no primeiro semestre - 232.125.

Na modalidade de apoio regular (quadro 3), 451.865 espectadores assistiram a 3314 espectáculos de 90 produções teatrais distintas em 598 localidades diferentes no país por parte de companhias com apoios regulares para adultos. No que respeita às companhias com apoio para teatro infantil (quadro 4), realizaram 550 espectáculos de 11 produções teatrais em 162 localizações, alcançando um público de 94599 pessoas. Relativamente aos subsídios de montagem adultos (quadro 5), foram produzidas 22 peças apresentadas em 557 espectáculos em 50 localidades para 36.766 espectadores. Nos apoios à montagem para teatro infantil (quadro 6), quatro companhias produziram 5 peças para 287 espectáculos e 17366 espectadores em 20 localidades. Finalmente, nos apoios de montagem para novas companhias (quadro 7), três companhias produziram 3 espectáculos e 80 espectáculos em 5 localizações para 7030 espectadores.

Nome da Companhia	Produção Teatral (Total)	Nº de Localizações (Total)	Nº Total de Espetáculos	Total de público na temporada
Bando	3	48	142	43744
Joana	3	24	110	13117
Pé de Vento	2	25	127	15680
Columbina	3	65	171	22058
Total	**11**	**162**	**550**	**94599**

Quadro 4
Produção teatral na modalidade de teatro infantil.

Nome da Companhia	Produção Teatral	Localidades	Apresentações	Público
TEP	3	3	141	8096
Teatro Ibérico	2	2	61	6471
Companhia T. Santarém	2	30	79	8127
Teatro Mundo	1	1	35	1478
Graça Lobo	1	1	33	2767
Grupo Teatro Hoje	4	4	51	2380
Geraldo Touchê	1	2	29	1030
Miguel Yeco	1	1	6	347
Repertório	4	3	37	2550
1º Acto	1	1	18	363
Glicínia Quartin	1	1	10	232
Teatro Estúdio Lisboa	1	1	57	2925
Total	**22**	**50**	**557**	**36766**

Quadro 5
Produção teatral na modalidade subsídios de montagem teatro para adultos.

Nome da Companhia	Produção Teatral	Localidades	Apresentações	Público
Máscara	2	8	36	2410
Lanterna Mágica	1	1	101	364
TIL	1	9	98	10192
Papa Léguas	1	2	52	4400
Total	**5**	**20**	**287**	**17366**

Quadro 6
Apoios à montagem para teatro infantil.

Nome da Companhia	Produção Teatral	Localidades	Apresentações	Público
Teatro Actor	1	1	32	818
Teatro Século	1	1	30	1172
Pequeno Teatro	1	3	18	5040
Total	**3**	**5**	**80**	**7030**

Quadro 7
Apoios à montagem para novas companhias.

No total, entre as diferentes modalidades de apoio, foram estreadas 85 novas peças e 40 reposições para 607.726 espectadores na temporada de 1983/85. Como se poderá verificar no quadro 8, seguindo a lógica do Fundo de Teatro de distinguir entre Lisboa, Porto, e Descentralização para o restante território, os desequilíbrios territoriais da atividade teatral financiada pelo Fundo de Teatro são mais uma vez evidentes. Em Lisboa, as companhias alcançam um público de 241.958 pessoas. No Porto, 107.255 espectadores. O restante território tem um público inferior ao das duas grandes cidades (é, aliás, pouco superior ao de Lisboa) apesar do enorme esforço de circulação que é realizado nesta temporada, e tem menos de metade do número de companhias residentes do que se verifica em Lisboa.

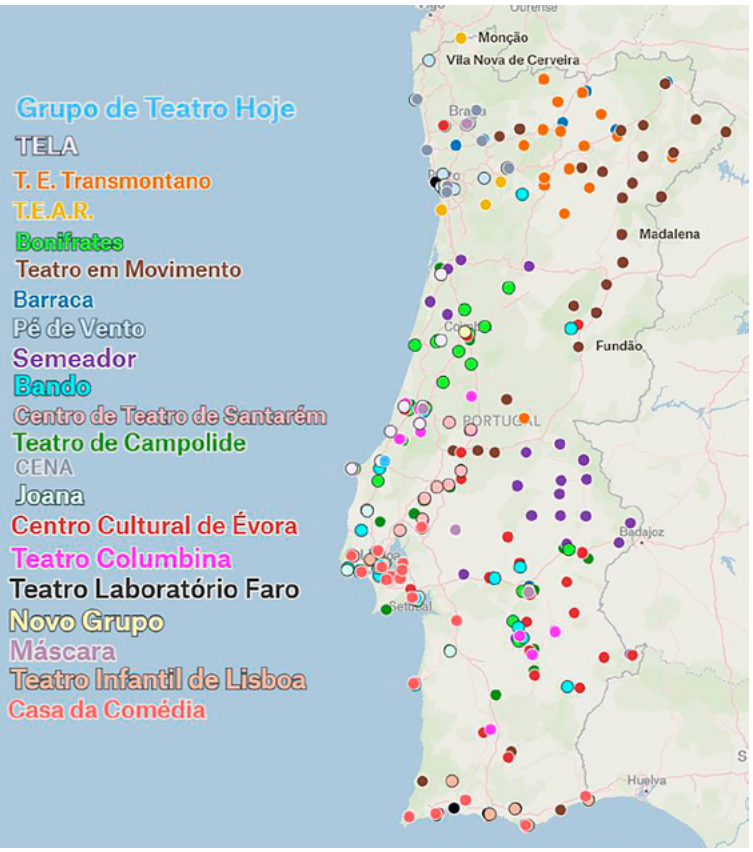
Modalidade	Lisboa	Porto	Descentralização	Total
Regular/Adulto	140058	83479	228328	451865
Regular/Infantil	56861	15680	22058	94599
Montagem Novas Companhias	7130			7130
Montagem/Adulto	20543	8096	8127	36766
Montagem/Infantil	17366			17366
Total	**241958**	**107255**	**258513**	**607726**
nº de companhias	**26**	**6**	**11**	**43**

Quadro 8
Nº de espectadores na temporada 1983/85.

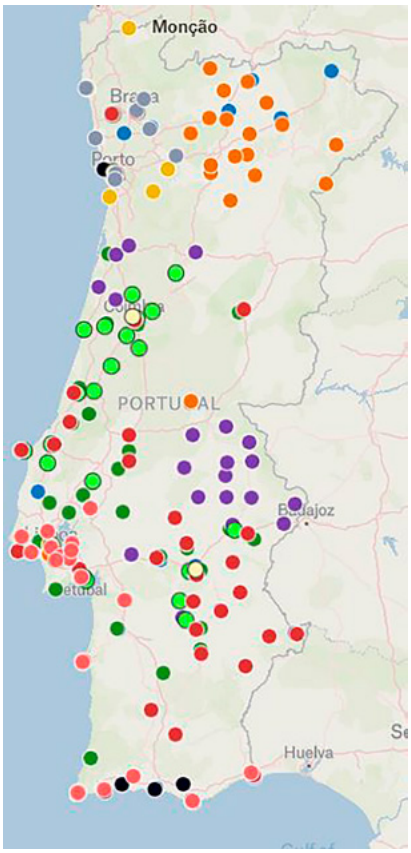
Palcos locais e palcos nacionais

De acordo com o que argumentei em *O teatro independente e a descentralização no plural*, "descentralizações há muitas" (Cruz, 2025). Se o modelo de descentralização francês é dominado, por um lado, pela sombra da descentralização alemã e, por outro, pelos desafios políticos estruturais e conjunturais da própria política francesa, a descentralização teatral em Portugal - profundamente influenciada pelas políticas francesas do pós-guerra -, rapidamente se instala como desafio programático da revolução, desafio partilhado por praticamente todas as companhias de teatro. No entanto, nem as companhias partilham de uma ideia comum do que deveria ser uma política de descentralização nem os sucessivos governos estruturam uma política consistente para o efeito. Esta ambiguidade institucional dá ao teatro independente português a sua característica distintiva a nível europeu (Cruz, 2024), que assume a função de definir os novos rumos do teatro na construção da democracia sem orientação institucional evidente. Nesta perspectiva, os circuitos de itinerância das companhias ganham particular relevância porque mostram a forma como o próprio território é trabalhado.

Partindo dos dados do relatório em análise sobre os concelhos visitados por cada companhia (pp. 88 a 96 do relatório), transferi a informação para um mapa digital onde é possível identificar visualmente os circuitos de cada companhia no território.[9] Não foram incluídas as companhias sem atividade fora da sua sede de residência, sendo que nenhuma das companhias fora de Lisboa e Porto resume a sua atividade à sua sede (o que poderá ser considerada uma característica distintiva na ação das companhias da descentralização).



Mapa 1
Companhias de todas as modalidades de apoio com atividade fora da sua sede de residência na temporada 1983/85.



Mapa 2
Companhias com apoio regular/ adulto com atividade fora da sede de residência na temporada 1983/85.



Mapa 3
Companhias com apoio regular/ infantil com atividade fora da sede de residência na temporada 1983/85

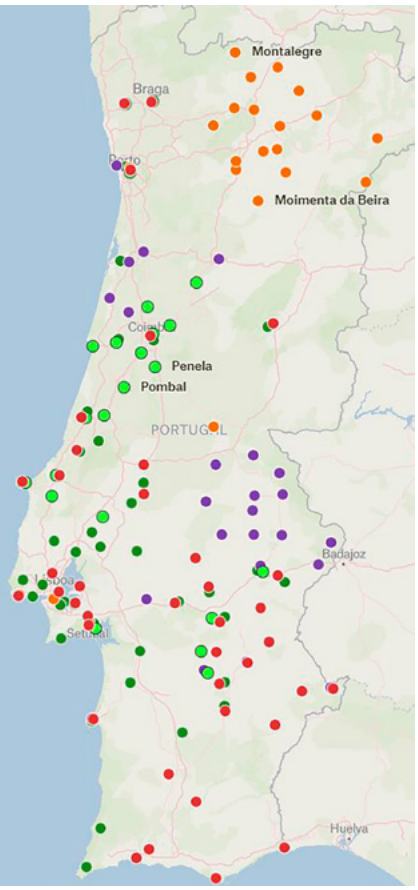
9 O mapa digital está disponível para consulta interactiva através da ligação https://felt.com/map/ARTHE-Descentralizacao-Tiago-Ivo-Cruz-pTmWxGZmT8K9AYk7b0cgsvD?loc=39.092,-17.547,5.63z&share=1

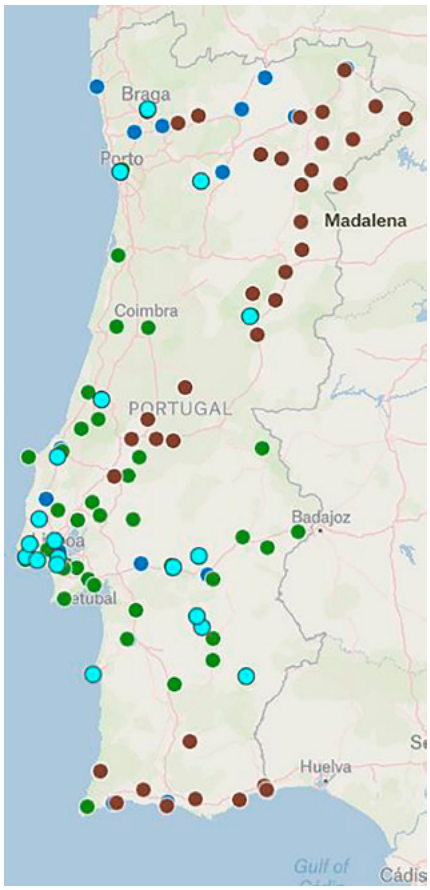
O Fundo de Teatro entende por descentralização toda a actividade realizada fora de Lisboa e Porto. Mas as tipologias de circuitos são mais complexas. Como se pode verificar no Mapa 1, cada companhia encara o território com o seu próprio circuito, por vezes de forma surpreendente.

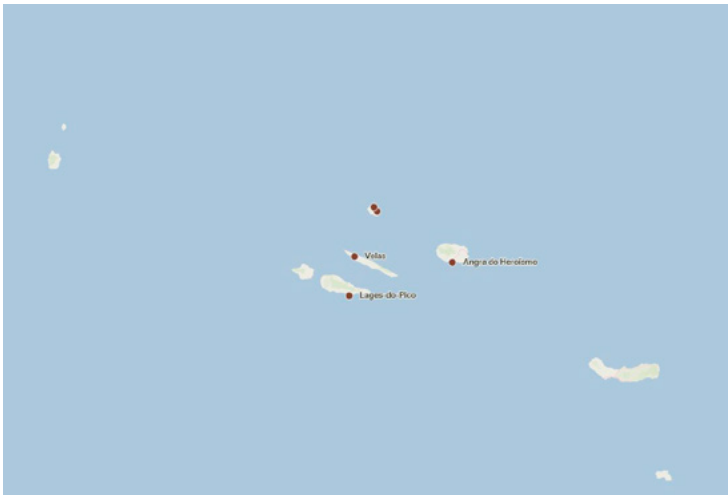
Numa leitura geral, será verdadeiro concluir que há três tendências em sobreposição. Um circuito organizado entre palcos locais e palcos nacionais a par da dicotomia campo/cidade, e modos de trabalho em itinerância ou descentralização que navegam entre os dois. Por um lado, um grupo de companhias que trabalha o território distrital ou região onde se inserem de forma intensa, a par da ida ocasional aos palcos das grandes cidades como Lisboa e Porto (e restantes capitais de distrito). Por outro lado, um grupo de companhias que navega pelas principais capitais distritais – um circuito de caráter mais 'nacional' na medida em que é tendencialmente mais urbano – a par de trabalho intenso de itinerância (portanto, fora da sua sede) em regiões específicas do país onde vão além das cidades. Finalmente, companhias que limitam a sua ação essencialmente à sua região de residência.

Serão mais característicos do primeiro grupo (mapa 4) o Teatro Semeador (com sede em Portalegre, desenvolve atividade em 86 localidades de 25 concelhos), Bonifrates (Coimbra, desenvolve atividade 30 localidades de 23 concelhos), o Teatro Ensaio Transmontano (Vila Real, 62 localidades em 23 concelhos), Grupo de Teatro de Campolide (Almada, atividade em 89 localidades de 45 concelhos), e Centro Cultural de Évora (56 localidades em 38 concelhos); e farão parte do segundo grupo (mapa 5) a Barraca (sede em Lisboa, atividade em 22 localidades de 13 concelhos) e o Teatro em Movimento (sede em Lisboa), talvez o exemplo de companhia que mais radicalmente se dedica à itinerância fora dos grandes centros urbanos, desenvolvendo trabalho em 96 localidades de 19 concelhos dos distritos de Braga, Bragança e Guarda, a par de de 9 concelhos na região do Algarve e ainda 5 concelhos em quatro ilhas da Região Autónoma dos Açores, (mapa 6) a única companhia a fazê-lo.[10]

10 De referir também que, nesta temporada, a única presença em itinerância na Região Autónoma da Madeira é do Grupo Teatro Hoje, no Funchal.

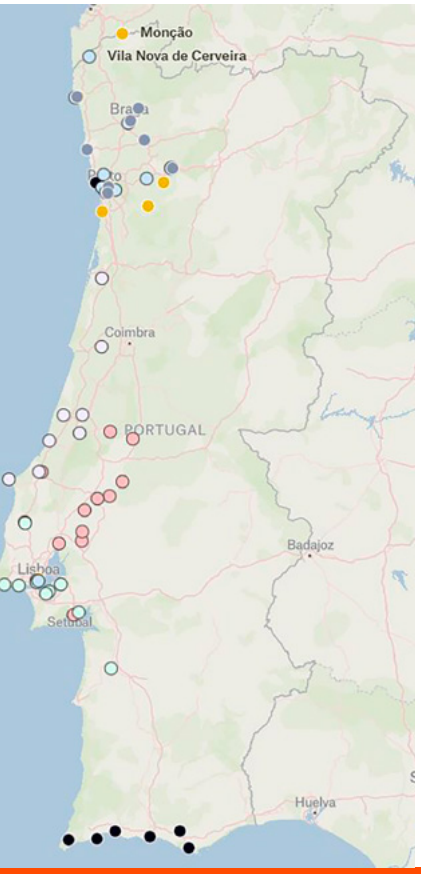






Mapa 4, 5 e 6
Dois tipos de circuito entre a descentralização e a itinerância, a região de residência e as capitais de distrito, palcos locais e palcos nacionais.

Mapa 7 (em baixo à esq.)
Companhias dedicadas a trabalho regional.



Acrescento ainda outra tipologia de circuito (mapa 7), definida por grupos que limitam a sua ação à região onde se inserem: a Companhia de Teatro de Santarém (30 localidades em 13 concelhos), a Seiva Trupe (Porto, 5 concelhos), o Teatro Laboratório de Faro (14 localidades em 7 concelhos), Pé de Vento (Porto, 8 concelhos), TEAR (Porto, 9 localidades em 8 concelhos), TELA (Leiria, 34 localidades em 8 concelhos) e o Teatro Joana (Lisboa, 24 localidades em 8 concelhos) serão os mais evidentes.

Finalmente, há um largo número de companhias e criadores que, com toda a legitimidade, desenvolvem pouco ou nenhum trabalho de circulação nesta temporada (e não estão por isso expressas no mapa): Cornucópia (trabalha exclusivamente na sua sede em Lisboa), Comuna (com sede em Lisboa vai ainda a Alcobaça e Porto nesta temporada), Teatro Experimental de Cascais (desloca-se apenas a Lisboa, Porto e Constância), Teatro Actor (Lisboa), Teatro

Século (Lisboa), Pequeno Teatro (Lisboa, Marinha Grande, Amadora), Teatro do Mundo (Lisboa), Graça Lobo (Lisboa), Geraldo Touchê (Lisboa), Miguel Yeco (Lisboa), Teatro Estúdio de Lisboa, Teatro Experimental do Porto (Porto e Setúbal), Teatro Ibérico (Lisboa), Glicínia Quartin (Lisboa), 1º Acto (Lisboa e Oeiras), Papa-Léguas (Lisboa e Porto), e Lanterna Mágica (Lisboa).

É de notar que, à exceção do TEP, todas as companhias que não circulam residem no concelho de Lisboa. E, em contraste com companhias residentes noutras capitais de distrito, o trabalho em concelhos limítrofes do distrito de Lisboa é ostensivamente reduzido. De tal forma que, no concelho da Amadora, apenas se regista a presença do Teatro de Campolide (residente em Almada) e do Teatro Infantil de Lisboa. Em Sintra, teremos o Bando (naquele momento residente em Lisboa), a Casa da Comédia e, novamente, o Teatro de Campolide e o Teatro Infantil de Lisboa. No concelho de Loures, a Casa da Comédia, o Bando, a Máscara, o Teatro Infantil de Lisboa e o Centro Cultural de Évora. O que significa que as companhias residentes em Lisboa que fazem itinerância procuram tendencialmente outras regiões do país além do distrito onde residem.

De 1985 até à extinção do Fundo de Teatro

Criado em 1950, o Fundo de Teatro foi extinto em 1986 por força do Decreto-Lei n.º 32/86, de 26 de fevereiro, e as suas competências foram transferidas para a Direção-Geral da Acção Cultural.[11] A decisão foi de João de Deus Pinheiro, Ministro da Educação e Cultura (e de Teresa Gouveia, Secretária de Estado da Cultura) do X Governo Constitucional, o primeiro governo de maioria relativa de Cavaco Silva (1985-87), a que se sucedem dois governos de maioria absoluta onde são extintos o Ministério e a Secretaria de Estado da Cultura, substituídos por um Secretário de Estado da Cultura - Pedro Santana Lopes - na dependência direta do Primeiro-Ministro.

Como referido na introdução a este texto, o espólio de Mário Barradas tem quatro relatórios do Fundo de Teatro: «relatório da temporada 1983/84»; «relatório da temporada 1985/86»; «verbas teatro 1986»; e «verbas teatro 1987». O primeiro relatório, no qual este texto se concentrou, é dedicado à temporada de 1983 a 1985, e inclui uma densidade de informação e análise qualitativa que nenhum dos restantes relatórios exibe.

11 O Decreto-Lei n.º 32/86, de 26 de fevereiro está disponível em Diário da República através da ligação: https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/32-193804.

A introdução ao relatório da temporada de 1985/86 permite entender o efeito das decisões governativas. Se as competências teriam sido transferidas para a Direção-Geral de Acção Cultural, a sua eficácia ficou claramente prejudicada.

> **A estrutura, encontrada para o relatório final da Temporada 1986/87, reflectia um avanço, como se pode avaliar pelo índice das matérias que inicialmente previámos tratar, se comparado com documentos anteriores. No entanto, as carências em recursos humanos, e a perturbação inerente às alterações organizacionais verificadas nos Serviços de Teatro, atrasaram o desenvolvimento dos trabalhos, não permitindo que os propósitos iniciais fossem alcançados. (Fundo de Teatro, 1987: 2)**

Seria o último relatório do Fundo de Teatro com alguma informação quantitativa sobre a ação das companhias no território (ainda assim não equiparável ao documento sobre a temporada de 1983/84) e ao qual se sucederam apenas dois relatórios financeiros sobre as verbas atribuídas em 1986 e 1987.

Para efeitos de comparação e perspectiva sobre a evolução dos apoios face aos anos de 1983/85, estruturei a informação em quadros semelhantes aos já apresentados. Avanço algumas notas de leitura.

Se, como já acima descrevi, os apoios de todas as modalidades para a temporada de 1983/84 totalizaram 116.986 contos, os apoios concedidos para a temporada de 1985/86 subiram para 164.600 contos. Se este crescimento orçamental é significativo, Portugal atravessou naquele período os maiores níveis de inflação alguma vez registados (ver nota 2). Seguindo o método de atualização do valor segundo o Índice do Preço dos Consumidores, se os apoios de 1983/84 correspondem a €3.255.496 a preços de 2024, os apoios de 1985/86 correspondem a €3.403.895. Um crescimento menos expressivo do que os números sugerem.

Mais relevante é o universo de companhias que recebem apoios e as verbas concedidas. Se, em 1983/84, são apoiadas 43 estruturas, em 1985/86 esse número desce para 40. Não só não há verbas para a modalidade de novas companhias como o número de estruturas na modalidade de «apoio regular - adultos» desce de 20 para 14. Nos «apoios regulares - infantil», descem de 4 para 2 estruturas apoiadas. Em compensação, os «apoios de montagem - adultos» (de verbas mais reduzidas em comparação com apoios regulares) crescem de 9 para 23 estruturas apoiadas, mas «apoios de montagem - infantil» descem de 4 para 1.

Na distribuição territorial, Lisboa viu 18 companhias apoiadas que realizaram 1529

espectáculos para 127.044 espectadores; o Porto teve 5 companhias que garantiram 788 apresentações para 71.840 espectadores; e o resto do território viu 1308 espectáculos de 11 companhias para 171.860. Em contraste com o quadro 8 acima exposto relativo ao número de espectadores da temporada de 1983/84, a quebra de produção teatral e número de espectadores é evidente, com o público a cair de 607.726 para 370.744 pessoas entre as temporadas de 1983/84 e 1985/86.

Os circuitos das companhias pelo território mantêm, largo senso, o mesmo perfil da temporada anterior, mas há alterações a registar. O Teatro Experimental de Cascais, nesta temporada, desloca-se a 23 concelhos de 12 distritos em todo o país, incluindo regiões autónomas (na temporada de 1983/85 manteve a sua atividade em Cascais e Lisboa). Mas o efeito da redução de verbas em companhias como o Teatro Ensaio Transmontano ou o Teatro em Movimento são evidentes, ambas reduzindo o número de concelhos e distritos por onde circulam.



Imagem I
"Concelhos atingidos pelos grupos - Temporada 1985/86" (1987: 36).

Modalidade e companhia	Produção	Espectáculos	Apoio
apoio regular adulto/infantil			
Cornucópia	4	131	16000
TEC	4	194	16000
CCE	8	160	9000
Comuna	2	198	9000
Seiva Trupe	3	318	9000
Casa da Comédia	4	118	7000
Teatro Campolide	4	304	7000
Novo Grupo	3	204	7000
TAS	3	186	7000
TEAR	4	153	7000
Teatro Ibérico	3	125	7000
CENA	3	139	5000
TELA	3	144	5000
Teatro Laboratório de Faro	3	122	4000
Bando	3	132	3000
Pé de Vento	3	120	3000
Total	**51**	**2496**	**121000**
subsídio de montagem adulto/infantil			
TEP	3	148	5500
TEL	1	51	6000
Grupo Teatro Hoje	2	50	6000
Barraca	1	56	3000
Companhia de Teatro de Lisboa	1	49	2500
Teatro Ensaio Transmontano	1	80	2500
Fernanda Lapa	1		2500
ABC	1	42	2000
Teatro do Século	1	30	1500
Repertório e Pequeno Teatro	1	25	1500
Teatro da Rainha	2	48	2000
Semeador	1	36	1500
Teatro em Movimento	1	54	1000
Comediantes	1	49	1000
1º Acto - Herlander Peyroteo	1	30	1000
Marionetes de Lisboa	1	32	800
Io Apolloni	1		800
Geraldo Touchê	1	17	600
Diogo Dória	1		600
Columbina	1	35	600
José Caldas	1	45	
Total	**25**	**877**	**42300**

Quadro 9
Apoios, produção teatral e espectáculos da temporada 1985/86

O estertor de uma ideia de descentralização

Uma década depois da revolução e do impulso para as políticas de descentralização enquanto desígnio político do Portugal democrático, as companhias de teatro independente estão totalmente integradas no sistema público de apoios e são estruturais à democracia. Forçosamente, as instituições do Estado também mudaram. A ideia de descentralização define a ação e pensamento institucional do Fundo de Teatro, como se torna evidente na leitura do relatório para a temporada de 1983/84. No entanto, a ambiguidade do poder político face às políticas públicas de cultura no pós-revolução ainda não foi resolvida. Persiste uma indefinição que se revela até ao nível regulamentar sobre a natureza dos apoios a conceder e da valorização que se deveria atribuir à itinerância das companhias.

Como já antes defendi (Cruz, 2024), a reorientação do Fundo de Teatro após o 25 de Abril - de uma missão económica de apoio às empresas do teatro para uma missão de serviço público de apoio às companhias de teatro independente - criou definitivamente um novo mapa de ação teatral, o que implica uma ideia de país em construção. A própria ideia de descentralização está sob tensão. Se é evidente que, no relatório de 1983/84, a descentralização já é definida sobretudo enquanto questão territorial, o texto denuncia uma preocupação permanente da equipa responsável pela sua redação com a missão não dita e os objetivos não definidos pelo poder político para as políticas de descentralização. Persistem, ao longo do texto, exigências e alertas para a necessidade de fazer mais. Não é por isso de todo irrelevante que todos os relatórios seguintes até à dissolução do Fundo de Teatro, decretada em 1986, sejam progressivamente reduzidos a meros relatórios financeiros sobre a distribuição de apoios sem qualquer análise qualitativa sobre a política desenvolvida.

Contudo, uma década volvida, as desigualdades territoriais são ainda bastante evidentes. A concentração de companhias, de produção teatral, apresentações e públicos em Lisboa - o Porto não alcança metade de qualquer métrica da capital e o resto do país não chega a ter metade das companhias sediadas em Lisboa - é uma evidência que esconde um problema de centralismo dentro do próprio distrito de Lisboa: os concelhos limítrofes de Lisboa têm comparativamente menos presença das companhias de Lisboa face a outras capitais de distrito e às companhias que nelas residem. As companhias do concelho de Lisboa circulam tendencialmente mais pelo resto do país do que pelo seu próprio distrito. Há uma presunção de uma missão nacional da sua ação para a descentralização. Por seu lado, as companhias que residem fora de

Lisboa apresentam a tendência contrária: a circulação no seu distrito ou região de residência é mais evidente. Há uma presunção de missão local e regional para a descentralização.

Como tentei demonstrar neste texto, a ação das companhias – e a leitura institucional e política do Fundo de Teatro que é feita do seu trabalho no território – é ordenada entre palcos locais e palcos nacionais, circuitos locais, regionais e nacionais, com o binómio cidade/campo sempre presente.

Se o relatório da temporada de 1985/86 não fornece qualquer explicação ou justificação para a quebra de públicos que se verificou naquela temporada, será potencialmente a redução das localidades abrangidas pelo território que dão as pistas para uma resposta, mas este documento não inclui dados suficientes para responder de forma inequívoca. No entanto, o recuo do impulso da descentralização é evidente e aponta para um encerramento de um ciclo liderado pelas companhias de teatro independente na construção da democracia cultural plasmada na constituição de 1976 onde a ideia de descentralização é símile de igualdade.•

BIBLIOGRAFIA

Balme, Christopher. 2017. 'Theatrical Institutions in Motion: Developing Theatre in the Postcolonial Era', *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 31, n.º 2: 125–40. DOI: https://doi.org/10.1353/dtc.2017.0006.

Brilhante, Maria João. 2009. 'Laços e desenlaces entre criação e reflexão crítica no teatro português contemporâneo (Ties and unlacing between creation and criticism in contemporary portuguese theatre)', *Sala Preta: Revista de Artes Cênicas*, 9: 121–32. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57396/60378.

Borges, Vera. 2002. 'Artistas em rede ou artistas sem rede? Reflexões sobre o teatro em Portugal', *Sociologia, Problemas e Práticas* 40: 87–106. Disponível em: https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/52.

Cruz, Tiago. 2024. 'A Revolução, o Fundo de Teatro e o Teatro Independente: quando o gesto ultrapassa o discurso', *Sinais de Cena*, III, n.º 3: 92–123. DOI: https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2024.3.3.5.

Cruz, Tiago. 2025. 'O teatro independente e a descentralização no plural', em *ARTHE Booklet 7*, org. Maria João Brilhante (Lisboa: Centro de Estudos de Teatro), pp. 13-34.

Rebello, Luiz Francisco. 1967. *História do Teatro Português* (Lisboa: Publicações Europa-América).

Trindade, Luís. 2024. 'Cultura, crise do liberalismo e nacionalismo (1890-1930)', em *História Cultural Contemporânea, Portugal 1808-2000* (Lisboa: Objectiva), pp. 113-64.

Vespeira, Sónia. 2009. *Camponeses, Cultura e Revolução – Campanhas de Dinamização Cultura e Acção Cívica do MFA (1974-1975)*. (Lisboa: Edições Colibri).

Wallenstein, Carlos. 1974. 'Teatro e animação cultural', *Colóquio Artes*, 20: 78-79.

DOCUMENTOS DE ARQUIVO

Fundo de Teatro. 1985. *Apoio ao Teatro Profissional, temporada 1983/84* [documento de 116 páginas em formato A4], Arquivo Mário Barradas da Biblioteca FLUL, dossier 22, ficheiro "Políticas Culturais".

Fundo de Teatro. 1987. *Apoio ao Teatro Profissional, Relatório da temporada 1985/86* [documento de 116 páginas em formato A4], Arquivo Mário Barradas da Biblioteca FLUL, dossier 22, ficheiro "Políticas Culturais".

Direcção-Geral da Acção Cultural. 1987. *Verbas Teatro 1986*. [documento de 16 páginas em formato A4], Arquivo Mário Barradas da Biblioteca FLUL, dossier 22, ficheiro "Políticas Culturais".

Direcção-Geral da Acção Cultural. 1988. *Verbas Teatro 1987*. [documento de 18 páginas em formato A4], Arquivo Mário Barradas da Biblioteca FLUL, dossier 22, ficheiro "Políticas Culturais".

← VOLTAR AO ÍNDICE

ARQUIVOS, ARTES PERFORMATIVAS E INFRAESTRUTURAS DO CONHECIMENTO:
desafios à historiografia e à criação artística

ARCHIVES, PERFORMING ARTS AND KNOWLEDGE INFRASTRUCTURES:
challenges for historiography and artistic creation

O Teatro de Raul Leal na Coleção de Fernando Távora

Maria Luisa Malato

doi.org/10.51427/978-989-9238-13-8.17

Maria Luisa Malato orcid.org/0000-0003-4727-8504

Abstract

KEYWORDS
Raul Leal
Fernando Távora estate
Modernism
Theatre

Raul Leal's Theatre in Fernando Távora's Estate

The existence of the manuscripts of Raul Leal (1886-1964) is, in itself, proof of the power of love for thought. The author, Raul Leal, was censored, persecuted, misunderstood. Through his thoughts and actions, his words and omissions, he always seemed to sin in the eyes of his contemporaries and make recognition by future generations impossible. Few will tell the stories that would forge his place in history. His best-known and most cursed book is *Sodoma Divinizada* (Divinised Sodom) in 1923, published by Fernando Pessoa's Olisipo publishing house. Raul Leal himself tended to write about the 'horrible erasure of existence' in which he lived, or rather 'vegetated'. Had it not been for the friendship of Fernando Pessoa and a few others from the Orpheu Generation, he would have had no chance to publish. He was concerned about the almost irremediable 'fate of my works after I die'. And when he did die, those who inherited his papers hardly knew what to do with them. Writers keep letters from other writers: Fernando Pessoa, Alberto de Serpa, Álvaro Ribeiro, José Régio, Jorge de Sena... They were saved, in extremis, by Fernando Távora, fascinated by the vagueness of that Modernism, which was above all a boldness of thought.

But the existence of his theatre manuscripts seems even more improbable. A result of his temperament, his 'ferocious, truly tragic drama', they seem never to have been performed, commented on, or even read. Perhaps what saves them now is the love of the love of thought. It consists of manuscripts that have been crossed out, altered, with short or long texts, finished or incomplete, written on the back of accounting or commercial papers, of very different sizes, often loose and without a clear sequence, even though a great deal of work is being done by the archivists at the Marques da Silva House Museum and by researchers from the Roots and Horizons of the Philosophy of Culture in Portugal, a Research Group at the University of Porto.

However, his study cannot be restricted to dramatic texts, since dramatic texts and their projected dramaturgy (see the author's theoretical texts, the stage directions of dramatic texts, or the controversies surrounding the functions of art) presuppose, for Raul Leal, a very close connection with his way of thinking and living. In his Theatre, kept in Boxes 10 and 23 of Fernando Távora's estate, there are plays without titles, and without first or last pages. But there are also several titles that question genres and traditional plots: *Contra o Amor* [Against Love], *Paixões Etéreas* [Ethereal Passions], *Crime e Dever?* [Crime and Duty?]... Some were undoubtedly intended for a wider audience than the national one, as they have versions in Portuguese and French: *Aspiration suprême*, *Une Bacchanale Étrange*... His theatre is also – even though it does not refer to many of the myths and symbols that inspire it, such as the figures of Enoch or Hermes Trismegistus – a way of spiritualising the world, 'with furious, delirious, carnal impetuosity', as he states in a letter to Jorge de Sena at Christmas 1957. He was then already poor, ill and very close to death, which would occur in 1964. He is, in fact, *Henoch* (Enoch), the pseudonym that lives, thinks and writes.

Maria Luisa Malato

'Coleccionava tudo, tudo aquilo que os outros ainda não colecionavam.'

José Bernardo Távora sobre seu pai, em "Fernando Távora: um homem de paixões", 2017

A Memória é um conceito incompreensível sem o Esquecimento. Ela é o que resta depois de esquecermos quase tudo o que consideramos inútil: as pessoas com que nos cruzamos na rua, as paisagens que perpassam pelas janelas do comboio, os pequenos gestos ou as fáticas palavras que medimos nos rituais do palco, as dores que sentimos por as imaginar... O que esquecemos só nos fará falta quando tentarmos recuperar o que já sabemos esquecido.

Este é, sem dúvida, o paradoxo maior da documentação histórica: só se torna documento histórico aquele que é preservado porque se considera importante, *histórico*, e todos os dias destruímos objetos que, pela sua banalidade ou complexidade, nos parecem inúteis: tigelas rachadas, livros sublinhados, papel de embrulho, jornais, ou notas de ternura deixadas por quem só ama... É depois, e quantas vezes demasiado tarde, que se tornam importantes: "documentos históricos". Saber antecipadamente o valor de um documento que ainda não é documento parece não ajudar: a coleção torna-se uma paixão pelo bizarro, que nem sempre é mantida pelos herdeiros. Nem mesmo o historiador (talvez precisamente por ser historiador, no limite) pode prever a historicidade de um papel corroído pelo ácido da tinta ou pelo apetite da *lepisma saccharina* .

Antecipar esse valor do desprezado pode então exigir um estado pré-delirante, em que tudo passaria a ser conservado, catalogado, resguardado da passagem do tempo – uma febre de arquivo, que não tem necessariamente a ver com o *mal d'archive* de que tratou Derrida (2008), mas que o inclui também, como se essa febre documental fosse um sintoma geral, que abarca várias doenças confundíveis entre si.

Esse estado passional incompreendido parece atingir com especial gravidade os colecionadores de documentos teatrais.. O Teatro é uma arte do efémero – avessa por variadas razões ao registo escrito ou cinematográfico por se distinguir matricialmente da Literatura ou do Cinema. Tem ainda uma insofismável tendência para anular os seus documentos: rasgam-se os bilhetes mal passam a bilheteira, transformam-se os adereços e os figurinos de uma peça para outra, o encenador risca o texto do autor, o ator desvaloriza as suas anotações. Finda a peça, transformam-se os cenários, descartam-se as maquetes, destroem-se os cartazes, deitam-se fora as faturas depois de saldadas as contas, dispersam-se as companhias, descartam-se com facilidade os

contratos quase verbais com os artistas, ardem os edifícios... O que interessa depois é a próxima peça. Só o que sobra pode ser depois organizado e estudado. E como se pode organizar o disperso? E como se pode estudar "o teatro sem teatro"? O Teatro é talvez a única arte que verdadeiramente desafia o esquecimento, a arte que mais confia na memória do que não fica gravado. E o historiador de teatro é talvez o mais paradoxal de todos os historiadores, porque procura fazer história com uma arte que recusa a permanência do documento...

O estudo das peças de teatro de Raul Leal – ainda quando cuidadosamente recolhido e salvaguardado pelos herdeiros de Fernando Távora com o seu depósito na Fundação Marques da Silva, da Universidade do Porto – levanta estas e ainda outras importantes questões historiográficas, culturais e políticas em torno dos arquivos e da arquivística, sobretudo na esfera do teatro e na das artes performativas em geral. A coleção do Arq.º Fernando Távora (1923-2005) foi decisiva para a salvação do teatro de Raul Leal, enfim, talvez não só do teatro, mas de grande parte da sua obra manuscrita, muitas vezes inédita, composta por documentos dispersos, de variada origem e estado de conservação, que urge ainda organizar melhor. Certo é que alguém como ele teve de ver nesse "teatro sem teatro" de Raul Leal, o estatuto de "documento", quando eram somente papéis velhos. Sem edições acessíveis, sem circulação, sem representações e sem relevo nas histórias oficiais ou oficiosas do Teatro português, seria fácil desprezá-los.

1. Raul Leal na coleção do Arq.º Fernando Távora

Deve dizer-se, em abono da verdade, que Fernando Távora não tinha um interesse direto na obra de Raul Leal, mas antes na obra de Fernando Pessoa. A paixão ficara-lhe desde os 14 anos, quando pela primeira vez leu a *Mensagem*. Aos 14 anos, em 1937, poucos jovens haveria no Porto que se apaixonariam assim pela obra de Fernando Pessoa e pela ideia de "Modernismo" que lhe ficara associada. A Geração Modernista, para Fernando Távora como para José Régio que a crismara, era uma proposta que unia estremos, o "classicismo" e a contemporaneidade. O Modernismo era, como a arquitetura de Távora, a organização avessa à ocupação, a integração oposta à delapidação (cf. Távora, 1996: 27 *et passim*). Comprar o que podia de Fernando Pessoa tornou-se uma paixão que acompanhou Fernando Távora toda a vida e confundiu-se com a sua ideia de Arquitetura. O seu filho José Bernardo acompanhará de perto essa paixão: '[...] foi, sobretudo, com a descoberta da sua vida, a obra de Fernando Pessoa

e o seu estudo, que desde muito novo todo o seu pensamento ganhou forma, se tornou cada vez mais sólido' (Távora, 2017: 16). De certa forma, ele veria talvez em Fernando Pessoa também um arquiteto, isto é, "um criador de formas, um organizador do espaço": "mas as formas que cria, os espaços que organiza, mantendo relações com a circunstância, criam circunstância, e havendo na acção do arquitecto possibilidade de escolher, possibilidade de selecção, há fatalmente drama" (Távora, 1996: 73).

Com a cumplicidade interessada dos alfarrabistas, Fernando Távora fiava-se na sorte do que um dia lhe viria à mão: postais ilustrados, bilhetes informais, fotografias dele, de amigos, de familiares, textos críticos, rascunhos, poemas dispersos, recortes de jornal, escritos quase ilegíveis em papeis já usados e reciclados, cartas de Fernando Pessoa, cartas para Fernando Pessoa, documentos de amigos de familiares de Fernando Pessoa.

A avidez de Fernando Távora por alguns objetos parecia não seguir o mercado, parecia frequentemente caótica ou incompreensível quanto ao que era considerado "apetecível" ou "essencial": "Coleccionava tudo, tudo aquilo que os outros ainda não coleccionavam. Comprava barato enquanto podia, comprava o essencial, deixava de comprar quando os preços subiam" (*Ibid.*: 16). Depois organizava-os metodicamente, por pastas e dossiers, descrevendo as circunstâncias da compra: nome do alfarrabista, nome do amigo que o tinha avisado, preços, negociações, nome dos anteriores proprietários, .alguns sentimentos que tinham passado a fazer parte da história. Nem sempre comprava logo, mas aproveitava a oportunidade se pensava que ela lhe fugiria depressa. Era como se acreditasse em uma ética silenciosa do Tempo, ou um deus que sabia escolher os seus habitasse na espuma do Tempo: "Quando [o meu pai, Fernando Távora] era criticado (aconteceu em muitas das suas obras), e eu lhe perguntava porque não reagia, tranquilamente dizia-me, não te preocupes, o tempo traz sempre a verdade..." (*Ibid.*: 18).

Devem-lhe os investigadores o Centro de Estudos Pessoanos do Porto a constante afabilidade com que sempre mostrava os seus tesouros (cf. Vasconcelos, 2017). Mas a atenção que votavam à coleção de Fernando Távora (cf. revista *Persona* ou a organização do 1.º Congresso Internacional de Estudos Pessoanos, no Porto, em 1978) centrava-se ainda no interesse que suscitava a obra de Fernando Pessoa. A obra de Raul Leal não era academicamente "interessante", por si só. E talvez já não nos lembremos que, no final dos anos 70 do século passado – talvez até ter tido uma maior dimensão internacional – era o próprio Fernando Pessoa um autor pouco considerado pela historiografia: "Bons tempos em que o Fernando Pessoa não tinha venda", lamentava-se Fernando Távora em 1991 quando os preços começaram a subir (*apud* Vasconcelos, 2017: 2).

Os inúmeros documentos de Raul Leal comprados por Fernando Távora vêm um pouco por arrasto, mas têm ainda origem nessa paixão pelo fulgor do dito Modernismo pessoano. Raul Leal não é completamente desconhecido: é um dos poetas do *Orpheu*, revista onde, logo no número 2 (1915), publicou "Atelier", uma "novela vertígica". O livro mais célebre de Leal, *Sodoma Divinizada*, seria publicado por Fernando Pessoa na sua editora, Olisipo, em fevereiro de 1923. E segundo o testemunho de um seu contemporâneo, L. Moitinho de Almeida, Fernando Pessoa, teria uma grande proximidade com Raul Leal – depois de Augusto Ferreira Gomes, considerava ele que "António Botto, seguido de Raul Leal, vinha logo a seguir na hierarquia da privança com Fernando Pessoa" (*apud* Gonçalves, 2014: 201)...

Fernando Távora adquiriu um conjunto muito considerável de documentos de Raul Leal, diversos nos géneros e no valor documental. Os mais volumosos vieram de Lisboa, ambos na posse do alfarrabista da Moreira & Almeida, ambos certamente adquiridos junto do companheiro que acompanhou Raul Leal até à sua morte, a 18 de agosto de 1964, *boxeur* de profissão. O próprio Fernando Távora os descreve e classifica amorosamente. E ainda que Fernanda Vizcaíno tenha já publicado os comentários apostos em cada lote (2017), vale a pena transcrever aqui os relativos aos lotes de Raul Leal que mais incidem na sua obra (os lotes 20 e 25), sendo necessário recordar que a obra de Raul Leal está incluída ainda nos lotes 20, 24, 25, 33, 34 e 38 da coleção:

> **'20.º Lote** – conjunto de cartas, artigos, esboços, etc. etc. que pertenceram a Raul Leal (Henoch). Comprado em 23/I/73 a M[anu]el Ferreira, Porto, por esc. 40.000$00. Trata-se de um lote que eu vira em Lx.a [Lisboa] em 9/I/73 na livraria Moreira & Almeida (por esc. 25.000$00) mas q[ue] não comprei quer porque não tinha dinheiro (e não tinha à-vontade para ficar a dever embora pagasse mais tarde, claro) quer porque receei o seu conteúdo dado que o lote estava por abrir. O M[anu]el Ferreira soube, comprou... e fez bom negócio. Enfim, comércio.'
>
> **25.º lote** – pasta contendo manuscritos de R[aul] Leal e alguns impressos; tem o original de "o Sindicalismo personalista„, de "a visão de dois artistas e a luxuriosa loucura de Deus„, rascunhos de cartas, etc e ainda o manifesto "a visão de dois artistas...„.7 Comprado em 29/out[ubro]/73 à Livraria Moreira & Almeida, L.da, Lisboa (R[ua] Anchieta) por 5.000$00. Quem me indicou este lote foi o Diogo Campo Belo que, aliás, já me indicara o outro (Lote 20.o). Este comprei-o directamente. Pertenceu, segundo fui informado, ao "boxeur„ que viveu com R[aul] Leal até à morte deste.'
>
> **Lote 33.º** – carta de José Régio para Raul Leal e respectivo sobrescrito; papel timbrado da revista "Presença„; datada de "março de 1929„ e com

> **um desenho.13 Comprada em 20/1/75, na Livraria Académica, por esc. 4.000$00 Lote 34.o – dois cartões de visita, [↑e respectivos sobrescritos,] do Presidente do Conselho Oliveira Salazar para Raul Leal; só um, creio, será da mão do Presidente. Comprados em 22/I/75 na Livraria Fumaça, Lisboa, por esc. 141$90.**
>
> **Lote 38.º – Comprado em 23 de Dezembro de 1977, tempos de Natal, a M[anu]el Ferreira, por esc. 15.550$00. Creio que o preço [↑é] exagerado mas, mais uma vez, cedi. O lote é composto por manuscritos que pertenceram a R[aul] Leal: 38-1 – cartão de visita de Augusto Ferreira [↑Gomes] para Raul Leal, anunciando a morte e o funeral de F[ernando] Pessoa. 38-2 – Tiposcrito de F[ernando] Pessoa com a poesia Addiamento de Álvaro de Campos.15 38-3 – Cópia dactilografada de poema de Álvaro de Campos, a estudar. 38-4 – Conjunto de manuscritos de R[aul] Leal e cartas e êle dirigidas, bem como recortes de jornais e panfletos, a estudar; neste momento fic/a\ todo este material arquivado em conjunto e sob este número 38-4.' (apud Vizcaíno, 2017: 37, 41, 53, 55).**

Esta presença de Fernando Pessoa, Raul Leal, como de muitos outros modernistas, na coleção de Fernando Távora é também favorecida pela visão ampla que o Arq.º Fernando Távora tinha da função do "arquiteto", para ele um construtor de mundos:

> **'[...] o Arquitecto e o Poeta, paralelamente com a Arquitectura e a Poesia, possuem uma grande conexão e filiação ao Teatro Grego, que por sua vez continha como tema principal do coro a ruína e a destruição das cidades, o tema que causava mais temor ao povo grego.' (Alves, 2016: I, 103)**

2. Os manuscritos inéditos de Raul Leal

O interesse da obra de Raul leal, e do seu teatro, prende-se também com o seu vanguardismo, ou diálogo com várias formas de vanguarda. Talvez seja até mais rigoroso, em vez de identificar uma vanguarda que nunca se cumpriu, falar de uma atopicidade histórica (ausência de lugar fixo, em qualquer movimento ou escola): "Essencialmente conotado com a militância literária e com a especulação filosófica, Raul Leal mostrar-se-ia [...] sempre atento à profusão de movimentos artísticos em vertiginosa sucessão ao longo do século XX" (Almeida, 2017: 135).

Apesar desse interesse (a)histórico, era quase impossível, até há poucos anos (2010-2012?), encontrar qualquer breve referência académica à obra de Raul Leal fora de

um círculo muto fechado de conhecedores. A canónica *História da Literatura Portuguesa*, de Óscar Lopes e António José Saraiva, para além de assinalar para Raul Leal as datas de nascimento e morte, define-o como "um místico descabelado" (1975: 1080). E ainda na última edição, de 1996, revista e atualizada por uma equipa liderada por Óscar Lopes, ele é, ainda que eufemisticamente, um "poeta em francês de uma mística *paracletiana*" (1996: 994, em itálico no original). O que existia sobre Raul Leal estava reservado a primeiras edições nas bibliotecas públicas, ou a manuscritos em bibliotecas privadas. Quem o lia então?

O interesse de Raul Leal por muitas correntes filosófico-literárias que surgiram na primeira metade do século XX leva o investigador que o queira compreender a procurar os seus leitores em círculos críticos pouco heterodoxos. Talvez os leitores de Raul Leal se tenham de buscar também entre os leitores menos canónicos, também eles afeitos à marginalização dos mercados. Neles podemos incluir desde logo os colaboradores das revistas da época como *Orpheu*, *A Águia*, *Portugal Futurista,* ou até a *Presença*. Os leitores passam de leitores a autores, e os autores volvem a ser leitores, passando de uma revista literária para a outra, estabelecendo diálogos fugazes entre a literatura, o teatro, as artes plásticas, a política, a filosofia, a religião e a estética. José Régio consolidará na historiografia literária portuguesa a palavra "Modernismo" de uma forma um pouco distinta da que foi usada na literatura espanhola ou norte-americana. O "Modernismo" português, tal como é conformado pela Presença, e sobretudo por José Régio, designa uma vanguarda bem nebulosa, uma dispersa estética da heterodoxia, que parece retomar as ambivalências do "modernismo religioso, aplicado de forma irónica aos que subvertiam os dogmas contestando as interpretações mais literais dos textos bíblicos (cf. Macedo, 2003). A mesma definição parece ser usada por Raul Leal:

> **'A verdadeira função do modernismo não consiste em destruir o Passado, mas em ir além dele, tomando-o, no entanto, por ponto de partida. Era assim que pensava Rodin cuja Obra não é efectivamente anticlássica, porque é antes ultraclássica. E as arrojadíssimas concepções artísticas de Picasso e dos cubistas são, de facto, a transcendentalização sublimadora do classicismo, não sendo, pois, a destruição deste.// O próprio movimento cristão que teve na sua origem características verdadeiramente e profundamente revolucionárias, mais tarde fossilizadas pela Igreja, representando em relação à época, isto é, perante o mosaísmo e o paganismo, uma tendência fortemente *modernista*, não procurou, de modo algum, destruir *du fond en comble* essas crenças, consideradas então passadistas, e pretendeu apenas ultrapassá-las sublimando-as, espiritualizando-as infinitamente.' (Leal, 2023: 394)**

Encontramos mais facilmente os leitores da obra impressa de Raul Leal entre aqueles que se sentem atraídos por esse vago "modernismo", essa vaga heterodoxia hermenêutica, religiosa, política, filosófica e/ou estética.

Por exemplo, entre aqueles que, não desprezando o "pensamento filosófico português", seguiam as silenciadas pesquisas de Pinharanda Gomes sobre Raul Leal, que promoveu as edições de *O Sentido Esotérico da História*, ou ainda *de Problemas do Desporto* (ambas em 1970).

Ou entre os ideologicamente errantes que seguiam o percurso de Marinetti em Portugal, circulando entre o vanguardismo estético e o conservadorismo político, conceptualmente híbridos, divididos entre a atração e/ou os perigos do comunismo, e do nacional-socialismo, do conservadorismo e da revolução.

Certamente haveria ainda quem o lesse pelos olhos de dois surrealistas que sempre se interessaram pelo insólito "grupo da filosofia portuguesa": Mário de Cesariny e Luís Pacheco (interesse que por vezes existia via Natália Correia, Ribeiro de Mello ou António Pedro). Alguma canonicidade que Raul Leal deve a Mário Cesariny deriva da reedição de *Sodoma Divinizada*, em 1981, ainda em vida do autor; ou da edição que Cesariny organiza dos *Textos de Raul Leal, Natália Correia e Lima de Freitas*, em 1977, com o patrocínio da Secretaria de Estado da Cultura...

Depois do 25 de abril de 1974, não é imediata a atenção académica sobre os autores "perigosos", proibidos pelo Estado Novo por razões sexuais. Só pelos anos 90 a universidade se interessa pela (in)definição da Libertinagem. Em 1989, Cesariny publicaria uma terceira edição da *Sodoma Divinizada*, na editora Hiena. Em 1992, se publica também na editora Hiena – a propósito de Jean Paulhan, autor de *Le Marquis de Sade et sa Complice*, de 1951, uma adaptação de um livro inédito de António Carmo Luís intitulada "Portugal em Sade, Sade em Portugal". Não se lê Sade em português, a não ser talvez numa tradução brasileira. E só em 1999 se reeditaria a *Antologia da Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, que, em 1966, tinha levado Natália Correia e alguns poetas a tribunal por abuso de liberdade de imprensa...

Mas esses livros ainda não entravam na universidade. Foram precisos mais anos para que os Estudos de Género recuperassem os escritores imorais. E o interesse chegou através dos manuscritos inéditos de Raul Leal que se foram descobrindo. Em 2010, é publicada a correspondência entre Jorge de Sena e Raul Leal. Quase todos os estudos incidem então sobre a polémica que, em 1923, a Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa empreendeu contra a literatura homossexual – de que eram exemplos a *Sodoma Divinizada* de Raul Leal e as *Canções* de António Botto, ambos publicados pela

Olisipo, editora de Pessoa. Incindindo ainda nas mesmas questões, Zetho Gonçalves publicará também alguns inéditos na *Notícia do maior escândalo erótico-social do século XX em Portugal*, em 2014.

Rui Lopo (investigador dos espólios de José Marinho e Agostinho da Silva, e editor, com Duarte Braga, dos poemas éditos e inéditos de Ângelo de Lima, "o louco" colaborador de *Orpheu*) será responsável, em 2013, por uma mais recente revisitação de Raul Leal, feita minuciosamente a partir do espólio de Álvaro Ribeiro na Biblioteca Nacional de Portugal; da coleção de Alberto de Serpa, na Biblioteca Pública Municipal do Porto; ou ainda da correspondência entre Raul Leal e José Régio, depositada na Casa-Museu José Régio, e do espólio de Fernando Pessoa na BNP).

Mas é sobretudo a partir de 2017, dos números 12 e 13 da revista *Pessoa Plural*, por impulso de Ricardo Vasconcelos, que a atenção se voltou para a notória presença de Raul Leal na coleção de Fernando Távora (2017, 2018), chamando-se então a atenção para os manuscritos inéditos de Leal nela existentes. Essa importância é desde logo sublinhada pela publicação dos conteúdos das caixas organizadas por Fernando Távora (Vizcaíno, 2017: 37-55), uma nova arca de Pessoa, desta vez evidenciando que Fernando Pessoa não escrevia sozinho, ou somente para os frequentadores do Café Martinho.

Rui Lopo não deixará de realçar a importância dessas franjas heterodoxas, e por vezes discordantes, para a sobrevivência do pensamento de Raul Leal:

> **'Registamos o facto de Leal se encontrar presente, como colaborador assíduo ou apenas ocasional, como poeta ou doutrinador, em diversas vanguardas estéticas e culturais do século XX português, do modernismo ao futurismo e ao chamado segundo modernismo, ao assim designado grupo da filosofia portuguesa, sendo ainda conhecido o seu intenso convívio com o grupo surrealista de Lisboa, atestado pelo testemunho de Mário Cesariny [...] ou Luiz Pacheco (que reedita a *Sodoma Divinizada*, na sua editora Contraponto).' (Lopo, 2013: 4).**

A integração de Rui Lopo no Projeto Raízes e Horizontes do Pensamento e da Cultura Portuguesa, do Instituto de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (financiado pela FCT), em muito incentivou a publicação regular de alguns textos da coleção de Fernando Távora, sobretudo a partir de 2021, quando se criou a linha de investigação Filosofia e Teoria da Arte no Pensamento dos século XX em Portugal que se ocuparia do acervo de Raul Leal depositado na Fundação Marques da Silva (UP). Por ela nos interessamos enquanto membro do Instituto de Filosofia e do Centro de Estudos de Teatro.

3. O teatro inédito de Raul Leal

Não pretendemos apresentar por ora um estudo do teatro de Raul Leal. Essa será matéria que ocupará desejavelmente os investigadores por muitos anos. Mas somente delinear o *corpus* observável, o *corpus* possível, e ainda evidenciar alguns desafios específicos que o caso do "teatro sem teatro" de Raul Leal coloca à arquivística, à edição, à circulação do conhecimento e da história do teatro, tal como eles por enquanto se podem relatar. Como se exige do primeiro passo de uma longa viagem, faremos aqui um mero *estado da arte*, chamando a atenção para o muito que há a saber.

Qualquer estudo sobre o teatro de Raul Leal não pode, pelo que dele já sabemos, restringir-se aos textos dramáticos. O texto dramático e a sua projetada dramaturgia (os textos teóricos do autor, as didascálias do texto dramático, ou as polémicas sobre as funções da arte) pressupõem, para Raul Leal, uma ligação muito estreita com a sua forma de pensar e viver. Tentaremos demonstrá-lo através de 2 vetores de argumentação: o temperamento artístico e dramático de Raul Leal; e a extensão do seu teatro, projetado talvez como estratégia de internacionalização do seu pensamento filosófico-estético-religioso e político.

3.1. O temperamento artístico e dramático de Raul Leal

Raul Leal nasceu em Lisboa, numa família abastada, o que na época lhe proporcionou a frequência quase inevitável do curso de Direito na Universidade de Coimbra e a satisfação de algumas excentricidades. Do curso de Direito ficará a advocacia contrariada, exercida somente nos primeiros anos depois da licenciatura. Falecido o pai, em 1912, e na posse de uma considerável fortuna pessoal, dedicar-se-á à Arte, que sempre parece conceber como forma de Religião. Ou à Religião como forma de Arte, já que parecem ser sinónimas.

Não conhecemos textos de Raul Leal, impressos ou manuscritos, anteriores a 1909. A crer no autor eles existiram, ainda que o próprio não lhes dê muito relevo: seriam somente esboços ou apontamentos críticos. Numa carta de 1927, Raul Leal refere a destruição de quase toda a sua obra desse período, por estarem guardados na redação do jornal *Correio da Noite*, assaltado por populares na tarde de 7 de fevereiro de 1927, ainda na sequência do golpe militar de 28 de maio de 1926 (Martines, 2017: 89).

O primeiro texto que podemos ler de Raul Leal é, com efeito, de 1909: *A Apassionáta*

de Beethoven e Viâna da Móta (a propósito da audição da Apassionáta no Teátro-Circo Príncipe Reál de Coimbra, em 7 de Junho de 1909). Trata-se de um caderno impresso – com um arrevesado sistema de pontuação, muito próprio (que manterá vida fora) – que desanca em 16 páginas uma interpretação técnica de Beethoven por Vianna da Mota. Começa por falar do que a música de Beethoven lhe faz sentir:

> **"Todas as vêses que, o meu coração sente e o meu cérebro concébe a « Apassionáta » de Beethoven, todos os meus nervos se contórcem núma agonia fatál, núma lúta titanica em que o instinto de conservação desesperádamente procúra vencer o impúlsivo impeto da álma que núm extraordinário dispendio de energia cerebrál, nas máis violentas convulsões nervósas descuida por compléto da vida, deligenciando abandonár o meu corpo exangue." (Leal, 1909: 3)**

A consequente polémica com o crítico António Arroyo valer-lhe-á, para além da visibilidade, uma colaboração com a revista *A Arte Musical* (Almeida 2017: 135) e o desenvolvimento de algumas das suas ideias sobre o "Vertiginismo" na Música e nas Artes Plásticas. Estamos já a falar do seu Teatro e de toda a Arte:

> **'Na musica transcendental não devem surgir fráses que se destaquem mais do que outras, ela que verdadeiramente deve ser sinfonica, pois é em sinfonias que a complexidade melhor se póde exprimir, ela deve possuir motivos que derivem da decomposição e por vezes da composição doutros, motivos que perfeitamente se encadeiem e que deixem ressentir em cada um o espirito total.' (Leal, 1912: n.º 14).**

O conceito de "Vertiginismo Transcendente" está na base do seu primeiro livro: *Liberdade Transcendente*, de 1913. Mas podemos dizer que estará presente em 1909 e em toda a sua obra – filosófica-religiosa-poética-dramática, ainda que vá variando a terminologia que designa toda a vida intensamente gozada, sentida e pensada, no limite do sentimento inefável e do abismo lógico. O Paracletianismo, religião do Espírito Santo Paráclito (de um uno Deus-Satã, de um Cristo-Anticristo) tem ainda aquela mescla indefinida de Alquimia e Teosofia, da Tragédia e da Comédia, do Bem e do Mal, construída sobre os princípios da *coincidentia oppositorum*. A política nunca anda longe. O Raul Leal que, em 1915, com *O Bando Sinistro*, zurze a política materialista de Afonso Costa é ainda aquele que, muito mais tarde, em 1960, no seu *Sindicalismo Personalista,* elabora um Plano para Salvação do Mundo, proclamando a fusão do comunismo, do individualismo e do fascismo. Astralédia é o nome que dá a um Teatro Futurista, ou um teatro do futuro, ou a qualquer espaço em que as oposições sejam compreendidas pela sua correlação. Também Astralédia, esse grande teatro do mundo do espírito, está imbuído de uma ambição sinfónica e será a representação plástica de uma "grande orquestra".

Assinará depois correntemente quase todos os seus textos com o nome (pseudónimo, quase heterónimo) de Henoch, talvez por influência do romance *Là-bas* de Huysmans (Neves, 2009: 126), ou talvez por influência de Helena Blavatsky (1831-1891), autora – que Fernando Pessoa também conhecia e tinha na sua biblioteca – e que tinha identificado "O Livro de Henoch" como origem e fundamento do verdadeiro Cristianismo (cf. *The Secret Doctrine: The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy, V, 8)*, sendo anterior ao Messias e estendendo-se as suas profecias 'até ao fim da nossa raça actual' (*O Livro de Henoch* 2018: 142):

> **'6. Mostrou-me [o Anjo] ainda as trovoadas também distintas entre si, pelo seu peso, pela sua energia, pelo seu poder.**
>
> **7. Via a obediência desses flagelos celestes à divina vontade de Deus. Fiquei a saber que a luz não se separava do raio, e que embora uma e outro estejam unidos por espíritos diferentes, nem por isso são menos inseparáveis' (*Livro de Henoch*, 2018: 55)**

Quando em 1913 se aproxima do grupo do *Orpheu*, já Raul Leal teria a base do seu pensamento solidamente estruturada, segundo afirma:

> **'A *Liberdade Transcendente* que Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Santa Rita Pintor só leram depois de lançada a nossa revista *Orpheu* apesar de já antes terem sido vagamente sugestionados pela crítica acerba que longamente na *Águia*, de Teixeira de Pascoaes, fez ao meu livro Leonardo Coimbra que se irritou ferozmente com o meu excessivo inconformismo intelectual que, pressentido pelos fundadores de Orpheu nessa critica, assim contraproducente, chamou a interessada atenção deles, sobre o que ela poderia ser antes de a conhecerem.' (Leal, 2023: 413-4)**

Seria já movido por essa liberdade transcendente que, no Outono de 1913, Raul Leal partirá para França, com a intenção de preparar com antecedência o momento em que assistirá à estreia de *Parsifal*, de Wagner, na Ópera de Paris, anunciada para janeiro de 1914 (cf. Almeida, 2017: 135). Paris é uma festa. Conhece D'Annunzio e Marinetti, com quem se corresponderá e de quem publicará o manifesto no *Portugal Futurista*, em 1917 (cf. Parreira da Silva 2013), ainda que lhe questione a estreiteza do seu Futurismo (cf. *Ibid.*: 116). Convive com os pintores portugueses, que em Paris procuravam o contacto com as novas correntes de expressão a que Portugal permanecia alheio. O dinheiro permite-lhe muitas extravagâncias, estéticas, e outras. Mas esta curiosidade inicial de Raul Leal por todas as artes também a reencontraremos ao longo da sua vida, ainda quando em Lisboa o tolhe a extrema pobreza. Colabora em quase todas as revistas de vanguarda, mais ou menos afeitas á ideologia do Estado

Novo: *Centauro, Portugal Futurista, Athena, Presença, O Popular, Acto, Diário Ilustrado, Diário da Manhã, Praça Nova, O Debate, Tempo Presente*....

Podemos ir reconstituindo essa rápida degradação financeira e valorizando a consistência estética: a luxúria em Paris, a performance "futurista" em Madrid em abril de 1916, a má receção do público, a tentativa de suicídio em maio daquele ano, o contacto com os artistas e intelectuais de vanguarda em Espanha, como em França ou em Portugal... Tudo parece projetado quando lido *a posteriori*. Mesmo a imagem dos quimonos de seda, de um *robe de chambre* de cetim azul exposto com volúpia sobre a cama miserável de um quarto de hotel, parece profética. Ricardo de Vasconcelos recorda o elogio de Marinetti ao Teatro de Variedades e relaciona-o com o espetáculo projetado por Raul Leal no Salón Madrid, em 1916. Duvida do acaso de Raul Leal ter subido ao palco ao lado de La Argentinita, dançarina de flamengo, amiga de Lorca e de Almada Negreiros. Lembra uma carta em que se refere um "Leal mímico" e faz-lhe corresponder uma iterativa relevância da música e da dança, desde logo naquela fracassado espetáculo madrileno em que se apresenta como Príncipe Abdali, mas também nos primeiros artigos sobre música. E tudo nos parece profético, coerente. Tudo nos pode parecer ainda uma busca persistente e nunca uma fuga (2021: 130-148). Lembra-nos um passo de 'Atelier', novela vertígica por Raul Leal escrita em janeiro de 1913, e publicada em 1915, no *Orpheu 2*:

> **'E acaso o vigôr duma luxúria transcendente e a selvática brutalidade material o artista não poderá confundir, despenhando-se do sonho diáfano que, emanado de Luar, nele se esboça, apenas?...' (Leal, 1976: 50).**

3.2. A extensão e a projetada internacionalização do seu teatro

Enrico Martines sublinhou já a importância da correspondência de Raul Leal com José Régio para o esclarecimento de algumas lutas internas na direção da *Presença* (cf. Martines, 2017: 82-133). A colaboração de Raul Leal na *Presença* estende-se de 1927 a 1936: 7 poemas, 4 textos críticos, e dois excertos de teatro. O número 18 da *Presença*, em janeiro de 1929, publica uma Tábua Bibliográfica de Raul Leal e as suas publicações na revista. Mas João Gaspar Simões recordará a polémica com a publicação de *A Virgem-Besta*, de Raul Leal (cf. Martines, 2017). E as cartas trocadas em 1930 entre Leal e Régio comprovam as renitências de João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro sobre a pertinência, ou oportunidade, de nela se publicar o referido texto de Leal, bem como o empenho de Régio em publicá-lo.

Todavia, as cartas têm também o mérito de recordar o empenho de Raul Leal em dar a lume uma peça de teatro como *O Incompreendido*, de cariz autobiográfico, como o próprio confessa, e cuja escrita teria sido iniciada por Raul Leal em 1910, quase 20 anos antes. Com efeito, o número 23 da *Presença*, de dezembro de 1929, publicaria um excerto desta peça de teatro, a que se seguiria um segundo excerto no número 25, de 1930.

O Incompreendido é a única peça de teatro de Raul Leal até hoje conhecida. Parece-nos indiscutível o empenho de Raul Leal na sua publicação, já que a publicação de excertos é, em geral, uma forma de apresentação publicitária que antecede ou procede a publicação integral. Tal não viria a ocorrer, nem em 1930 nem nas décadas seguintes, mas a investigadora Márcia Seabra Neves (2009) realçará a publicação integral de *O Incompreendido* em vários números da revista *Tempo Presente* ao longo do ano de 1960 (números 15, 16, 19 e 20). Sem dúvida por a peça de teatro se ter tornado acessível, e conter informações biográficas e filosóficas sobre Raul Leal, merecerá uma especial atenção de Pinharanda Gomes quatro anos depois, em 1964, no contexto da morte do autor (1964: 47-56).

Nada conseguimos apurar sobre a sua hipotética representação. Mas talvez a sua intenção fosse a de ser aproximar o seu teatro de um "drama estático", de pendor quase ensaístico. A ação é reduzida: Jorge, personagem aristocrática, a máscara de Raul Leal, apresenta-se como um ser "sem lugar", ou seja, num sentido literal, um ser utópico (Gomes, 2000), e sistematizador de utopias como a Monarquia graciana e o Sindicalismo personalista (Gomes, 1971: col. 1589). Jorge, como Leal, professa a Energia do Espírito num mundo centrado na Matéria. Sabendo-se irremediavelmente estranho à sociedade em que vive, mas vem a recusar intimamente a sua fatal solidão. Por fim, encontrará na loucura uma forma de manter a sua grandeza de pensamento, já que nenhum pensamento compreensivo, imaginado na peça por um médico, o Dr. Matos, chega a tempo de salvar Jorge ou a sociedade em que ele se insere.

De certa forma, o mundo ambicionado por Jorge é o descrito por Raul Leal para Astralédia, utopia sem lugar, resultado de uma "fusão absoluta, substancial(...) de todas as artes", "um drama-teatro quase universal representado num "temple-théâtre" (que pode ser também uma cidade inteira)" (Leal *apud* Parreira da Silva, 2015: 116 e 118), mas que nunca se chega a transformar em templo, teatro ou cidade.

Há, na coleção de Fernando Távora, um manuscrito muito cuidado, decerto passado a limpo, que Raul Leal intitulou *A Loucura metafísica do incompreendido e a religião paracletiana*. Parece-nos que pode ser lido como se fosse um metatexto da sua peça de teatro *O Incompreendido*. Tal como já foi evidenciado por Rui Lopo, as primeiras

páginas deste manuscrito correspondem ao texto *A Loucura Universal* publicada na revista Athena, de Fernando Pessoa, tudo apontando para um projeto de sistematização do que Raul Leal qualifica como *Teometafísica* graciana, paraclética e vertígica (Leal, 2023: 21).

Todas as outras peças que se encontram na coleção do Arq.º Fernando Távora se encontram inéditas, havendo ainda muitos cadernos soltos, sem título, que, pelo nome das personagens, se podem atribuir a versões ou a cenas dispersas de *O Incompreendido*.

Muitos dos documentos de Raul Leal encontram-se em duas versões: uma em português e outra em francês. Tal bilinguismo é ainda mais sistemático na sua poesia, a ponto de a *História da literatura Portuguesa*, de Óscar Lopes e António José Saraiva, considerar Raul Leal um "poeta em francês" (1996: 994). Trata-se, sem dúvida, de uma estratégia de internacionalização do pensamento de Raul Leal que poderíamos sem dúvida estender aos textos de Fernando Pessoa (cf. Neves, 2006: 73-95).

Passamos a descrever as pastas de Teatro, considerando as restantes existentes (poesias, ensaios e documentos) de menor interesse para o nosso propósito.

4. Manuscritos do Teatro de Raul Leal na coleção do Arq.º Fernando Távora (FMMS)

O teatro de Raul Leal presente no espólio de Fernando Távora (Fundação Marques da Silva, Porto) está quase todo reunido na caixa 23, dividido já por 9 pastas não numeradas. Para além destes manuscritos, há um manuscrito em francês (Raoul Leal (Henoch) – *Une bacchanale étrange*) na pasta 10.5, que passo sumariamente a descrever.

Cota 10. 5

- Raoul Leal – *Une bacchanale étrange*. Drame spirituellement charnel et métaphysique en trois actes, suivi d'un postface très important [f. 86].
- 87 folhas paginadas [86 + 1] + 2 ff sem paginação, com título e personagens = 89 ff.
- Papel quadriculado (210 × 270).
- Encontram-se em bom estado de conservação e com legibilidade razoável (ainda que algumas páginas tenham sido rasuradas parcial ou integralmente, parecendo corresponder a uma fase de redação e outra de revisão.

Pasta 23

• A pasta tem 8 grupos de documentos separados (por capas cartonadas brancas) mas sem numeração de cada um. Assim sendo, no atual estado da catalogação, a ordem pela qual os apresentamos não é pertinente.

Cota 23.1

• Manuscrito, texto dramático, s/ título. Sem indicação da data de escrita/ cópia ou revisão. Começa "Acto 1.º// Um escritório sala, pobremente mobilado mas com gosto."

• Tem, na primeira cena, "Mário Lopes, Luiz Fernandes e depois Jorge de Alenquer. No fim da cena, uma criada."

• Unidos por um clip vermelho, existem 3 conjuntos diferentes de papel, paginados, c/ tamanhos diferentes e de grossura progressivamente mais fina:

a) f. 1 a f. 26 (135 × 275) As ff. 15, 16, 17, 18, 20, 22, 24 e 26 têm texto no verso
b) f. 27 a f. 42 (185 × 230)
c) f. 43 a f. 46v (185 × 216)

• Foram também fotografados alguns versos das folhas, reciclagem de papel usado pela firma "N. B. Caldeira. Comissões e Consignações" e para completar "Quartos e salas para alugar segundo as condições expostas nesta lista".

Cota 23.2

• Manuscrito de texto dramático com o título *Contra o amôr*. Na última folha tem uma data, que parece ser a da conclusão da escrita: "Setembro de 1911"

• Conjunto composto por 5 folhas grandes (422 × 270) dobradas em 2 (211 × 270), equivalentes a 5 cadernos assinalados com numeração romana (I a V).

• No papel mais fino são visíveis os danos da acidez da tinta. Provavelmente só será legível no original, já que o tratamento fotográfico não foi capaz de eliminar a visibilidade dos traços do verso na frente da folha.

Cota 23. 3

• Manuscrito de texto dramático, s/ título. Sem indicação da data de escrita/ cópia ou revisão. Começa com "Sala elegantíssima e dum estilo leve". Na primeira cena, "Corina, Mário e a criada (no princípio e no fim da cena)".

• Conjunto composto por 11 folhas paginadas (ver repetições), escritas na frente e no verso, em papel grosso e um pouco estreito (158 × 257).

• Existem 28 digitalizações do documento.

Cota 23.4

• Manuscrito de texto dramático, com o título *Crime ou Dever?*. Sem indicação da data de escrita/ cópia ou revisão.

• Conjunto composto por 18 folhas paginadas (algumas com o mesmo número mas acrescentadas e distintas com alíneas) + 1 sem paginação legível = 23 ff.

• A última folha, s/ paginação, parece fora do sítio. Será a 17b?

• Mau estado de conservação, c/ muitos danos por acidez da tinta. Possivelmente, algumas páginas só serão legíveis no original, já que o tratamento fotográfico não foi capaz de eliminar a visibilidade dos traços do verso na frente da folha.

Cota 23.5

• Manuscrito de texto dramático, s/ título. Pelo nome das personagens, trata-se da versão portuguesa do drama em francês *Aspiration suprême* (ver capa 6). Sem indicação da data de escrita/ cópia ou revisão. Começa: I Ato [sic] // Novembro de 1904.// Uma saleta no palácio da Condessa de Vilar."

• Apresenta 171 folhas, pela paginação, mas muitas páginas têm duas ou mais folhas com acrescentos, assinaladas por alíneas com a mesma página (por exemplo, as páginas 59, 59', 59", 97, 97', 97", 97"'). Algumas folhas têm dupla paginação, canto superior direito + centro do rodapé).

• É composto por diferentes conjuntos de papel, de tipos e com tamanhos muito diferentes:

a) f. 1 a f. 10 (105 × 275);
b) f. 11 a f. 33 (110 × 318);
c) f. 34 a f. 35 (106 × 275);
d) f. 36 a f. 56 (110 × 318);
e) f. 57 a 59" (107 × 280);
f) f. 60 a f. 94 (110 × 318);
g) f. 95 a f. 97"' (108 × 210);
h) f. 98 a f. 100 (110 × 318); Retificar 101 =
i) f. 101 a f. 102 (102 × 210);
j) f. 103 e f. 104 (110 × 210);
k) f. 105 e f. 106" (102 × 210);
l) f. 106"' a f. 106 (VI) (110 × 277);
m) f. 107 a f. 171 (105 × 275?? Retificar).

- O manuscrito foi claramente sujeito a profunda revisão, indiciadas desde logo pela paginação dupla ou com acrescentos, e ainda pelo diferente tamanho, tipologia, e idade do papel. Mas a estes sinais acrescentamos a existência de duas grafias (será o mesmo copista com diferente idade, ou dois copistas diferentes?) e o uso de tinta azul nas correções ou nas folhas mais recentes.
- Algumas páginas encontram-se em mau estado de conservação (v. f. 11, enrolada e semi-rasgada; f. 22 com buraco de acidez; f. 100, quase elegível nas correções). Poderão exigir consulta do original.

Cota 23.6

- Manuscrito de texto dramático, c/ o título *Aspiration Suprême!....*// Pièce en un acte et un Prologue. Sem indicação da data de escrita/ cópia ou revisão.
- Só a peça tem uma didascália da data da intriga ("Lisbonne. Actualité."). Esta folha, sem página, com o título, as personagens e esta indicação cénica, foi encontrada no final das folhas deste manuscrito.
- O *Prologue* começa: "Contraste eternel de l'Existence, eternel infini...".
- É composto por 28 folhas numeradas (com páginas acrescentadas??? Retificar) de que foram feitas 32 digitalizações.
- Papel quadriculado, de tamanho uniforme (210 × 270).

Cota 23.7

- Manuscrito do texto dramático c/ o título *Paixões etéreas* // Peça em 3 atos [sic]. Tem a data "Novembro e Dezembro de 1914, Janeiro de 1915. Na capa 8 encontramos a versão francesa deste texto.
- O manuscrito é composto por 124 folhas paginadas, escritas somente na frente, a que se junta a folha, sem paginação, c/ título/ personagens/ didascália cénica = 125 folhas?
- Dimensão uniforme do papel (210 × 270).

Cota 23.8

- Manuscrito de texto dramático em francês, sem título. Pelas personagens e intriga, corresponde à versão francesa de *Paixões etéreas* (cf. Capa 7). Sem indicação da data de escrita/ cópia ou revisão. Começa: "Acte I.// Dans l'hotel de la Contesse de Touland [?]. Nuit de grand bal."
- É composto por 2 conjuntos distintos de papel, de tipo e tamanho diferente:

a) papel c/ linhas (210 × 270);
b) ff. 71-84, papel quadriculado (217 × 270).

• Algumas folhas apresentam-se danificadas nas margens direita e esquerda por se terem guardado enroladas e/ou dobradas (cf. ff. 55-70). O facto de o copista usar sempre as margens até à sua máxima extensão pode dificultar a leitura do manuscrito.

Deverá proceder-se futuramente à transcrição dos manuscritos e muito provável ao seu reagrupamento, previsivelmente em 6 títulos e 8 documentos: 1) *Une bacchanale étrange*; 2) [*O Incompreendido*, s/ título ?]; 3) Contra o amôr; 4) *Crime ou Dever?*; 5 e 6) *Aspiration Suprême!...*, com versão em francês e português; 7 e 8) *Paixões etéreas,* com versão em português e francês.•

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Actas do 1º Congresso Internacional de Estudos Pessoanos. 1979. (Porto: Brasília Editores e Centro de Estudos Pessoanos).

Almeida, António. 2017. 'A visão luxuriosa de Raul Leal, profeta sagrado da Morte e de Deus', *Pessoa Plural*, 12: 134–168.

Alves, Sílvio M. Gomes. 2016. *Arquitectura & Literatura: Fernando Távora no País do Desassossego*, 2 volumes. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Arquitetura da Universidade de Coimbra. https://hdl.handle.net/10316/32899 (acesso a 20/5/2025).

Cesariny, M. (org.). 1977. *Textos de Raul Leal, Natália Correia, Lima de Freitas* (Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura).

Derrida, Jacques. 2008. *Mal d'Archive* (Paris: Galilée).

Espólio de Fernando Távora. Manuscritos de Raul Leal. Porto, Fundação Marques da Silva. *Max*. Caixas 10 e 23.

Gomes, Pinharanda. 1964. 'O Incompreendido – por ocasião da morte de Raul Leal', *Espiral*, 3: 59–64.

Gomes, Pinharanda. 1971. 'Leal (Raul Oliveira de Sousa)', em *Verbo. Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. XI (Lisboa: Verbo).

Gomes, Pinharanda. 2000. 'Raul Leal: a vertigem da utopia absoluta', em *História do Pensamento Filosófico Português*, vol. V, tomo 1 (Lisboa: Caminho), pp. 263–72.

Gonçalves, Zetho. 2014. *Notícia do Maior Escândalo Erótico-Social do Século XX em Portugal* (Lisboa: Letra Livre).

Sena, Jorge & Leal, Raul, *Correspondência (1957-1960)*. 2010. (Lisboa: Ed. Guerra e Paz).

Leal, Raul. 1909. *A Apassionáta de Beethoven e Viâna da Móta (a propósito da audição da Apassionáta no Teátro-Circo Príncipe Reál de Coimbra, em 7 de Junho de 1909)* (Coimbra: França Amado).

Leal, Raul. 1989. *Sodoma Divinizada*: *uma polémica iniciada por Fernando Pessoa a propósito de António Botto, e também por ele terminada, com a ajuda de Álvaro Maia e Pedro Teotónio Pereira (da Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa)*, ed. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora.

Leal, Raul, e Fernando Pessoa. 2007. *O Caso Mental Português*, Fernando Pessoa, seguido de *A Loucura Universal*, Raul Leal. Lisboa: Padrões Culturais Editora.

Leal, Raul. 2003. *Raul Leal: Leitor de Fernando Pessoa, Leitor de Si Mesmo ou A Criação do Futuro. Textos sobre e para Fernando Pessoa*. Ed. Rui Lopo, M. Celeste Natário e Renato Epifânio (Porto: UPorto Press).

Lopes, Óscar, e A. J. Saraiva. 1975. *História da Literatura Portuguesa*. 8.ª edição [corrigida e atualizada] (Porto: Porto Editora).

Lopes, Óscar, e A. J. Saraiva. 1996. *História da Literatura Portuguesa*. 17.ª edição [revista e atualizada] (Porto: Porto Editora).

Lopo, Rui. 2017. 'Vertiginismo, Orfismo e Saudosismo', em *Sobre a Saudade. V Colóquio Luso-Galaico* (Sintra: Zéfiro), pp. 260–73.

Macedo, Ana Cristina V. Pereira de. 2003. *Modernismo Religioso e Modernismo Literário: de Pio X a Fernando Pessoa*. Dissertação de mestrado, Porto, Universidade do Porto.

Martines, Enrico. 2017. 'José Régio, Raul Leal e a Presença. Marcas epistolares de um diálogo modernista', *Pessoa Plural*, 12: 82–133.

Neves, Márcia Seabra. 2009. 'O teatro mínimo de Henoch. Uma leitura de O Incompreendido (drama psicopatológico em 3 actos e quatro quadros)', pp. 125 a 137, https://ria.ua.pt/bitstream/10773/39076/1/6760-Texto%20do%20Trabalho-11905-1-10-20191022.pdf Acesso em: 17/7/2025.

Neves, Márcia Seabra. 2006. 'Raul Leal (Henoch): escritor bilingue, poeta em francês', *Portugal e o Outro: Imagens, Mitos e Estereótipos*, 4: 73–95.

O Livro de Henoch. *Outros apócrifos do Antigo Testamento e um apêndice de H. P. Blavatsky*. 2018. (Lisboa: Vega).

Orpheu 2, 1976. Ed. por Maria Aliete Galhoz (Lisboa: Edições Ática).

Paulhan, Jean. 1982. *O Marquês de Sade e a sua Cúmplice, seguido de Portugal em Sade, Sade em Portugal* (Lisboa: Hiena Editora).

Silva, Manuela Parreira da. 2013. 'Ultra-Futurism, Occultism and Queer Politics: Concerning an (almost unpublished) Letter of Raul Leal to F. T. Marinetti', *International Yearbook of Futurism Studies*, 3: 402.

← VOLTAR AO ÍNDICE

Silva, Manuela Parreira da. 2015. 'Raul Leal, o filósofo "futurista" de Orpheu', *Revista Estranhar Pessoa*, 2: 110–19.

Távora, José Bernardo. 2017. 'Fernando Távora: um homem de paixões, 1923-2005', *Pessoa Plural*, 12: 14–17.

Távora, Fernando. 1996. *Da Organização do Espaço* (Porto: FAUP).

Vasconcelos, Ricardo. 2017. 'Um tributo a Fernando Távora', *Pessoa Plural*, 12: 1–13.

Vizcaíno, Fernanda. 2017. 'O meta-arquivo da Coleção Fernando Távora', *Pessoa Plural*, 12: 18–81.

Arquivos em construção nas artes performativas — materialidades, tecnologias e estratégias de preservação

ARQUIVOS, ARTES PERFORMATIVAS E INFRAESTRUTURAS DO CONHECIMENTO:
desafios à historiografia e à criação artística

ARCHIVES, PERFORMING ARTS AND KNOWLEDGE INFRASTRUCTURES:
challenges for historiography and artistic creation

Memory and Identity in Prison Theatre Archival Practices. The Case of Compagnia della Fortezza

Valeria Venturelli

doi.org/10.51427/978-989-9238-13-8.4

Valeria Venturelli orcid.org/0000-0002-8858-5482

Abstract

KEYWORDS
prison theatre
Compagnia della Fortezza
cultural memory
critical historiography
performative methodology

Memory and Identity in Prison Theatre Archival Practices. The Case of Compagnia della Fortezza

As critical discourse increasingly interrogates the role of archives in the performing arts – not only as sites of preservation but of historiographical reconfiguration and epistemological dispute – this paper addresses the challenges posed by archiving theatre practices in contexts of institutional marginality, such as prisons. Taking on a broader rethinking of the archive as a living *dispositif*, it interrogates the tensions between visibility and erasure, documentation and embodiment, identity and dehumanization, through the lens of prison theatre archival practices.

The need to preserve the intangible heritage of performing arts arises from the desire to prevent it from being forgotten and to ensure its transmission to future generations. However, the risk of oblivion is not merely temporal: in more hidden and marginalised contexts, such as "total institutions" (Goffman, 1961), the creation of archives enables not only the preservation and transmission of knowledge and good practices to future generations, but also the establishment of a bridge to the broader society. In this regard, prisons sadly exemplify spaces of erasure – removed from public visibility – where theatre has increasingly emerged as a legally recognised form of educational and cultural activity.

The paper proposes an integrated reflection on the archive of Compagnia della Fortezza, a long-lasting prison theatre company founded by director Armando Punzo in 1988 in the prison of Volterra (Tuscany, Italy): one of the most significant and enduring prison theatre experiences in Europe. The historical archive of the company, comprising thousands of paper, photographic, and audiovisual documents, constitutes a site of convergence for Performance Studies, Digital Humanities, and historiographical inquiry. Drawing upon a multi-year research project and archival practice, the study reconsiders the notion of the archive as an active infrastructure of cultural memory, performative methodology, and critical historiography.

The archive is examined as a historiographical object that both conserves and produces knowledge, arguing for a concept of "functional memory" (Assmann, 1999), in which digital traces do not serve as surrogates for live performance but rather as vectors of aesthetic and socio-political processes. In this sense, the archive becomes a dynamic interface through which the performative legacy of Compagnia della Fortezza can be interpreted and reactivated.

Special attention is given to the dual function of the audiovisual document: as a tool in the creative and pedagogical process (particularly significant when identity and self-awareness are contested terrains), and as a cultural bridge between the prison and the outside world. The archive thus embodies a relational infrastructure that defies the hegemonic silencing of incarcerated bodies, reasserting the right to cultural participation and artistic authorship.

Moreover, the archival process is shown to contribute not only to the preservation of intangible heritage but to the constitution of a new epistemological space in which prison theatre emerges as a field of research. In light of recent legislative efforts and scholarly interest in documenting cultural practices in prisons, the Compagnia della Fortezza archive stands as a model for the convergence of artistic memory, public policy, and historiographical practice.

Valeria Venturelli

A Story to Be Remembered

There are stories that must be remembered. Narratives whose erasure would constitute not merely a cultural loss, but an epistemological failure. Among these is the ongoing history of Armando Punzo and Compagnia della Fortezza[1] within the Volterra Prison: a history that has profoundly transformed the prison itself, its inhabitants, the city that hosts it, and the broader landscape of prison theatre and contemporary performance in Italy. This is a history that emerged from a space marked by marginalization and institutional oblivion, a *place of forgetting*, and which, to this day, continues to exist in a fragile balance, constantly at risk of being reabsorbed into the habitual practices of concealment, isolation, and institutional erasure that are intrinsic to the carceral system.

Such precarity raises urgent questions about how histories like this one might be preserved and transmitted. Questions that increasingly converge around the role of the archive in the performing arts, especially in contemporary times characterized by what Jacques Derrida (1995) has famously theorized as 'mal d'archive' ('archive fever')[2]. These concerns compel a reassessment of performance's ontological status, opening a dialogue with critical perspectives that question whether the ephemerality so often attributed to performance is an inherent trait or a historically contingent assumption shaped by dominant archival logics.

As Peggy Phelan argued, 'performance becomes itself through disappearance' (1993: 146). But is this necessarily the case? Must performance inevitably vanish, leaving behind only traces, or has the equation of performance with disappearance 'too often reiterated performance as self-annihilating' (Schneider, 2001: 101)? If, as Schneider states, *performance remains*, then in the case of Compagnia della Fortezza what remains is not limited to the material traces of theatre-making, but extends to relational, institutional, and political residues that continue to reverberate within networks of relations and power.

Within this dynamic, the archive doesn't function just as a repository for the tangi-

1 Compagnia della Fortezza is a long-standing prison theatre company based in the penitentiary of Volterra, Italy. Founded in 1988 by director Armando Punzo, it has become one of the most enduring and internationally recognised examples of prison-based performance practice, with a repertoire of over forty productions. Its aesthetic rigor and sustained artistic vision distinguish it as a paradigmatic case within the broader field of Prison Theatre.

2 In Derrida's vocabulary, 'archive fever' names the paradoxical, power-laden impulse to accumulate and control traces of the past, inseparable from the institutional authority that decides what may be remembered.

ble remains of performance (e.g. documents, recordings, photographs, testimonies), but may also serve as a critical space for preserving and activating the more intangible dimensions of what endures: social relationships, institutional shifts, political resonances, human transformations catalysed by the theatrical event. This article extends this line of inquiry by focusing on the archiving of prison theatre, a form of theatrical production situated within what Erving Goffman (1961) called 'total institutions'[3].

In examining the challenges and potentials of documenting artistic practices within the carceral sphere, the paper reflects on how such archives perform a dual function: preserving the ephemeral legacy of performance while simultaneously resisting the structural invisibility imposed upon incarcerated individuals. A prison theatre archive, in this sense, operates as a counter-hegemonic gesture, one that reclaims space for artistic authorship and cultural participation within an environment systematically designed to negate both.

The Archive as a Threshold: Disappearance, Reproducibility, and Residue

In the expanding and increasingly interdisciplinary field of performance archiving, memory emerges as a critical and multifaceted term. It is no longer conceived as an act of preservation or a nostalgic retrieval of the past; rather, it is seen as a living force that can actively shape both the present and the future.

Italian theatre historiography offers a particularly fertile terrain for exploring these questions, especially through the theoretical lens of Marco De Marinis. His notion of theatre history as a process – rather than as a fixed and finite corpus of textual or material objects – offers a productive entry point into this discussion. According to De Marinis (2008), archival documents (textual, photographic, or audiovisual) do not function as surrogates or stand-ins for the ephemerality of the live event. Instead, they operate as instruments enabling what he calls an 'avvicinamento asintotico' ('asymptotic approximation') to the theatrical object. This approximation does not aspire to fully recapture the totality or immediacy of the performance; rather, it

3 For Goffman, a 'total institution' is a place where many similarly situated individuals, cut off from wider society, live an enclosed and tightly regulated life, a definition that clearly encompasses the prison.

aims to render comprehensible its semiotic, aesthetic, and cultural dynamics, thus allowing for a theoretical and historiographical reconstruction of that which remains empirically inaccessible.

> **La registrazione teatrale [si configura] come *avvicinamento asintotico* a quello oggetto x che è lo spettacolo, cioè un avvicinamento che, in luogo di restituircelo nella sua inattingibile completezza materiale, tenta di rendercelo comprensibile nelle sue dinamiche semiosiche ed estetiche. [De Marinis, 2008: 342][4]**

This perspective resonates with broader debates in American performance studies concerning the ontology of performance and the role of the archive. As mentioned in the previous paragraph, Peggy Phelan famously asserts that 'performance's only life is in the present', positing the ontological disappearance of the live event as its defining characteristic and, consequently, resisting the archive as a mechanism of capture or containment (1993: 146). In stark contrast, Philip Auslander (2008, 2012) destabilizes this binary by challenging the essentialist opposition between the live and the mediatized. For Auslander, performance is always already entangled with processes of documentation, mediation, and technological reproduction; in his view, the experience of liveness can, under certain conditions, be generated or extended throughout audiovisual media.

Bridging these apparently antithetical positions, Rebecca Schneider proposes a more nuanced understanding of the relationship between performance and the archive. Her conceptualization of the archive as a site of performative residue reframes the question of disappearance and reproducibility: 'performance remains, but remains differently or *in difference*' (Schneider, 2001: 105-106). What endures is not the performance itself but a trace, a remnant that is capable of reanimating or recontextualizing the original event through its afterlife in documentation. In this sense, the archive becomes not a tomb but a threshold: a space where the spectrality of past performances can be invoked, interrogated, studied, re-discovered and made productive once again; a place where new meanings can be found to so-called ephemeral performative events of the past.

This tripartite framework – disappearance (Phelan), reproducibility (Auslander), and residue (Schneider) – proves especially generative when applied to archival practices in the context of Prison Theatre. The case of Compagnia della Fortezza

4 Translation mine: 'theatrical recording [is configured] as an *asymptotic approach* to that object *x* which is the performance – that is, an approach that, rather than restoring it in its unattainable material completeness, seeks to render it intelligible through its semiotic and aesthetic dynamics'.

offers a paradigmatic example: its audiovisual archive does not aim to preserve the phenomenological immediacy or what Patrice Pavis might call the 'emotional punctuation' of the live event (2004: 10), nor does it function as a legalistic or institutional repository of past productions; rather, it serves as a dynamic and multi-layered system for documenting the artistic, aesthetic, and pedagogical processes. In focusing on rehearsals more than shows, and director's notes or rehearsal journals over finalized scripts, it states the centrality of process over product.

Within this framework, the archivist is not a passive custodian of fixed meanings, but an active agent in the construction of memory, the dissemination of knowledge, and the production of historiographical discourse. In short, quoting Heike Roms's innovative essay on performance remains, 'one *documents* a *piece of work*, but one *archives* a *body* of work' (2013: 36).

> **The question that is thus posited by turning our attention to the archive is not primarily how the documentary remains of performance can (or cannot) offer an insight into a past event [...] but, rather, how those remains speak of performance as an artistic project that is sustained over a body of work, sometimes over the entire professional lifespan of an artist. [Roms, 2013: 36]**

In the case of Prison Theatre, where the boundaries between life, art, and institutional power are constantly negotiated, the archive counters institutional oblivion by affirming memory as an artistic and political strategy. It functions as a space in which the individuality of incarcerated persons is traced and affirmed, where negated or suppressed identities are reconstructed through the artistic act, becoming a form of counter-narration participating in the reconfiguration of subjectivities that the institution seeks to standardize or erase.

Where the records kept by the prison administration (statistics, offences, trial documents, etc.) function as instruments of power, reasserting the authority of the institution over the will of individuals, the creation of an archive that documents artistic work demonstrates that, as Ketelaar suggests in his essay *Archival Temple, Archival Prison*, 'records can also become instruments of empowerment and liberation' (Ketelaar, 2002: 229).

Archiving Against Oblivion

'Ho cominciato fin da subito a fare riprese video nel carcere di Volterra, perché mi sembrava tutto così eccezionale' ('I began filming in the Volterra prison from the very start, because everything seemed so exceptional to me'), explains director Armando Punzo regarding the production of the video material documenting the work of the Compagnia della Fortezza (Punzo, 2025: 343).

Since 1988, the year the company was founded, the intention to document as extensively as possible emerged with growing clarity, driven by the awareness that the project already displayed exceptional features. This is also confirmed by the managing director, Cinzia De Felice: 'Sono sempre stata una persona che conservava tutto: ho cominciato ad archiviare il materiale, sia cartaceo che video, fin dal primo giorno' ('I have always been someone who preserved everything: I began archiving both paper and video materials from the very first day', De Felice, 2025: 341). From the outset of its activity within the prison, therefore, Associazione Carte Blanche – producer of Compagnia della Fortezza – initiated a systematic collection of textual, photographic, and audiovisual materials, which today constitute the historical archive of the company.

> **Il momento in cui ci siamo davvero resi conto dell'urgenza di creare un archivio è stato quando, un giorno, io e Armando ci siamo trovati in quella che era stata la casa di Carmelo Bene. Lì abbiamo visto, abbandonate sulle mensole e sugli scaffali, cassette su cassette che rappresentavano un patrimonio enorme della vita artistica e professionale di Carmelo Bene. Ho pensato che tutto quello che stavamo facendo e conservando rischiava di fare quella fine o, peggio, di essere buttato via: tutto quel materiale che avrebbe potuto tenere viva la memoria del nostro lavoro e che avrebbe potuto rappresentare un esempio virtuoso per le nuove generazioni. [De Felice, 2025: 341]**[5]

Therefore in 2013, in response to the substantial and steadily growing volume of archival materials produced over twenty-five years of activity, and following increasing requests for access from students, scholars, practitioners, and researchers worldwide, Carte Blanche launched a comprehensive project for the reorganization, valorization, and partial digitization of its archive. The aim was not only to facilitate

5 Translation mine: 'The moment we truly realized the urgency of creating an archive was when Armando and I found ourselves in what had once been Carmelo Bene's house. There we saw, abandoned on shelves and bookcases, cassette after cassette representing a vast heritage of Bene's artistic and professional life. I thought that everything we were doing and preserving risked the same fate: all that material that could keep the memory of our work alive, and that could serve as a virtuous example for new generations'.

accessibility but also to enable remote consultation beyond the prison setting.

From the outset, the initiative was developed in close collaboration with the Department of the Arts at the University of Bologna, under the scientific coordination of Professor Cristina Valenti. After an extended preliminary research phase, the project was formally institutionalized through an agreement signed on December 18, 2013, between the Department, Associazione Carte Blanche, and the 'Soprintendenza archivistica e bibliografica dell'Emilia Romagna' ('Archival Superintendency for Emilia Romagna'), with additional collaboration from the 'Soprintendenza archivistica e bibliografica della Toscana' ('Archival Superintendency for Tuscany'). The process ended in 2015 with the creation of an archival collection comprising paper-based, photographic, and digital materials. Particularly noteworthy is the extensive body of audiovisual documentation which includes recordings of all rehearsals and performances directed by Armando Punzo from 1987 to 2014, as well as third-party video materials produced for research or journalistic purposes. These materials are currently housed both in Volterra and at the Library of the Arts of the University of Bologna.

The cultural and historiographical value of the archive was officially recognized by the Archival Superintendency for Tuscany, which initiated a notification procedure that culminated, on September 30, 2014, in the declaration of the archive as being of 'particular historical importance' (Decree No. 440/2014). This designation conferred national heritage protection status upon the collection.

The establishment of the historical archive of the Compagnia della Fortezza represents a significant achievement not only for the scholarly community but for the broader world of theatre and performative practices within penitentiary institutions. Thanks to this archive, scholars, researchers, practitioners, students, and theatre critics now have access to a vast body of documentation that safeguards the company's archival memory, a repository of knowledge that, in line with Aleida Assmann's theorization, constitutes a 'Funktionsgedächtnis' ('functional memory') of the future (Assmann, 2011).

The project, which relied on the work of archivists Gaia Baglioni and Benedetta Rivalta, and later on the company Kiné – responsible for the digitization of the audiovisual material – was carried out between 2014 and 2015 and unfolded in the following phases: a general survey, reorganization and reconditioning, and the migration of audiovisual materials to digital formats.

The valorisation of theatrical heritage relies fundamentally on the principle of *ar-*

chival openness. This entails the adoption of organizational and accessibility models that actively engage the wider community, encompassing not only theatre companies, artists, and archival institutions but also audiences and end users more broadly. In this framework, the producers of such heritage bear the dual responsibility of preserving their own memory while also systematizing it and ensuring its accessibility beyond the circle of specialists, extending it to the general public. An archive that merely constitutes an unordered accumulation of documents cannot be regarded as a completed or meaningful cultural project.

It is precisely within this conceptual framework that my PhD research situates itself, focusing on the history and development of the archive of the Compagnia della Fortezza. In 2015, the work carried out by professional archivists and the firm responsible for digitizing the company's audiovisual materials led to the creation of a digital audiovisual repository. However, this collection was established without the application of a standardized descriptive methodology, rendering it essentially inaccessible to the broader community.

The central concern of my research project, developed over the course of a three-year doctoral program, was therefore the accessibility and usability of the audiovisual holdings contained within the historical archive of the Compagnia della Fortezza. As Gavrilovich (2017: 29) argues, such a shift is transforming the very conception of the database, originally conceived as a 'container' to facilitate the storage and cataloguing of metadata. By repositioning the end user at the core of the archival process, this approach not only enhances accessibility but also redefines the archive as a dynamic and participatory space of cultural transmission and knowledge production.

The project was articulated in several phases, beginning with the compilation of descriptive metadata for the video files housed in the archive. This process led to the creation of XML files and the development of two separate consultation databases: one comprehensive database, accessible exclusively on-site during in-person visits to the physical archive; and a second, publicly accessible interface containing the principal descriptive metadata, available remotely via the website of the Library of the Arts at the University of Bologna[6].

6 At the time of writing, the website is not yet publicly accessible. It is currently undergoing the final stages of a lengthy development and implementation process, which has involved collaboration between the technical staff of the Library and the Associazione Carte Blanche. For this reason, the URL cannot yet be provided.

1. Definition of metadata categories for comprehensive record description

The initial phase of the project focused on expanding the technical metadata provided by the archivists. Using the ISAD(G) standard as a reference, data elements of description were identified across seven core areas:

1. Identity Statement: Reference Codes (unit ID); Title; Caption; Date; Level of description; Extent and medium;

2. Context: Name (data owner: theatre company/other productions/other); Video Maker; Editor; Performance/Project based on Text/Author;

3. Content and Structure: Information; Description; Duration; Content (show / rehearsal / interview / trailer / other);

4. Condition of Access and Use: Accessibility, Copyright; Usage restrictions;

5. Allied Materials; Existence and location of originals;

6. Notes: Note;

7. Description control: Archivist's Note; Date(s) of descriptions.

2. Viewing and analyzing all videos in the archive and drafting descriptive metadata

The comprehensive viewing of all 1,374 video files stored in the archive, followed by the drafting of descriptive metadata, required nearly two years of work. Each video was analysed in detail to collect and organize key information. Several challenges emerged during this process, particularly due to gaps in the metadata originally produced during the digitization and recovery phases. These were often incomplete, missing, or inaccurate. Notably, identifying basic details such as the year and location of specific recordings proved difficult. To address these issues, supplementary sources – especially print materials (press clippings, directors' notes, administrative documents) – were frequently consulted. In addition to written sources, oral testimonies were crucial, particularly through collaboration with Armando Punzo and Cinzia De Felice, who provided firsthand information regarding the temporal and spatial context of specific recordings.

3. Consultation with Carte Blanche on accessibility policies

In parallel with the metadata drafting, a series of meetings were held with Carte Blanche to define the terms of accessibility and consultation for the audiovisual material. A particularly sensitive issue was the ethical and security management of video footage recorded inside the prison. Everyday moments from rehearsals, if viewed outside of their proper context, could be subject to misinterpretation or even politicized misuse. Ensuring the dignity and rights of the participants, alongside respect for the prison environment, was therefore deemed essential.

A further consideration concerned the artistic nature of the work itself, particularly in light of Armando Punzo's vision. For the director, a performance is never a static, finalized product but rather a stage in a continually evolving process of artistic inquiry. In this light, disseminating video footage of any single performance risks 'crystallizing' a moment in time, potentially misrepresenting a process that is fluid, open-ended, and complex.

In accordance with the wishes of the archive's producers, it was thus decided to restrict video access to on-site consultation at the Library of the Arts of the University of Bologna. Access to the videos will be granted following a justified request and approval. Viewing will be allowed only on a designated library computer with internet and USB ports disabled to prevent unauthorized copying or distribution. Each user will be required to sign a declaration pledging not to disseminate any part of the video material in any form (video, photo, audio, etc.). However, the descriptive metadata for each video will be made accessible remotely to enable users to conduct a preliminary search and select the materials they wish to consult in person.

4. Creation of XML files for metadata preservation

After establishing the policies for access and consultation, the next step involved the creation of XML files to preserve the descriptive metadata, safeguard against technological obsolescence, ensure interoperability, and guarantee independence from specific software platforms. The following international standards were adopted:

- EAD3 (Encoded Archival Description) for archival record description;
- Dublin Core and Dublin Core Terms for digital resource metadata;
- TEI (Text Encoding Initiative) for digital text encoding.

An XML schema based on EAD structure was developed, employing a hierarchical logic from general to specific:

<ead>: root element defining the namespace and start/end of the file
<eadheader>: general archive and provenance information
<archdesc>: description of the archive
<c01>: folder for each performance/project
<c02>: individual objects (files)

This structure mirrors the archive's physical and digital organization, representing each production in a systematic, hierarchical way that ensures coherent consultation aligned with the original arrangement.

5. Creation of a website for remote access to core descriptive metadata

Using HTML and CSS, a user-friendly website was created, featuring a JavaScript script to display and search key descriptive metadata: Title, Caption, Content, Date, Location, Duration, Description, Notes, and Accessibility. The site provides a brief description of the audiovisual materials and the history of the digitization project; a section titled "Browse the Archive" which replicates the folder structure of the archive, allowing the user to navigate via hyperlinks to individual production pages; a footer which includes contact information.

This approach reflects a deliberate curatorial choice: by foregrounding the main descriptive metadata, the platform meets the immediate informational needs of typical users, while reserving more technical and complex details for potential onsite consultation or advanced research. This acknowledges the differing priorities between casual users and specialist researchers, optimizing usability and accessibility without sacrificing the depth and richness of the archival content.

6. Creation of a user-friendly local database for on-site consultation

A searchable database for on-site consultation of the Compagnia della Fortezza's audiovisual documents was developed using FileMaker. Hosted at the Biblioteca delle Arti, the system provides an intuitive interface where users can view a full list of recordings or productions, navigate detailed descriptive records, and conduct

keyword searches. Advanced features include dynamic data views and cross-references among multiple productions.

Through the implementation of a standardized descriptive model for individual archival units and the development of a comprehensive access system, this research has contributed significantly to the enrichment of archival heritage and the expansion of available sources for the study of the Compagnia della Fortezza. Moreover, it opens new avenues for scholarly inquiry into Armando Punzo's creative method, foregrounding the role of video not just as a means of documentation but as an integral component of the artistic process itself.

Documents, Documentation, and 'Raw' Epistemology

The camera's initial entry into the Volterra prison was motivated by the desire to bear witness to an extraordinary phenomenon unfolding within an environment otherwise closed off from external gaze and cultural documentation. However, Punzo quickly recognized that video recordings could fulfil a far more vital role within the carceral context: they were not solely documents of theatrical labour, but vital components actively intertwined into the actors' creative methodology. The camera transcended its archival origins, becoming a transformative catalyst, a surrogate mirror in a context characterized by a lack of traditional forms of self-reflection, and a structuring agent within a method focused on improvisation. This ontological shift in the function of the camera results in an archive that doesn't only preserve a final theatrical product (e.g. a video 'replica' of a performance) but holds witness to an ongoing and evolving creative process, where video recordings constitute an inseparable part of the creative act itself.

That is the reason why Armando Punzo's approach to video recordings at the Compagnia della Fortezza is shaped by a refusal to reduce the archival material to a curated, refined, or polished product intended primarily for public consumption. Unlike many theatrical archives, where editing and post-production are employed to create accessible or marketable versions of performances, Punzo's aim is to preserve as exhaustively and authentically as possible the raw and multifaceted memory of the creative process. This approach gives rise to a 'raw epistemology', in which knowledge emerges not through the refinement and finalization of materials, but through their very incompleteness, their open-ended, processual nature.

A persistent challenge in archiving the performative arts lies in the fate of rehearsal and training footage: 'the creation of documents is frequently deemed to be enough to document the practical work. Hundreds of hours of video footage from training or rehearsals sit unwatched after they have served their initial purpose' (Sant 2017: 6-7). This leads to the well-known dichotomy between 'documents' as unprocessed audiovisual material and 'documentation' as carefully framed, contextualized records intended for long-term interpretation and access. While this distinction highlights a broader archival dilemma, it risks flattening the overlapping functions that recordings can serve in certain methodologies such as Punzo's, where they operate both as passive agents of memory and as active catalysts of creativity.

But if it is true that training or rehearsals video documents often sit unwatched, it is equally true that they sit unwatched *until someone watches them*. In this sense, their latency does not equate to uselessness, but rather to a deferred potential for activation. Descriptive metadata, essential for making the material accessible and navigable, play a crucial role in this activation process but they can't fully account for the nonlinear, transversal nature of an artistic processes where meaning emerges not through a chronological unfolding, but through the accumulation of gestures, movements, fragments distributed across time. Punzo's methodology follows multiple lines that open at different points in the work, aiming less at linear development and more at cultivating a shared mental and imaginative habitat among the performers. As Punzo wrote: 'Costruiamo un habitat mentale, lavoriamo perché gli attori si lascino progressivamente attraversare da un'idea fino a sfuggire di mano a se stessi, per ritrovare fiamme d'istinto' ('we create a mental habitat, our work aims to lead actors to gradually let themselves be inhabited by an idea, to the point of losing control of themselves, so they may discover instinctive sparks', Punzo, 2013: 327).

Although the vast quantity of unprocessed video material poses obstacles for researchers seeking to locate precise sequences or thematic content, this very 'rawness' and multiplicity is epistemologically integral to the archive's value. What appears as excess or disorder from an external perspective is, in fact, a reflection of the complexity of a specific creative method. The lack of editing is not a lack of care, but rather a deliberate methodological choice that reflects a fidelity to process over product, to experience over representation.

Moreover, the archival materials are profoundly inscribed by their site of production not only through their content but through their very form and materiality. The 'dirty', imperfect, and sometimes fragmented quality of the camera work, including ambient environmental sounds and spontaneous moments captured without techni-

cal polish, speaks directly to the conditions of creation within an oppressive space where theatre unexpectedly *occurred*. The risk of disappearing shapes the archival material not only as a fragile testimony but also as an urgent act of resistance, which captures and preserves traces of creative presence 'stolen' from a place designed to silence and hide its inhabitants. The imperative to preserve and present these archival traces lies precisely in their unrefined, uncompromised state.

This recognition of a 'raw' epistemology challenges scholars to move beyond conventional archival frameworks, engaging with the Compagnia della Fortezza archive differently, as a site where each trace holds multiple meanings, where layers of memory, creative process, and embodied experience coexist.

The Camera as a Catalyst: the Role of Video within the Creative Process

Quando sono entrato in carcere ho deciso di usare tutto ciò che il carcere offriva, in positivo e in negativo, come l'impossibilità di vedere la propria immagine: non c'è, ad esempio, un vero e proprio specchio se non qualche pannello in plastica che deforma il riflesso. Per questo motivo, la possibilità di rivedersi in video attivava le persone. Quando accendevo la telecamera, durante le prove, vedevo che certe persone si accendevano: immortalare il tempo dava, infatti, la possibilità di conservare quello che accadeva, impedendo che tutto sparisse nel dimenticatoio del contenitore-carcere. Se il carcere annulla la persona, la telecamera la rimette al centro fornendo un senso di esistenza e di possibilità.
[Punzo, 2025: 343][7]

The earliest preserved rehearsals recording in the archive dates to February 1993 and documents the work on the show *Marat-Sade*. With the acquisition of a personal video camera in 1994, Punzo gradually developed a true working method: recording (almost compulsively) every rehearsal session, every improvisation, every creative fragment, with the awareness that at any moment something essential and unrepea-

7 Translation mine: 'When I entered the prison, I decided to use everything it offered, both the positive and the negative, such as the impossibility of seeing one's own image: there is, for instance, no proper mirror, only plastic panels that distort one's reflection. For this reason, the opportunity to see oneself on video activated people. When I turned on the camera during rehearsals, I saw certain individuals come alive. Capturing time on film allowed us to preserve what was happening, preventing it from disappearing into the oblivion of the prison-as-container. If prison annihilates the person, the camera restores the individual to the centre, providing a sense of existence and possibility'.

table might occur. While the director's work with the actors ended with his exit from the prison, his work on the recordings continued into the evening, alone, in front of the screen, in a tireless process of viewing, selecting, and editing material, not to prepare for a future product, but as an integral part of the artistic process itself.

If improvisation constitutes a foundational element of Punzo's method, video assumes a central role in working with incarcerated actors who, generally, lack professional training in physical, vocal, and gestural techniques. In this context, video recording contributes to the actor's physical memory by providing a visual aid that allows them to revisit an improvisation carried out days, weeks or even months earlier. But more than this: watching themselves on video enables actors to develop greater self-awareness of their own limitations, and of what may be achieved and surpassed through theatre, beyond the confines of their everyday condition. Viewing improvisations and performative excerpts on video fosters self-reflection and helps actors reactivate the creative conditions of the original moment. It is not simply a matter of memorising and reproducing a previously created scene, but of reigniting the complex creative process that brought the initial improvisation to life.

> **Lavorare con attori non professionisti sull'improvvisazione non è facile: quando durante una prova accade qualcosa di straordinario che non viene in qualche modo catturato, quell'evento sparisce. Se poi cerchi di lavorare sulla memoria di ciò che è accaduto, non ci riesci. La persona stessa lavora solo sulla memoria, svuotando così l'azione e l'idea. Invece, se rivedi in video un'improvvisazione fatta un mese prima, ricolleghi tutte le immagini che ti guidavano: in questo modo, non rifai semplicemente quello che eri, ma rimetti in moto tutto il processo che ti ha portato a quell'improvvisazione. [Punzo, 2025: 343][8]**

Numerous examples of this practice are visible in the video archive: actors watching their own improvisations on a computer, either individually or in groups, stopping to discuss or re-experience specific gestures. This is evident, for instance, in the rehearsal footage for the show *Hamlice* (2009-2010), or in cases of restaging – such as the 2008 replica of *Marat-Sade* where the director and the actors revisit recordings from the original 1993 show to recover and re-embody earlier intuitions.

8 Translation mine: 'Working on improvisation with non-professional actors is not easy. When something extraordinary happens during rehearsal and it isn't somehow captured, it vanishes. If you then try to reconstruct it from memory, you fail. The person themselves ends up relying solely on memory, draining the action and the idea of their force. But if you watch on video an improvisation made a month earlier, you reconnect with all the images that guided you at the time: in this way, you do not merely repeat what you were, but you set in motion once again the whole process that led to that improvisation'.

A seemingly anecdotal episode may help to further illuminate how the eye of the camera can serve to read an actor's work and interpret its developments and potential. Among those who have operated the camera during rehearsals is the Italian film director Matteo Garrone, who entered the Volterra prison on 14 July 2005 at Punzo's invitation to meet the actors of the company and observe the preparation of the performance *Appunti per un film*. This day is documented in several archival videos. On that occasion, Garrone witnessed an improvisation by actor Aniello Arena and was deeply struck by it. Arena himself recalls the encounter in his autobiography: 'Nel 2005, avevo conosciuto Matteo Garrone durante lo spettacolo *Appunti per un film* a Volterra. Armando gli aveva dato la sua telecamera e lui mi aveva ripreso per tutto il tempo' ('In 2005, I met Matteo Garrone during the performance *Appunti per un film* in Volterra. Armando had given him his camera and he filmed me the entire time', Arena & Olati, 2013: 206). In 2011, Garrone contacted Aniello Arena to cast him as the lead in the film *Reality*, a role the actor was able to take on thanks to a semi-freedom regime granted in recognition of his artistic merit. This episode, which began with a small handheld camera in the prison's theatre and Matteo Garrone behind it, marked the beginning of Arena's career in cinema.

A Matter of Identity: the Company and the Prison

The company

The current archival paradigm has been described as one in which 'archival theoretical discourse is shifting from product to process, from structure to function, from archives to archiving, from the record to the recording context' (Cook, 2001: 4). The Fortezza archive exemplifies this movement by foregrounding the functional and relational dimensions of theatre-making rather than only its finished products.

Archival materials, especially audiovisual documentation, offer invaluable insight into the evolving identity and artistic methodology of Armando Punzo's Compagnia della Fortezza. These sources reveal a fundamentally collective and processual working method grounded in the shared reading of texts, improvisation, collaboration among actors and creative staff, the incorporation of extra-dramatic materials, and the gradual accumulation and dramaturgical montage of diverse elements. Crucially, the archive documents how these practices have transformed over time, reflecting the company's own development and playing a decisive role in refining the

periodization of Punzo's artistic trajectory as theorized by Cristina Valenti[9].

Early archival footage captures a creative approach centred on Neapolitan texts and dialect, where language functions not merely as communication but as an aesthetic resource. The actor's body is foregrounded as a living scenery, embodying a minimalist *mise-en-scène* aligned with Grotowskian traditions that prioritize corporeality over scenography embellishment. This stage of the company's work stresses the intimate connection between prisoner-actors and their linguistic-cultural *milieu*. In subsequent phases, documented extensively in video and photographic archives, the company shifts toward international metatheatrical repertoires. The so-called 'trilogia dei corpi' ('Trilogy of Bodies', 1993-1996) foregrounds altered corporeality as a site of political resistance and existential alterity, transcending biographical narration to emphasize the body's social and symbolic presence.

Between 1997 and 2000, during the 'trilogia della sfida' ('Trilogy of Challenge'), the archival record shows increasing theatrical complexity and a self-conscious subversion of the prison environment's symbolic and material constraints. Here, theatricality itself becomes a form of defiance, signalling a move towards a more symbolically charged stage language.

From 2001 onward, archival documentation reveals the emergence of Punzo's 'metodologia della sottrazione' ('Methodology of Subtraction'), an aesthetic and political strategy inspired by Deleuzian philosophy. Archival materials illustrate a progressive removal of literal prison elements, corporeal markers, and fixed dramaturgical authorship. Reality ceases to be a fixed external condition; rather, it becomes a fluid and contested terrain from which one can strategically subtract oneself to enable transformation beyond the limitations of social and institutional frameworks. This radical reimagining of theatrical space and temporality is embodied in productions such as *Pinocchio* (2007-2008) and *Hamlice* (2009-2010).

The archival footage from *Pinocchio* rehearsals offers a crucial insight into this shift, anchored in the enigmatic phrase Punzo repeatedly utters: 'siamo quello che non amiamo, più di quanto non pensiamo' ('we are what we do not love, more than we think', 14 May 2007, Compagnia della Fortezza Archive). This moment marks a decisive turning point in Punzo's artistic philosophy: the abandonment of dialectical conflict in favour of strategic subtraction. The rehearsals reveal a growing scepticism toward the historical repetition of oppositional debate, as Punzo questions its

9 The division into phases – Neapolitan performances, Trilogy of the Bodies, and Trilogy of the Challenge – adopted in this essay is derived from the lectures of Cristina Valenti in the course on Social Theatre, Department of the Arts, University of Bologna.

generative potential and opts instead for withdrawal, stating, 'io non voglio essere più, io voglio sottrarmi da questo meccanismo' ('I no longer want to be, I want to subtract myself from this mechanism', Compagnia della Fortezza Archive, 2007). Further archival documentation from a rehearsal session on 21 May 2007 captures a collective brainstorming where actors identify 'parole mostruosamente umane' ('monstrously human words') to be eliminated, terms tied to violence, suffering, and human misery, culminating in the ironic exclamation: 'fai prima a cancellare l'uomo!' ('better to erase humanity itself!', Compagnia della Fortezza Archive, 2007).

This rejection of the known human condition and the aspiration to invent a new utopic reality underpins the ongoing process of subtraction from reality that defines the company's contemporary identity. From the project *Dopo la tempesta* (2015-2016) onward, the negation of reality has been articulated in many different ways, through a radical questioning of Shakespeare's canonical status, through Borges's 'light' words, through Christian mysticism and reflections on human potential.

Therefore, the archival records are indispensable not only for tracing the evolution of aesthetic and political strategies but also for revealing how the identity of the Compagnia della Fortezza is continually redefined through its shifting relationship with reality, from confrontation and opposition towards subtraction and utopian reinvention.

The prison

The prison of Volterra has undergone a profound transformation through its engagement with theatre. It has shifted, gradually but decisively, from a place of punishment to what director Armando Punzo terms a 'Istituto di Cultura' ('Institute of Culture'), becoming a national and European model. Yet within a total institution, theatre remains constantly at risk of erasure. As Punzo himself warns, 'la nostra battaglia non cessa mai. [...] La Fortezza deve guadagnarsi il suo spazio in continuazione, si ricomincia da zero tutte le mattine' ('our battle never ends. [...] Compagnia della Fortezza must earn its place every day, we start over each morning', Punzo, 2021: 80), because 'nulla è stabile, nulla è fermo' ('nothing is stable, nothing is fixed', Punzo, 2021: 101-102).

The transformation of the prison is not only lived in the present but is also inscribed, preserved, and actively guarded through the archive of the Compagnia della Fortezza. The archive serves as a vital repository of the collective memory, artistic practice, and relational dynamics that have redefined the identity of the prison itself. It's a symbolic 'lieu de mémoire' ('site of memory', Nora, 1989) which functions as a cul-

tural memory device, sustaining the identity of a total institution reshaped through theatrical practice, and safeguarding its existence against the risks of institutional and mnemonic erasure. As such, it also stands as a powerful admonition to other institutions, attesting to the possibility of achieving what once seemed unthinkable.

The archive preserves audiovisual materials, testimonies, photographs, and documents that attest to the daily work of the theatre company, the collaborative atmosphere between detainees, staff, and artists, and the subtle but powerful shifts in interpersonal relationships within the prison. It bears witness to a place-making process (Gieryn, 2000), where the theatrical event becomes a site for reimagining the social fabric, transforming the prison's 'non-lieu' ('non-place') status (Augé, 1992) into a 'third space' of social recomposition (Bhabha, 1994; Soja 1996).

But how can an apparently ephemeral tool such as theatre have such a profound impact on the interpersonal fabric of one of the most rigid total institutions? The creation of a group united by the will to achieve a common goal and, in the case of the Compagnia della Fortezza, accompanied by national and international recognition, is not sufficient by itself.

Within the prison operates an unwritten code of conduct, a system of relationships based on the suppression of emotions, the absence of dialogue, and the elimination of solid, healthy, and constructive human connections. In the theatrical workshop, these codes are overcome and contradicted. The 'theatre *of* the prison' – where each individual wears a mask not chosen but imposed by the institutionalized context – is replaced by 'theatre *in* the prison' (Valenti, 2020). James Thompson (2004) elaborates on this perspective by introducing the concept of the 'performance of the prison', which encompasses a series of performative events that stage various elements of the judicial mechanisms, including the roles of guards, prisoners, and the external society, the broader social audience that experiences punishment as a deterrent.

In this way, new non-hierarchical relational and communicative codes are developed, which, in the case of ongoing experiences, slowly manage to escape the separated context of the theatrical workshop and spread to corridors, cells, and common areas of the institution. 'Il teatro entra in competizione con la rappresentazione del carcere e la contraddice' ('theatre competes with the representation of the prison and contradicts it', Valenti, 2014: 31): the actor no longer represents himself as a detainee but as a person with a biography of their own, personal resources and capacities, a body that rebels against the standardization of the prison and becomes the protagonist of the scenic work, in constant balance between reality and transformation.

In other words, theatre in prison impacts the social and relational fabric of what Hayner and Ash called the 'prisoner community' (1939), and what Clemmer more specifically defines as the 'prison community' (1940), shifting the emphasis from the inmate population to the institution as a whole, with its specific networks of relationships, norms, and cultural practices that involve not only prisoners but also staff members, visitors, volunteers, and the prison administration as a whole.

This profound shift in relational dynamics within the prison community extends beyond the immediate theatrical workshop, permeating the broader institutional environment and challenging traditional power hierarchies. While theatre provides a space for detainees to reclaim their individual identities and foster new modes of communication, this transformation is also reflected in the interactions documented between prisoners and prison officers. Although the presence of staff is limited in the archival materials, the available footage captures moments of genuine mutual respect and cooperation. In one video, for example, one incarcerated actor recites lines from *Il sogno di Faust* (2008) in front of a guard, who listens attentively, like a privileged spectator. In another, assistant director Laura Cleri and her team carry large polystyrene blocks for the show *Hamlice* (2010), while officers calmly open gates and coordinate the logistics. During celebrations after performances like *P.P. Pasolini ovvero Elogio al disimpegno* (2004) and *Appunti per un film (*2005), guards help set up the space, sharing the festive atmosphere with inmates and their families. Such interactions reveal a subtle renegotiation of roles within the prison, where guards are not only custodians of order but become witnesses in the cultural process. This relational shift underlines the potential of theatre to reconfigure the institutional culture, contributing to the gradual emergence of a shared space of recognition and humanity within an otherwise rigid total institution.

The archive of the Compagnia della Fortezza not only safeguards artistic heritage but stands as a bulwark against the erasure of the prison's acquired identity, a memory that must be consciously maintained to ensure the survival and growth of theatre as a transformative force.

In this process, the work of archivists – and my own work as researcher and designer of the metadata model, summaries and keywords – is not merely an 'archival footprint' orienting future readings of the materials, but a constitutive element in a broader process of actively shaping collective memories (Cook, 2001). The descriptive and curatorial choices embedded in the Fortezza metadata system participate in what has been defined as 'the consciously constructed and actively mediated 'archivalisation' of social memory' (Cook, 2001: 5), making visible the processes,

collaborations and institutional negotiations that underlie the company's work. My intervention as researcher and metadata author is therefore inseparable from the ethical and political stakes of the archive, entailing a responsibility to document, as transparently as possible, the criteria, value judgments and constraints that inform these archival decisions.

Memory and Imagination Beyond Prison Walls

Beyond its technical and historiographical functions, the archive of Compagnia della Fortezza enacts an essential, urgent gesture: in keeping tracks of what has happened, it imagines *what might still be possible*. In a space structurally oriented toward negation and erasure, the act of archiving constitutes a space of future-making. Memory is not just a repository of the past; it is, fundamentally, a laboratory for the future.

To archive theatre in prison is not only to preserve an aesthetic gesture, it is to claim that imagination itself has a right to exist even where the conditions of life seem to deny it. This archive affirms that artistic processes born within systems of control can generate new epistemologies, new relational forms, and ultimately new realities. It is a material and symbolic space in which the idea of transformation is not merely recorded but continually rehearsed and kept alive.

In its most radical dimension, the archive refuses the logic of disappearance and affirms that performance, even when fragile, ephemeral, and institutionally marginal, holds within it the power to envision and enact alternative worlds. If theatre can challenge the ontology of the prison, then the archive can challenge the ontology of history, by insisting that what has been imagined and lived within the walls of Volterra can resonate beyond its confines, shaping modes of thinking that reach far outside the prison walls.

BIBLIOGRAPHY

Assmann, Aleida. 1999. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung).

Assmann, Aleida. 2012. *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives* (Cambridge: Cambridge University Press).

Augé, Marc. 1992. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris: Seuil).

Auslander, Philip. 2008. *Liveness. Performance in Mediatized Culture* (London and New York: Routledge).

Auslander, Philip. 2012. 'Digital Liveness. A historical-philosophical perspective', *PAJ. A Journal of Performance and Art*, 34, no. 3: 3–11. https://doi.org/10.1162/PAJJ_a_00106.

Balfour, Michael. 2004. *Theatre in Prison. Theory and Practice* (Bristol: Intellect Ltd).

Berlangieri, Maria Grazia. 2017. 'Performing Arts, gli archivi digitali e la narrazione interattiva', *Arti dello Spettacolo / Performing Arts*, 3, no. 1: 16–27.

Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture* (Abingdon: Routledge).

Borelli, Maria Giacobbe. 2013. 'Come cambia la memoria dello spettacolo nell'era digitale', *Mimesis Journal*, 2, no. 1: 149–61, https://doi.org/10.4000/mimesis.301.

Burdick, Anne, Johanna Drucker, Peter Lunenfeld, Todd Presner, e Jeffrey Schnapp. 2016. *Digital_Humanities* (Cambridge, MA: The MIT Press).

Clemmer, Donald. 1940. *The Prison Community* (Boston: Christopher Publishing House).

Cook, Terry. 2001. 'Archival Science and Postmodernism. New Formulations for Old Concepts', *Archival Science*, 1: 3–24.

De Felice, Cinzia. 'Intervista a Cinzia De Felice', in 'L'archivio storico della Compagnia della Fortezza. Il documento audiovisivo come memoria dinamica dello spettacolo e oggetto storiografico', Valeria Venturelli (unpublished doctoral dissertation, University of Bologna, 2025), 336–42.

De Marinis, Marco. 2008. *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia* (Roma: Bulzoni).

Derrida, Jacques. 1995. *Mal d'archive. Une impression freudienne* (Paris: Galilée).

Gavrilovich, Donatella. 2017. 'Performing Arts Archives. Dal Database al Knowledge base: stato dell'arte e nuove frontiere di ricerca', *Arti dello Spettacolo / Performing Arts*, 3, no. 1: 28–39.

Gieryn, Thomas F. 2000. 'A Space for Place in Sociology', *Annual Review of Sociology,* 26: 463–96. http://www.jstor.org/stable/223453.

Goffman, Erving. 1961. *Asylums: Essays on the Condition of the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates* (New York: Doubleday-Anchor).

Hayner, Norman. and Ellis Ash. 1939. 'The Prisoner Community as a Social Group', *American Sociological Review*, 4, n.º 3: 362–69. https://doi.org/10.2307/2084923.

Jimerson, Randall C. 2021. *Archives Power: Memory, Accountability, and Social Justice* (Chicago: ALA).

Ketelaar, Eric. 2002. 'Archival Temples, Archival Prisons. Modes of Power and Protection', *Archival Science*, 2: 221–38. https://doi.org/10.1007/BF02435623.

McAvinchey, Caoimhe. 2018. *Theatre and Prison* (New York: Bloomsbury).

Nora, Pierre. 1989. 'Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire', *Representations*, 26: 7–24. https://doi.org/10.2307/2928520.

Pavis, Patrice. 2003. *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film* (Ann Arbor. MI: University of Michigan Press).

Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked: The Politics of Performance* (London: Routledge).

Punzo, Armando. 2013. *È ai vinti che va il suo amore. I primi venticinque anni di autoreclusione con la Compagnia della Fortezza di Volterra* (Firenze: Clichy).

Punzo, Armando. 2019. *Un'idea più grande di me. Conversazioni con Rossella Menna* (Roma: Luca Sossella).

Punzo, Armando. 2025. 'Intervista ad Armando Punzo', in 'L'archivio storico della Compagnia della Fortezza. Il documento audiovisivo come memoria dinamica dello spettacolo e oggetto storiografico', Valeria Venturelli

(unpublished doctoral dissertation, University of Bologna, 2025), 343–58.

Roms, Heike. 2013. 'Archiving Legacies: Who Cares for Performance Remains?', in *Performing Archives/ Archives of Performance*, ed. by Gunhild Borggreen and Rune Gade (Copenhagen: Museum Tusculanum Press), 35–52.

Sant, Toni. 2017. *Documenting Performance. The Context and Processes of Digital Curation and Archiving* (Londres and New York: Bloomsbury).

Schneider, Rebecca. 2001. 'Performance remains', *A Journal of the Performing Arts*, 6, no. 2: 100–108. https://doi.org/10.1080/13528165.2001.10871792.

Soja, Edward W. 1996. *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* (Hoboken: Wiley-Blackwell).

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

Thompson, James. 2004. 'Prison Theatre and the Theatre of Prison', in *Theatre in Prison. Theory and Practice*, ed. by Michael Balfour (Bristol: Intellect Ltd), 57–76.

Valenti, Cristina. 2014. 'Teatri di interazione sociale: fondamenti di una definizione euristica', *Prove di drammaturgia*, 29, no. 1–2 (2014): 29–33.

Valenti, Cristina. 2016. 'Shakespeare per la Compagnia della Fortezza', *Prove di drammaturgia*, 21, no. 1 (2016): 4–12.

Valenti, Cristina. 2020. 'Fare teatro in carcere: valenze formative, psicosociali e artistiche', *Il saggiatore musicale*.

Venturelli, Valeria. 2025. 'L'archivio storico della Compagnia della Fortezza. Il documento audiovisivo come memoria dinamica dello spettacolo e oggetto storiografico' (unpublished doctoral dissertation, University of Bologna.

INCOMMON. Affective Environments and Politics in a Digital Archive of Italian "New Theatre" (1959-79)

Giada Cipollone

doi.org/10.5144/978-989-9238-13-8.3

Giada Cipollone orcid.org/0000-0001-8996-8285

Abstract

KEYWORDS
INCOMMON
digital archive
cultural memory
atlas
dynamic interaction

INCOMMON. Affective Environments and Politics in a Digital Archive of Italian "New Theatre" (1959-79)

This paper examines the theoretical framework and design of the digital archive developed within *INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959–1979)* (www.in-common.org), a five-year research project funded by the European Research Council and hosted at Iuav University of Venice under the direction of Annalisa Sacchi.

Performance studies' engagement with the question of archivability – gaining prominence since the 1990s – has prompted a rethinking of the archive as a site of epistemological negotiation and power. This critical discourse challenges the notion of the archive as a neutral repository, instead interrogating its role in shaping cultural memory through processes of selection, categorization, and exclusion. The archive thus emerges not as a passive space of preservation, but as an active agent in the construction of cultural memory.

Building on these perspectives, the paper explores how *INCOMMON* responds to such challenges by proposing an atlas that not only preserves but seeks to perform: one that resists the hegemonic custodial authority traditionally associated with archival practice and instead embraces the political, relational, and affective dimensions of performance. Conceived not as a stable ground, but as a dynamic field of interaction between materials, memories, and users, the archive reimagines how theatre histories might be assembled, experienced, and transmitted.

Structured through multiple user interfaces – referred to as "views" – each offering distinct modes of access, navigation, and interaction, the digital atlas becomes an inhabitable space where documents move, activate relationships, and generate conversations, choreographies, and new possibilities for engaging with history and historiography. The archive is not a neutral container, but a performative and affective infrastructure that challenges linear historical narratives, decentralizes accounts of Italian theatre, and foregrounds the ephemeral, the relational, the spectral, and the collective.

By investigating how the *INCOMMON* archive reconfigures the relationship between research and creation, visibility and invisibility, presence and absence, this paper aims to address broader questions about how we might rethink theatre histories through a digitally constructed space, without silencing what resists capture, and without denying the political charge embedded in acts of remembering.

Giada Cipollone

Introduction

This article examines the potential to reconceptualize the archives of the Italian 'New Theatre' (1959–1979), a period of experimental, collaborative, and politically engaged theatre practices that emerged across Italy between the late 1950s and the late 1970s, as dynamic, affective, and political environments rather than merely static repositories of documents. The project *INCOMMON: In Praise of Community. Shared Creativity in Arts and Politics in Italy (1959–1979)*, funded by the European Research Council, has gathered, digitized and analyzed thousands of documents from the Italian 'New Theatre' scattered across private collections, municipal archives, and forgotten boxes.

This initiative resulted in a digital platform that goes beyond mere cataloguing; it transforms these materials into relational cartographies reflecting artistic and political life.

The first section of this paper focuses on the entanglement between archive, performance studies, and affect theory. Drawing on a complex genealogy that spans philosophy, performance studies, and cultural theory, INCOMMON adopts the idea that performance archives are not complete representations but affective constellations where persistence and loss remain inextricably entangled. Such an approach avoids a positivist narrative of 'full documentation', foregrounding instead the incompleteness, fragility, and relationality of archives as constitutive of their epistemological power.

The second section explores how INCOMMON addresses these challenges by proposing a digital archive not as a neutral, stable repository, but as a field of forces where contrasting tensions coexist and contend. Rejecting the notion of a fixed foundation, the archive operates as a dynamic space of interaction where materials, users, and memory practices intersect to reshape how theatre histories are constructed and encountered.

Structured through multiple user interfaces – referred to as 'views' – the digital atlas offers diverse pathways of access and engagement. Rather than simply presenting information, it becomes an inhabitable space where documents are set in motion, activating relationships and generating new possibilities for engaging with history and historiography.

The INCOMMON archive reframes archiving as a dynamic, embodied, and affect-driven operation. The archive itself becomes a performance: not a passive collection, but an active environment where memory, affect, and politics converge.

1. Archiving differently: archive, performance, affect

In the 1990s, the so-called 'Archival Turn' (A. Stoler, 2009; S. Callahan, 2022) rekindled the attention of philosophers, historians, cultural theories and artistic practices toward the institution of the archive. What Hal Foster (2004) called the 'archival impulse' fueled a wide range of contemporary artistic and discursive practices that challenged the idea of the archive as a neutral custodian of memory, highlighting instead its omissions, thresholds, regimes of exclusion, and complicity with hegemonic strategies of power.

Michel Foucault's *Archéologie du savoir* (1969) was pivotal in redefining the archive as an epistemic apparatus: not a neutral collection of documents, but the system that governs the appearance, organization, and circulation of statements. This move displaced the archive from the domain of preservation into that of power and discourse, turning it into a field of rules and exclusions that structure knowledge. In the Italian context, Carlo Ginzburg extended this redefinition through the 'evidential paradigm' and the practice of the microhistorical method. For Ginzburg, the archive is not the site of exhaustive reconstruction, but of conjectural reasoning based on fragments, traces, and clues. His work emphasized the incompleteness and opacity of documents, showing how archival research is necessarily interpretative, partial, and conflictual. In this sense, Italian historiography made an early contribution to debunking the positivist illusion that archives are transparent windows on the past.

Jacques Derrida's *Mal d'archive* (1995) added a further decisive layer by showing that the archive is constantly haunted by its own lack and by the violence of selection that institutes it. Derrida foregrounded the paradox that the archive both preserves and erases, simultaneously guaranteeing memory and enacting forgetting. This 'archive fever' exposes the archive as a site of desire, anxiety, and power, destabilizing any notion of neutrality. In parallel, sociological and philosophical traditions, such as Maurice Halbwachs's work on collective memory (1950) and Paul Ricoeur's *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), have emphasized that memory and forgetting are social processes entangled with identity, trauma, and the ethics of remembrance. Together, these perspectives reinforce the notion that archives do not merely conserve facts but mediate how communities remember, narrate, and imagine themselves.

This rethinking had a central impact on Performance Studies, which was formalized

as an academic field in the Department of Performance Studies at New York University in the early 1980s by Richard Schechner.

One of the most significant theoretical interventions in this debate came from Peggy Phelan, who, in her book *Unmarked. The Politics of Performance* (1993), famously wrote: "Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance" (p. 146). From a feminist perspective, Phelan frames disappearance not as a flaw, but as a radical form of resistance. The impossibility of archiving performance becomes an act of opposition to capitalist logics of reproduction and control, challenging an archival system that seeks to stabilize what is inherently transitory and contingent.

This excess that defines performance – described by Phelan as its uncontrollable, anti-archival surplus – is re-examined by Rebecca Schneider, another key figure in Performance Studies, in her essay *Performance Remains* (2001), later expanded in *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (2011). Rebecca Schneider revisits this antagonistic relationship between performance and the archive, identifying it as both a distortion within Western historiography and a limitation of performance theory itself. "In privileging an understanding of performance as a refusal to remain," she asks, "do we ignore other ways of knowing, other modes of remembering, that might be situated precisely in the ways in which performance remains, but remains differently?" (2011: 98). The notion of remains proposed by Schneider echoes the idea of a vital residue, embodied in the material substance of the stage, in the living bodies of actors and spectators and transmitted through long, delayed temporalities, a 'time lag' through stories, memories, and new relationships between bodies and events (R. Schneider, 2011: 143).

The critique of archival Western normativity, briefly touched upon by Schneider, is fully embraced by Diana Taylor, who in *The Archive and the Repertoire* introduces the concept of the 'repertoire' to name all those oral, bodily, ritual, and gestural practices that escape the stabilizing grip of the Western archive:

> **"The repertoire enacts embodied memory: performances, gestures, orality, movement, dance, all those acts usually thought of as ephemeral, nonreproducible knowledge" (D. Taylor, 2003: 16).**

The shift from archive to repertoire marks a significant methodological change: knowledge production and transmission are no longer confined to fixed protocols of documentation and written culture, but include the multiple pathways of oral memory and embodied culture. Epistemologically, archive and repertoire exist in dialec-

tical tension (p. 21), opening access to alternative ways of knowing, not only through direct consultation of what remains, but also through storytelling and embodied recollection and interpersonal exchange.

In other words, the archive – traditionally anchored in preserving the past through stable, material, and written sources – begins to uncover new forms of memory production tied to the body, shaped by subjectivities, and unfolding within affective and relational dimensions.

If Taylor reframed the archive as a field of tension with embodied memory, drawing attention to the politics of what is written, preserved, or embodied, excluded, Saidiya Hartman (2008) deepened this perspective by exposing the silences and absences of the archive in relation to slavery and Black life, and by elaborating 'critical fabulation' as a method to ethically re-narrate the lives occluded by archival violence. Hartman thus radicalized the recognition of the archive as affective, fractured, and haunted by what it cannot contain.

When memory no longer obeys conservationist logics but those of lived and embodied experience – charged with emotional intensities and tensions – archival studies encounter the Affective Turn (Clough & Halley, 2007). In *The Autonomy of Affect* (1996; 2002), Brian Massumi describes affect as "an irreducibly bodily and pre-emotional intensity" (2002: 222). Because of its liminal and unruly nature, this dimension is not traditionally retained by the archive, neither as a form of knowledge nor as a means of its transmission.

An affective archive, by contrast, reclaims the intelligence of affect and its capacity to generate and circulate knowledge (Sedgwick, 2003). "Affect circulates not only through bodies, but through ideas, styles, and discourses — shaping how knowledge is produced, received, and reproduced." (Gibbs, 2010: 186).

Affect reconfigures the archive as a space of movement and change. No longer a cold site of accumulation, it becomes a vibratory environment shaped by interactions and tensions among subjects, materialities, geographies, and temporalities. If knowledge is touched, felt, disrupted, then the archive may become an affective infrastructure where relations between the individual and the social act as transindividual intensities that contribute to the social organization of knowledge.

If affect, relation, and collaboration produce knowledge – and by extension artistic works – then the archive can collect not only documents, but also lived experiences, wounds, desires, and memories that find no place within the official circuits of his-

tory. In this sense, the archive has to be also an 'archive of feelings' as proposed by Cvetkovich (2003), encompassing both material and immaterial traces of emotion and connection.

The affective dimension in the archive should not be seen as secondary to the documentary one. On the contrary, it is precisely the intertwining of passions, conflicts, intimacies, and disputes — often found in private letters, marginal notes, and annotations — that constitutes the standard fabric making artistic production intelligible. The affective archive, therefore, does not merely gather 'things' but brings forth connections: it is a cartography of social and emotional relations that made the existence of an artistic scene possible.

INCOMMON positions itself within this broader genealogy. By engaging with Foucault's epistemological turn, Ginzburg's evidential paradigm, Derrida's critique of archival desire and violence, Halbwachs's sociology of collective memory, and Ricoeur's hermeneutics of memory and forgetting, while also drawing on the redefinition of the archive advanced by Performance Studies and affect theory as contested and affective, the project articulates a specifically Italian contribution to archival theory. The archives of Italian New Theatre are not simply incomplete; they are actively fractured, traversed by tensions between institutions and counter-institutions, official documents and personal traces, memory and forgetting. It is precisely in these fractures — in the interplay of power, affect, and imagination — that we locate the epistemological and political potential of the archive.

2. INCOMMON digital archive

The ERC-funded project *INCOMMON: In Praise of Community. Shared Creativity in Arts and Politics in Italy (1959–1979)* was a five-year research initiative (2016–2022) hosted by Iuav University of Venice and directed by Annalisa Sacchi. Between the 1960s and 1970s, Italian counterculture represented in fact both an artistic laboratory and a political experiment. From its inception, INCOMMON was designed to delve into the intricate interconnections among three domains: the political and philosophical context of the Italian extra-parliamentary Left, the emergence of experimental and performative arts in Italy (Italian 'New Theatre'), and the networks linking artists and activists. These three dimensions, often treated in isolation in scholarly work, are examined within a unified framework that associates cultural production with social imaginings of the common.

Philosophers such as Mario Tronti, Paolo Virno, and Giorgio Agamben conceptualized autonomy, commonality, and biopolitics. At the same time, artists such as Carmelo Bene, Giuliano Scabia, Carlo Quartucci, and collectives like Falso Movimento and Gaia Scienza developed performative practices that challenged notions of ownership, authorship, and institutional hierarchies. Italian artists' networks included visual artists, musicians, filmmakers, poets, theatre makers, and activists, who together forged alternative spaces of imagination and sociability. However, as several scholars have noted, this rich history of Italian counterculture remains largely underexplored in its intersections with political philosophy and archival practices, a lacuna that INCOMMON sought to address.

The emphasis on ephemerality and the refusal of commodified art objects aligned with radical political imaginaries that resisted the circulation of capital in cultural production. Performances, time-based works, and collaborative experiments thus became strategies of resistance against museification and copyright regimes, privileging transformation and collectivity.

The digital archive at the heart of the INCOMMON project (www.in-common.org) was developed to explore how theatrical events and performances can be deposited – documented, reactivated, and reimagined – within a digital environment. The INCOMMON archive contains over 2,000 documents kept in cellars and boxes scattered around Italy and is made up of a variety of formats and materials: stage photos, sketches and scripts, invitations and playbills, contracts, private letters and newspaper articles. Rather than aiming for completeness or fidelity, the archive embraces a curatorial approach that allows performance to remain 'differently'. This means resisting historiographical rigidity in favour of a system capable of accommodating excess, gaps, subjective entanglements, and layered relationalities.

Designed and developed by Gabriele Colombo of DensityDesign Lab (Politecnico di Milano) in collaboration with the INCOMMON research team, the digital atlas intentionally destabilizes the conventional notion of the website as a static container of archival material. Rather than following a logic of preservation and display, the archive seeks to articulate a dynamic use of digital space - one that can be inhabited, traversed, and experienced. Documents do not simply reside there; instead, they shift, interact, trigger new relational constellations, and choreograph forms of attention and discovery.

This conceptual and infrastructural orientation aligns with Diana Taylor's reflections in the essay *Save As... Knowledge and Transmission in the Age of Digital Technologies*. As she observes:

> **"If the repertoire consists of embodied acts of transfer and the archive preserves and safeguards print and material culture – objects – what to make of the digital that displaces both bodies and objects as it transmits more information faster and more broadly than ever before? [...] This digital 'archival' practice, I believe, can prove profoundly anti-archival." (Taylor, 2010).**

A comparable model can be found in the 'Hemispheric Institute of Performance and Politics' whose digital platform does not merely document performances but activates them as politically situated practices. Like INCOMMON, the Hemispheric Institute's approach to archiving emphasizes relationality, affect, and curatorial authorship, foregrounding how digital infrastructures can both preserve and perform acts of cultural memory. It is not only a repository of documents but a space for assembling, reactivating, and contesting historical narratives through performance-based epistemologies.

INCOMMON's digital environment does not simply digitize an existing collection of documents; it creates an experience, a relational and exploratory encounter between users and materials. It is a form of digital curation that exceeds the boundaries of standard digitization protocols. While the socialization and public accessibility of documents are certainly one of its goals, the deeper ambition is to reprogram the archive as a space of encounter, an infrastructure that fosters contact, intimacy, and activated memory.

The interface of INCOMMON thus proposes a set of interactive strategies to explore, visualize, and navigate its materials. These strategies aim to reveal the complex mesh of relations that connect performances, artists, spaces, geographies, and temporalities. Rather than framing documentation as neutral evidence, INCOMMON supports processes of subjectivization, emphasizing the affective and relational dynamics inherent in archival acts.

The atlas is articulated through five modular interfaces – 'views' – each offering a distinct mode of access to the materials. Each view is designed not only to display content but to propose a particular epistemological and aesthetic relation to the archive.

Documents are organized through a hybrid methodology that combines algorithmic logic with curatorial and editorial decision-making. The use of digital spatialization techniques invites users to explore an environment where documents are not fixed in position or hierarchy.

> **"So configured, the archive invites one to scour a digital space where documents are set side by side, rotated, overlapped, cut, and enlarged. The emphasis on the spatial distribution of the documents, and more generally on their visual transformation, makes their nature as rigidly catalogued archival objects secondary, transforming them into living material to be used to produce new, unexpected images. The archive, therefore, abandons its rigidly historiographical-conservative nature (although cataloguing of documents is available), where documents are exhibited and compulsively catalogued relics, and embraces its productive side as a useful tool for the generation of new images by creatively combining the documents."**
> **(G. Colombo, 2021: 69)**

This visual and interactive design undermines the fixity usually associated with cataloguing practices, opening instead to a processual, open-ended conception of what an archive can be and do. It transforms archiving into a practice of recomposition — a space of reconfiguration rather than closure, of movement rather than containment.

2.1 Catalogue

The *Catalogue* view serves as the most direct and least elaborate entry point into the archive. It provides users with immediate access to the collection through a spatial interface resembling a digital grid, where documents are laid out as icons. These icons appear in a random sequence, without a fixed order or predefined hierarchy, inviting users to explore via visual juxtaposition rather than linear paths or categorical taxonomies.

While the grid might at first appear to mirror traditional browsing mechanisms, it subtly introduces a narrative logic based on proximity and adjacency. The spatial configuration encourages interpretive associations between documents, their random placement thereby generating ever-shifting visual sequences, inviting users to discover connections not through indexical search terms but through the emergent storytelling potential of side-by-side images and texts.

To facilitate research and orientation, the documents can also be filtered through a set of interactive nodes. These filters – based on document type (photographs, scripts, reviews, posters, etc.), provenance, and cast – offer a curatorial framework

that allows users to recompose the archive into dynamic, user-specific collections. Depending on the combination of filters selected, documents may reappear in unexpected clusters, generating new curatorial paths through the material.

Each document in the *Catalogue* can be opened to reveal a dedicated metadata sheet. This descriptive card includes detailed information about the item: its author, date, origin, and type, along with a set of interoperable data fields that establish connections with other documents across the archive. These links are not just technical metadata relations, but meaningful indicators of co-presence, situating each document within the wider network of performances, artists, and places to which it belongs.

The metadata structure itself results from extensive research and fieldwork on cataloguing standards and project-specific needs, drawing on international protocols while adapting them to the requirements of INCOMMON (Berlangieri, 2020: 17). As a result, the sheet functions as a performative tool that renders the document as a relational node within a broader ecosystem, highlighting its historiographic, affective, and material dimensions.

In this sense, the Catalogue view may appear deceptively simple. Though it provides a relatively traditional browsing interface, it embodies a complex epistemological proposal that challenges archival fixity through randomness, invites associative discovery, and reveals the contingent frameworks of relational memory.

2.2 Recomposition

The *Recomposition* view brings together a curated selection of performances and theatrical events identified by the INCOMMON team as case studies. This anthology is neither exhaustive nor canonical; instead, it serves two key purposes. On the one hand, it seeks to recover performances and experiences that have remained on the margins of theatre historiography, often excluded from dominant narratives or under-documented in institutional archives. On the other, it experiments with new ways to visualize performance documents, transforming how archival traces can be organized, perceived, and activated.

At the heart of *Recomposition* lies the ambition to offer an immersive, affect-driven encounter with the performative event. This involves more than merely presenting documentation: it composes an encounter. Each event is accessed through an interactive slideshow, where materials layer, overlap, and unfold in sequence to evoke

the density and fluidity of the performance itself. While the accumulation of visual material might appear random at first glance, it reflects a deliberate editorial design process that blends archival research with graphic design.

The curatorial strategy at work in this interface relies on juxtaposition and layering, producing a unique archival configuration for each slideshow — a singular recombination of the performance's multiple afterlives. What emerges is not a fixed representation, but a performative assemblage of fragments, a kind of visual and conceptual choreography. Documents shift in and out of focus, images dissolve and reappear, scores overlay photographs, programs and sketches collide. In this continuous interplay, the archive assumes the shape of a mutable body: one that is never static, but always capable of recombination and renewal.

This compositional strategy bears a strong resemblance to the technique of collage, long associated with the experimental languages of the artistic avant-gardes. Collage destabilizes the integrity of the work, deconstructs the singularity of authorship, and opens the image or document to interventions, cuts, and dislocations. *Recomposition* undermines the monumental status of the archival document and resists the notion of a definitive artwork, opening it instead to fragments, cuts, decompositions, and reassemblies that produce continual suspensions and shifts of meaning.

By emphasizing instability and partiality, the *Recomposition* view challenges conventional documentary expectations. It reimagines archival objects not as evidence of a fixed past, but as mutable materials, open to transformation each time they are reactivated. Rather than reconstructing a chronology of the event, the interface reveals the event's multiple temporal layers, visual heterogeneity, and affective residues.

In this sense, each slideshow is not merely a presentation of sources, but a creative visualization of the archival remains, staged through the interface. What is assembled is not the event 'as it happened,' but the performative potential of its traces. Through composition, juxtaposition, and distortion, the slideshow becomes a minor historiographic gesture, one that values affective density over factual completeness.

The result is an archive that resists narrative linearity and instead proposes visual constellations as a mode of thought. It encourages a form of historical engagement that is less about reconstruction and more about resonant, open-ended association and recombination.

2.3 Performance Remains

This view draws its title from Rebecca Schneider's previously mentioned essay *Performance Remains* (2001), where she rethinks the archival status of performance not as disappearance but as differential persistence. In a passage particularly resonant with INCOMMON's conceptual and visual approach, she writes:

> **"Performance does not disappear when approached from this perspective, though its remains are the immaterial of live, embodied acts. Rather, performance plays the 'sedimented acts' and spectral meanings that haunt material in constant collective interaction, in constellation, in transmutation." (Schneider, 2011: 90)**

The notion of *constellation* that Schneider evokes — a dispersed yet relational formation of traces — takes literal form in the design of this interface, where documents are arranged on a dark digital plane, evoking the image of a star map. Instead of appearing as a linear list or fixed taxonomy, documents are distributed across a visual space that serves as a surface for display and interaction. Here, spatial proximity is used to suggest aesthetic affinity, as 'spatial proximity becomes an indicator of visual similarity' (Colombo, 2021: 72). This spatialization is generated through a two-step algorithmic process: a visual similarity algorithm first measures graphic features across the documents, followed by a dimensionality reduction algorithm that translates those values into relative distances.

The result is a constellation-like visual field in which documents tend to cluster based on shared formal characteristics, such as belonging to the same collection or having been produced by the same artist or collective. This approach does not reflect a narrative structure or a thematic taxonomy, but rather foregrounds affective, stylistic, and subjective kinships. "The criteria of visual similarity are not defined in advance," writes Colombo, "but emerge from the documents themselves, and are amplified by the proximity of those documents in the visual space" (Colombo, 2021: 73).

The path through this constellation is entirely open-ended: users are free to zoom in and navigate in any direction, with no predetermined sequence or correction of discontinuities. The interface does not attempt to erase archival gaps or harmonize discrepancies. On the contrary, it embraces them, allowing the collection's unevenness and fragmentary nature to shape the experience of exploration. Each document serves as a node in a shifting network of affinities, echoes, and proximities.

What this view foregrounds is not only the materiality of documents but also the

presence of subjective agencies within them. Visual traits detected by the algorithm often reflect aesthetic decisions, authorial gestures, or collective styles, revealing the embedded labor, the partial perspectives, and the situated practices that shape the archive.

Rather than offering a reconstruction of the event or a definitive representation, this view sustains the multiplicity of the performative trace, its instability, its visual dispersal, its capacity to be recomposed. As Colombo notes, this mode of visual organization "complicates the narrative structure of the catalogue, suggesting instead a polycentric archive in which the loss of center [...] supports the autonomy of multiple, independent stories" (Colombo, 2021: 74).

It is, in short, a mode of interaction where meaning does not reside in the document itself, but echoes across time, bodies, and formats, through relational proximities rather than hierarchical frames.

2.4 Times and places

The *Times and Places* view presents a geographical map of Italy alongside a timeline spanning from 1959 to 1979. Each city is represented by a circular marker, with its size proportional to the intensity of experimental performance activity documented in that location over the two decades. The result is a visual distribution of theatrical presence, making it possible to perceive clusters, absences, and rhythms within the broader affective and historical ecosystem of Italian performance.

The background data – city names and event years – have been extracted from an extensive study of bibliographic and historiographic sources on Italian 'New Theatre'. Rather than importing an existing dataset, the map was constructed through a process of reconstruction, synthesis, and translation of secondary literature into a visual form.

What distinguishes this interface is its ability to reposition each event within its geographic and temporal context. Through this dual axis of visualization, each performance is anchored in space and time, making it possible to see not only the singularity of the event, but its relation – whether close or distant – to other events that occurred in the same period or region. This relational perspective shifts the user's focus away from the author or the individual work and toward the broader environmental and national context within which these artistic experiments circulated and took shape.

The spatial scale and visual intensity of each bubble on the map encourage comparative exploration. One can, for example, observe how different cities produced different densities of performative activity, or how specific years saw spikes in experimental work. What emerges is not a linear narrative of theatrical development, but a textured map of intensities: zones of proliferation, silence, and discontinuity.

This aerial view offers a means to track and compare clusters of events, revealing both convergences and gaps, both central nodes and marginal traces. It enables the user to follow transversal trajectories, drawing connections between temporally or geographically distant scenes. In doing so, it decentralizes historiographical authority, giving shape to a performative landscape in which context takes precedence over canon, and where patterns emerge not from chronology alone, but from affective and spatial relations.

2.5 The Shape of Community

This view offers the clearest expression of the project's methodological framework. Rather than focusing on the verticality of the individual work, it shifts attention to the broader fabric of relations from which performance emerges. The result is an affective cartography, visualized as a graph – 'a web' – that displaces the performance from the individualism of authorship and repositions it within a dense system of encounters, collaborations, and situated complicities. Creation is no longer portrayed as the isolated act of a single artist. It emerges instead as a distributed and negotiated process embedded in a larger collective ecology. In this sense, the network translates the affective and relational logic of the archive into a visual and methodological model.

The visual structure of the view is designed as a two-layered network. The first layer is grounded in historiographical data: specifically, a sociological and relational reconstruction (Brilli, 2021: 250–258) of documented collaborations among practitioners of the Italian 'New Theatre'.

The second layer introduces a critical gesture: a curated network generated by the INCOMMON team, which integrates artists, curators, photographers, and other subjectivities that are often overlooked in official theatre histories. This speculative layer is not merely additive; it actively challenges and reconfigures dominant historiographical frameworks by rendering visible figures whose contributions, though central to performance-making, have often remained undocumented.

The interface invites users to navigate these two dimensions interactively. Each node corresponds to an individual: hovering over a node highlights its links, revealing the personal constellations of collaboration that surround a single practitioner. The user can zoom, pan, and move freely through the network, choosing their own paths rather than following a predefined structure. There is no fixed hierarchy, no centre, no endpoint. Instead, the experience reflects the project's commitment to multiplicity, interdependence, and distributed agency.

The visual language of the network mirrors INCOMMON's methodological stance: that theatre history must be told not through isolated works, but through processes of co-authorship, mutual influence, situated collaboration, and political participation. The network form is not just a visualization technique; it is an epistemological statement. It embodies the refusal of linear authorship, the decentering of the canon, and the acknowledgment of marginal, minor, or invisible roles in the making of performance.

The book *Inappropriabili. Relazioni, opere, lotte nelle arti performative in Italia (1959-1979)* by Annalisa Sacchi, principal investigator of INCOMMON, can be read as the monographic outcome of the view's guiding principle. It offers a historiographical vision grounded not in authorship, but in relation. This view challenges, as Sacchi writes:

> **"The narrative of the artist's autonomy, affirming that performance can only exist as a process of the common: a negotiated outcome of the actions of many subjectivities who, even in failure, gain power collectively." (A. Sacchi, 2024: 16)**

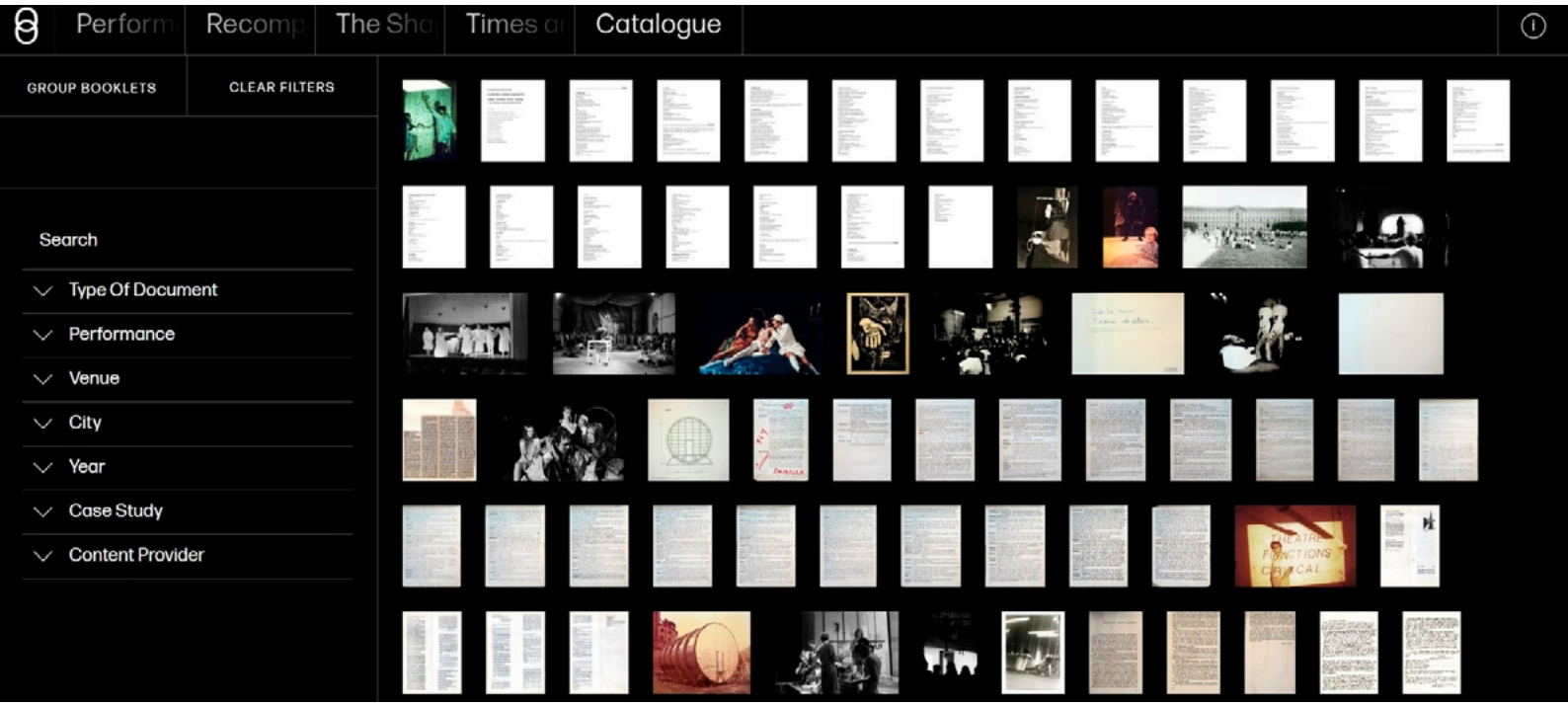


Figure 01
Screenshot from the view "Catalogue",
INCOMMON Digital Archive,
https://in-common.org/catalogue

Figure 02
Screenshot from the view "Recomposition",
INCOMMON Digital Archive,
https://in-common.org/recomposition





Figure 03
Screenshot from the view "Performance remains", INCOMMON Digital Archive, https://in-common.org/performance-remains



Figure 04
Screenshot from the view "Times and Places" (1976), INCOMMON Digital Archive, https://in-common.org/times-and-places

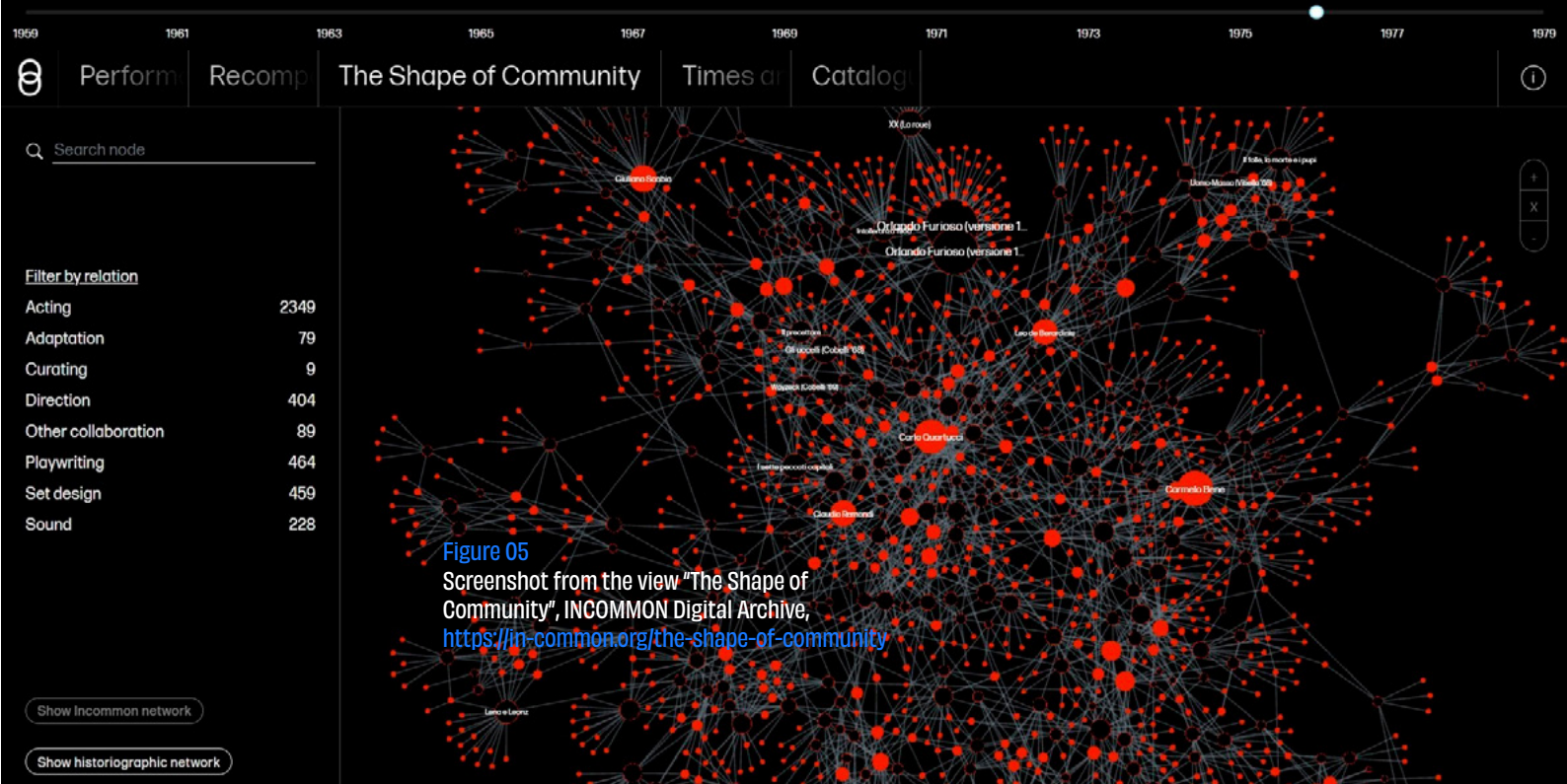


Figure 05
Screenshot from the view "The Shape of Community", INCOMMON Digital Archive, https://in-common.org/the-shape-of-community

Conclusion

The INCOMMON project demonstrates that the Italian New Theatre cannot be reconstructed through monographic approaches but only through a relational perspective, capable of grasping collaborations, conflicts, politics and shared affectivities. What emerges is a conception of the archive not as a neutral instrument of preservation, but as a collective and performative practice in itself: an act of *commoning* that restores to cultural memory not isolated works, but the social and political energies that made them possible.

By reimagining the archive as an affective and dynamic environment, INCOMMON transforms archiving into a method of relation. Documents, images, and traces no longer operate as fixed records of the past; they act as living nodes in a constellation of connections, continually reactivated through curatorial, technological, and interpretive gestures. The archive thus performs rather than merely represents: it creates the conditions for encounter, resonance, and collective imagination.

This approach reframes historiography as an embodied and situated practice — one attentive to the fragility of memory and to the affective infrastructures through which knowledge circulates. Archiving becomes a form of composition: a negotiation between persistence and loss, between the visible and the unarchivable. In embracing this incompleteness, INCOMMON affirms the political and poetic potential of the archive as a space where community itself can be continually rethought and reconstituted.

It contributes to contemporary debates in archival theory by demonstrating that archiving entails *shaping forms*: not only preserving fragments of the past, but also activating new possibilities for understanding, relation, and imagining the future.•

REFERENCES

Baldacci, C. 2016. *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea* (Milan: Johan & Levi).

Berlangieri, M. G. 2020. 'La forma dell'inarchiviabile. Fonti, dati, metadati: i documenti teatrali e la rimediazione digitale'. *Arti dello spettacolo/Performing Arts*, VI (special issue): 16–22.

Bortoletti, F., and A. Sacchi (ed.). 2018. *La performance della memoria. La scena del teatro come luogo di sopravvivenze, ritorni, tracce e fantasmi* (Bologna: Baskerville).

Brilli, S. 2021. 'Perché c'è una scena anziché il nulla? Componenti relazionali della scena performativa italiana (1959–1979)', in *In fiamme. La performance nello spazio delle lotte (1967–1979)*, ed. by I. Caleo, P. Di Matteo and A. Sacchi (Venezia: bruno), pp. 250–69.

Caleo, I. 2021. *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista* (Roma: Bulzoni).

Callahan, S., et al. 2022. *Art + Archive* (Manchester: Manchester University Press).

Cipollone, G. 2024. *Corpi a fuoco. Fotografia, performance, femminismo in Italia negli anni settanta* (Venezia: Marsilio).

Clough, P. T., and J. Halley. 2007. *The Affective Turn* (Durham: Duke University Press).

Colombo, G. 2021. 'Shaping the Unarchivable: Designing an Archive of Italian Theatre in the Sixties and Seventies', *Progetto Grafico*, 37: 63–78.

Cvetkovich, A. 2003. *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures* (Durham: Duke University Press).

Derrida, J. 1995. *Mal d'archive. Une impression freudienne* (Paris: Galilée).

Foucault, M. 1969. *L'archéologie du savoir* (Paris: Gallimard).

Giannachi, G. 2016. *Archive Everything: Mapping the Everyday* (Cambridge, MA: MIT Press).

Gibbs, A. 2010. 'After Affect: Sympathy, Synchrony and Mimetic Communication', in *The Affect Theory Reader*, ed. by M. Gregg and G. J. Seigworth (Durham: Duke University Press), pp. 186–205.

Hartman, S. 2008. 'Venus in Two Acts', *Small Axe*, 12, n.º 2: 1–14.

Massumi, B. 2002. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (Durham: Duke University Press).

Massumi, B. 1996. 'The Autonomy of Affect', *Deleuze: A Critical Reader*, ed. by P. Patton (Oxford: Blackwell), pp. 217–39.

Phelan, P. 1993. *Unmarked: The Politics of Performance* (New York: Routledge).

Sacchi, A. 2024. *Inappropriabili. Relazioni, opere e lotte nelle arti performative in Italia (1959–1979)* (Venezia: Marsilio).

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

Schneider, R. 2011. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (New York: Routledge).

Sedgwick, E. K. 2003. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity* (Durham: Duke University Press).

Singh, J. 2018. *No Archive Will Restore You* (Santa Barbara: Punctum Books).

Stoler, A. L. 2009. *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense* (Princeton: Princeton University Press).

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

Taylor, D. 2010. 'Save As... Knowledge and Transmission in the Age of Digital Technologies', *Emisférica*, 9, n.º 1–2.

Arquivar a Arte do Efémero. Proposta de classificação do arquivo da companhia Teatrão.

Ana Margarida Silva Dias

doi.org/10.51427/978-989-9238-13-8.8

Ana Margarida Silva Dias orcid.org/0000-0003-1247-8346

Abstract

KEYWORDS
Classification plan
Theatre archive
Teatrão

Archiving the Art of the Ephemeral. Proposal for classifying the Teatrão theatre company archive.

As part of the Partnership Support Programme – Dance, Theatre and Interdisciplinary Archives, run by the Directorate-General for the Arts, the Coimbra theatre company Teatrão received funding in 2021-2022 to organise its archive. The Centre for Theatre Studies at the Faculty of Arts of the University of Lisbon was involved in the funding from the outset and was present at the project presentation. O QUE GUARDAS CÁ DENTRO – Arquivo Vivo do Teatrão (What You Keep Inside – Teatrão Living Archive) is a project to create an archive for Teatrão's multifaceted structure, where theatrical creation processes intersect with educational activities, intervention in the city and region, and subsequent reflection on their impact

One of the objectives of this project is to inventory and study the documents and information resulting from the company's 30 years of artistic activity. It should be noted that these materials are very varied and distinct, as they include programmes and posters of performances, editions of works performed, a database of theatre texts, costumes, props, photographs, films, set designs, as well as administrative and production archives of the different artistic productions (100) and 20 years of Educational Services, with a wealth of teaching materials and various notes.

The scientific consultancy work requested of us in 2024 included classification and archival description on the AtoM platform. Classification in archives can follow organic, functional or thematic criteria, or combine two of the above characteristics. This methodological resource is now understood as an instrument for the intellectual organisation of information, equally reconciling the objectives of representation and retrieval of information. The classification of information/documentation is always useful and indispensable for any organisation/service, proving to be advantageous for their business areas. However, it is recognised that planning, developing and executing classification plans is a challenge for institutions when qualified professionals do not assist them. This article will explore the functional classification proposal that has been applied and can be replicated by other theatre companies with complex collections.

Ana Margarida Silva Dias

O Teatrão – companhia municipal de teatro

O Teatrão foi fundado em 1994 como companhia profissional de teatro de Coimbra, dedicando-se à criação de espetáculos e atividades pedagógicas para a infância, inexistentes até então na cidade de Coimbra. Desde 1994, a sua missão é aproximar a arte teatral das comunidades e dos territórios, promovendo a igualdade de acesso por todos os públicos às suas atividades, fruto da posição política que tem sobre o papel da arte e cultura no desenvolvimento dos indivíduos e das comunidades.

No final da Capital da Cultura de Coimbra (2003), o Teatrão instalou-se no Museu dos Transportes, na Baixa da cidade. A possibilidade de programar trouxe à companhia a oportunidade de desenvolver dinâmicas para públicos mais diversos, fundamentais para a evolução do projeto e que transformaram este espaço provisório numa das principais salas de espetáculo da cidade. Até 2008, o Museu acolheu dança, música, teatro, das principais companhias do país, de companhias emergentes e artistas locais, trazendo milhares de espetadores ao Museu. Foi igualmente neste período que o Teatrão viu crescer o seu projeto pedagógico, acrescentando às Classes de Teatro (2001), outros programas de formação dedicados a jovens com necessidades especiais, pessoas de idade maior, companhias amadoras, entre outros. Em 2008 o Teatrão assume a Oficina Municipal do Teatro (OMT), transformando este espaço num polo dinâmico de programação cultural, proporcionando à cidade espetáculos dos mais variados géneros e para diferentes públicos, iniciando um projeto que assenta na relação aberta e informal com todos os agentes, parceiros e públicos da cidade e do país, ampliando a sua oferta educativa e explorando diferentes formas teatrais nas suas criações.

A partir de 2012 o projeto pedagógico expandiu o seu território, criando redes e parcerias com municípios vizinhos, com a academia e com outras estruturas da cidade Internacionalmente criou parcerias com estruturas da Bélgica, Holanda, Itália, Irlanda e Reino Unido.

Em 2014 concebe a Rede Artéria – criação e programação – que operou em oito municípios da Região Centro até 2021, para a qual prepara uma publicação final e nova edição para o ciclo 2020/2030.

Atualmente, o projeto pedagógico distingue-se por ser um projeto empenhado na criação teatral que afirme a qualidade dos seus profissionais e desafie os públicos, cruzando-os com seu projeto pedagógico, e os projetos de mediação e participação das comunidades.

Nesta atuação, o Teatrão procura sempre guiar-se por vários objetivos muito claros. Em primeiro lugar, tenta promover uma oferta artística diversificada e geograficamente equilibrada na cidade e região, de forma a contribuir para uma maior e melhor fruição das artes. Também pretende afirmar o papel da companhia e da sua atividade, mantendo uma aposta constante no profissionalismo artístico, na contemporaneidade dos trabalhos apresentados e na proximidade com as comunidades. Paralelamente, cultiva o espaço da Oficina Municipal do Teatro enquanto lugar participativo e próximo da comunidade. Procura, ainda, garantir a circulação das suas criações por equipamentos do país e em circuitos internacionais. Por último, fomenta a articulação e o aprofundamento das dimensões artística e pedagógica do seu projeto – algo que se torna possível graças à singularidade da formação académica e experiência profissional da equipa de encenadores, atores, dramaturgos e pedagogos, entre profissionais de outras áreas – através de práticas que interliguem a criação, a formação e a investigação nas artes performativas.

O Teatrão é o único espaço acessível da cidade, com LGP e Audiodescrição. A OMT integra a RTCP e a Rede de Teatros de Programação Acessível. Ajudou a criar e faz parte da direção da Descampado, rede de estruturas de todo o país, descentralizadas e com lógicas inovadoras de cooperação, sustentabilidade e valorização dos territórios.

No âmbito do Programa de Apoio em Parceria – Arquivos de Dança, Teatro e Cruzamento Disciplinar, da Direção-Geral das Artes (Brilhante, 2023), a companhia de teatro de Coimbra Teatrão recebeu financiamento, em 2021-2022, para tratar o seu arquivo. O Centro de Estudos de Teatro, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa esteve envolvido desde o início no financiamento e esteve presente na apresentação do projeto. O QUE GUARDAS CÁ DENTRO – Arquivo Vivo do Teatrão é o projeto de criação de um arquivo para a estrutura multifacetada do Teatrão, onde os processos de criação teatral se cruzam com as atividades pedagógicas, de intervenção na cidade e na região e consequente reflexão sobre o impacto dos mesmos. Um dos objetivos deste projeto é inventariar e estudar os documentos e a informação resultantes dos 30 anos de atividade artística da companhia. O trabalho de consultoria científica que nos foi solicitado em 2024 incluiu a classificação e a descrição arquivística na plataforma AtoM. Neste artigo iremos explorar a proposta de classificação temático-funcional que foi aplicada e que pode ser replicada por outras companhias de teatro que possuam acervos complexos.

A proposta de classificação do Arquivo do Teatrão

De prática empírica dependente da História (de que se autonomizou no século XIX) a disciplina aplicada da Ciência da Informação (no século XX), a Arquivística visa "a origem, coleta, organização, armazenamento, recuperação, interpretação, transmissão, transformação e utilização da informação" (Silva e Ribeiro, 2002: 53).

Afastando-nos de uma visão tecnicista da Arquivística e da função do arquivista como "solitário guardião" da memória, posicionamo-nos no paradigma pós-custodial, contextual, científico, sistémico, dinâmico e informacional, ou seja, entendemos o trabalho do arquivista como um agente com pensamento crítico e capacidade de compreensão dos fluxos informacionais, com o foco na mediação da informação e na satisfação das necessidades informacionais dos clientes/utilizadores.

Nesta perspetiva, para a elaboração do plano de classificação do Teatrão, descartámos as "classificações-tipo", apriorísticas e prontas a aplicar, e privilegiámos o diálogo com os membros da companhia. A reflexão conjunta procurou criar o plano de classificação (a "imagem arquivística") do Teatrão. O que é que o Teatrão faz? Quais as atividades que desenvolve? Que documentos e que informação são gerados nesse processo? Quem intervém no processo? Questões que ajudaram a "arrumar" e a "agrupar" a documentação e a informação da companhia. Isto porque os quadros e/ou planos de classificação são concebidos numa lógica de agrupamento de "coisas" que têm algo em comum e porque a classificação arquivística a criar deve ser fiel à realidade organizacional (figura 1).

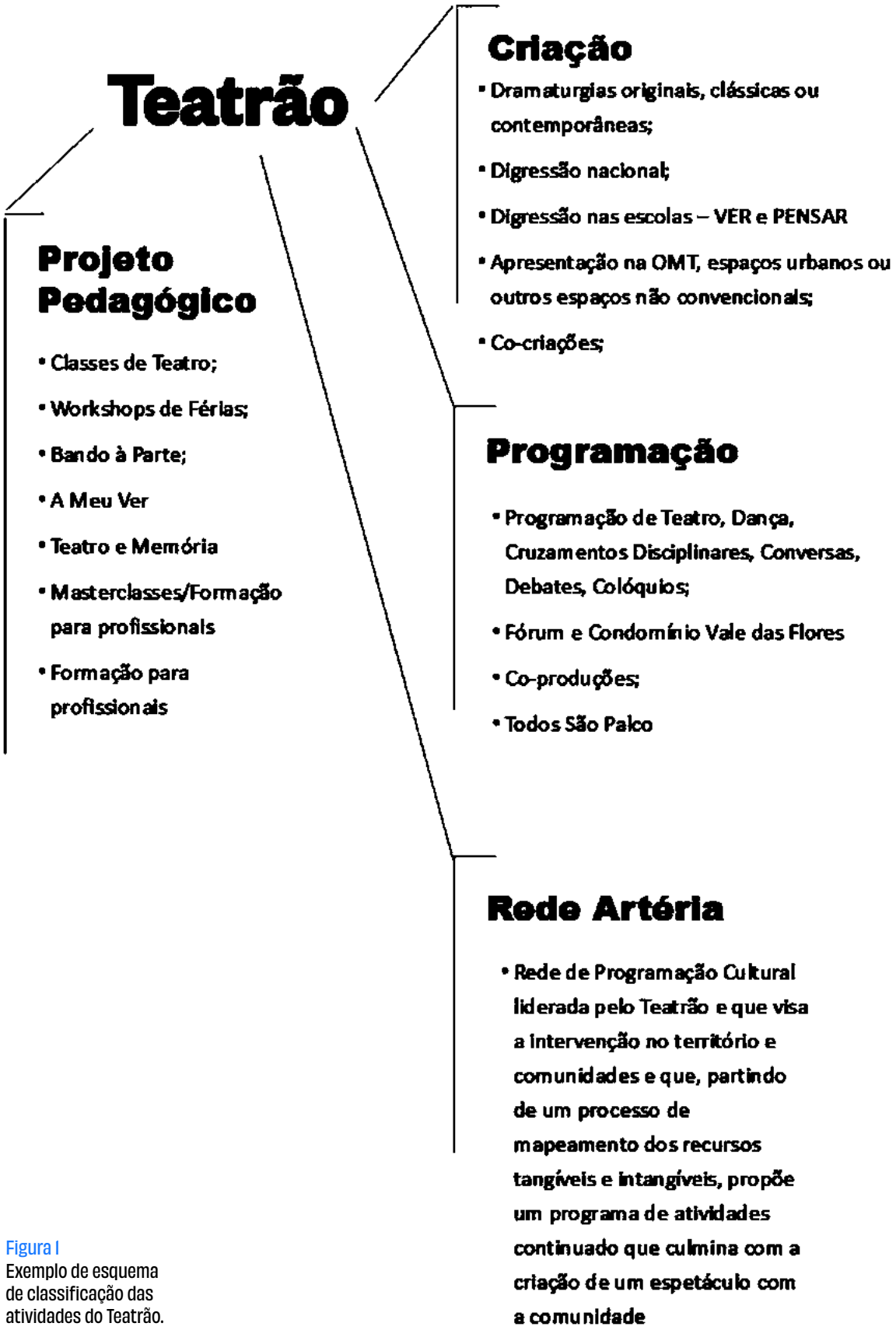


Figura I
Exemplo de esquema de classificação das atividades do Teatrão.

Arquivar a Arte do Efémero.
Proposta de classificação do arquivo da companhia Teatrão.

O *Dicionário de Terminologia Arquivística* explica a distinção entre quadro e plano de classificação: o quadro de classificação, sobretudo usado para arquivos históricos, é utilizado para a organização de um acervo documental de acordo com os princípios da proveniência e do respeito pela ordem original (Alves, 1993: 80) "para efeitos de descrição arquivística e/ou instalação" (NP 4041 2005), e o plano de classificação é concebido para a organização de um arquivo corrente, de acordo com as funções da entidade produtora (Alves, 1993: 74).

A classificação, enquanto recurso metodológico, é hoje entendida como um instrumento de organização intelectual da informação, conciliando igualmente os objetivos de representação e recuperação da informação. A classificação em arquivos pode seguir critérios orgânicos, funcionais ou temáticos, ou conjugar duas das características anteriores. A classificação funcional dá o enfoque exclusivamente às funções, e a classificação orgânica tem em atenção, por sua vez, à estrutura orgânica da entidade produtora. Porém, nem todos conseguem ser realmente puros, daí existirem planos orgânico-funcionais ou temático-funcionais, por exemplo. Existem planos que abrem o espectro procurando englobar todo e qualquer tipo de documentação, outros que afunilam e ainda aqueles que colocam o enfoque no utilizador/cliente (Ribeiro, 1998; Silva, Borges e Freitas, 2019; Silva et al., 2019; Simões e Freitas, 2013).

A reflexão conjunta definiu um plano de classificação temático-funcional, onde cada secção corresponde a uma atividade realizada pela companhia. Foi utilizada a plataforma de descrição arquivística AtoM para a classificação, descrição, acesso e difusão do Arquivo do Teatrão (figura 2).



Figura 2
Print screen da página do arquivo de O Teatrão na plataforma AtoM com indicação das secções criadas.

Enquanto mediador da informação, o gestor da informação / arquivista deve assegurar a manutenção do vínculo de estreita correspondência entre as atividades do organismo produtor e os documentos/informação, de forma a reforçar e tornar estável o efeito probatório que decorre dessa relação particular (Silva, Borges e Freitas, 2019; Silva et al., 2019).

A classificação é o espelho da estrutura e das atividades do organismo que produziu a informação, organiza intelectualmente a informação e auxilia na sua recuperação (Ribeiro 2013; Silva, Borges e Freitas 2019; Silva et al. 2019; Simões e Freitas 2013). Por isso, e porque a estrutura orgânica do Teatrão é muito simples, privilegiaram-se as atividades realizadas, agregando em cada uma delas a documentação e a informação geradas, física e digitalmente. Utiliza-se a metáfora da árvore para melhor explicar o processo de classificação a não profissionais da matéria. O Teatrão é a árvore e cada um dos ramos correspondem às atividades realizadas (as secções). Cada ramo pode, por sua vez, desdobrar-se em ramos menores (subsecções) onde nascem ramos mais pequenos (as séries) que suportam as folhas (cada documento).

As sete secções do plano de classificação final incluem: Criações, Projeto Pedagógico, Programação Externa, Festivais, Rede Artéria, Estrutura/Associação e Biblioteca. O foco principal da classificação centra-se nas duas primeiras secções. No espaço de tempo do projeto e dada a dimensão da produção informacional relativa aos 30 anos da companhia, era impossível tratar todo o acervo, por isso, foi definida como prioridade a descrição das Criações e do Projeto Pedagógico. Cada uma das secções desdobra-se em subsecções que correspondem às atividades realizadas. Por exemplo, a secção Criações está dividida, até ao momento, em 100 subseções, referentes às 100 criações que o Teatrão lista na sua página de *Internet*: https://oteatrao.com/companhia/producoes-proprias/.

A classificação temático-funcional permite a disponibilização de conteúdos de forma integrada e interligada na plataforma AtoM, com a reunião de informação e imagens em torno de cada espetáculo, evento ou peça, associados para permitir o conhecimento global sobre uma determinada realização artística.

Cada subsecção desdobra-se em séries, de acordo com a tabela 1. As descrições arquivísticas seguiram as normas ISAD(G), ISAAR(CPF) e ODA. Para normalizar as descrições, foi elaborada uma lista de séries que foi aplicada a cada uma das secções, com o preenchimento dos campos aplicáveis em cada caso (tabela 1).

A criação da tabela com indicação por ordem alfabética das séries e a descrição da tipologia de documentos que aí deve ser incluída (à maneira de guia de referência)

prende-se, por um lado, com o objetivo de padronizar procedimentos e estabelecer normas de descrição claras para quem quer que se ocupe da função de descrição arquivística e, por outro, com a complexidade de documentos e informação produzidos no âmbito da atividade artística e criativa do Teatrão.

A complexidade – que é uma característica da natureza, da realidade humana e social (Morin, 1977) – da produção documental e informacional das companhias de teatro em geral é visível na multiplicidade de interligações dos elementos materiais com a criatividade do pensamento. É necessário flexibilidade e adaptação à realidade para compreender e fazer compreender como é que o processo criativo do Teatrão se materializa em documentos.

O primeiro aspecto a ressaltar é o de considerar como "documento" não apenas "testemunhos escritos" ou "objetos escritos", mas no sentido otleniano do conceito de "documento" como todos os objetos resultantes da atividade humana, objetos como formas projetadas para representar ideias e obras de arte, além de textos (Otlet, 2018). O termo *documento* (ou *document unit*) é, então, utilizado num sentido genérico e especializado para designar objetos físicos informativos (Buckland, 1991; Hjørland, 2000).

Etimologicamente, a palavra *documento* tem origem no verbo *docere*, que significa "fazer aprender" e/ou "ensinar", a que se adicionou o sufixo *mentum*, possivelmente derivado de "pensar", no sentido de "intenção", "processo", "meio", "instrumento", e por esse motivo, tem o significado original de ensinamento, lição, objeto que ensina (Buckland, 1991; Le Goff, 1984). De facto, "A documentação, antiga como o homem no momento em que ele inscreveu seus primeiros signos" (Otlet, 2018: 53), estava, então, originalmente associada a uma ferramenta de ensino e só mais tarde passou a designar objetos com texto (Hjørland, 2000), sobretudo a partir do século XIX, com o primado da escrita e do escrito (Le Goff, 1990).

A memória coletiva tinha existência material nos *monumentos* e nos *documentos*, os primeiros associados ao "poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos" (Le Goff 1990: 536), e os segundos, valorizados pela escola histórica positivista dos finais do século XIX e inícios do século XX, que pela sua objetividade parecia "opor-se à intencionalidade do monumento. Além do mais, afirma-se essencialmente como um testemunho escrito" (Le Goff 1990: 536).

O *documento*, que triunfa sobre o *monumento*, é fundamentalmente texto.

Segundo Buckland (1991), para os documentalistas, o termo *documento* era utilizado genericamente para designar qualquer recurso informativo com existência física, não limitando o conceito a objetos que contêm texto em suportes físicos específicos, como papel, papiro, velino ou microformas. Assim, qualquer artefacto, textual ou não textual, como estelas funerárias, pautas musicais, moedas, selos de correio, anotações matemáticas, medalhas, fotografias, filmes, registos vídeo e áudio, são documentos. Em suma, o *documento* pode ser escrito, ilustrado, esculpido, transmitido pelo som ou pela imagem, porque os documentos, enquanto objetos informativos, existem pela ação humana.

A necessidade da existência de um suporte que fixa a informação e a transforma em algo tangível, associa-a, inevitavelmente, ao conceito de:

> **documento como epifenómeno do fenómeno info-comunicacional, ou seja, o objecto da C. I. [Ciência da Informação] começa, fisicamente, no que aparece, na coisificação das ideias, das emoções, das situações concretas representadas por diferentes códigos (língua falada e escrita, números, desenho, imagens, música...), naquilo que é materialmente visível ou audível e partilhável por um número indeterminado de seres humanos, e pode ser guardado e reutilizado hoje, amanhã e sempre – o documento. (Silva, 2006: 103)**

Armando Malheiro da Silva afirma que, quando Paul Otlet utilizou uma noção mais ampla de documento no seu *Traité de documentation: le livre sur le livre* (1934), este parecia pressentir "a multiplicação dos suportes da informação, todos igualmente portadores de memória" (Silva, 2005: 31) proporcionada pela evolução das tecnologias da informação e comunicação (TIC). Ao antecipar questões referentes a novos suportes de informação quando da elaboração do conceito documentação, o autor belga conduziu à noção de informação (Silva, 2015: 110).

O conceito de *informação* é complexo, polissémico, sem uma definição genérica e consensualmente aceite porque tem sido aplicado a diversos fenómenos informacionais, sejam eles materiais, naturais, químicos, físicos, biológicos, cognitivos, éticos ou sociais. Para a Ciência da Informação, considera-se informação como um "conjunto estruturado de representações mentais codificadas (símbolos significantes) socialmente contextualizadas e passíveis de serem registadas num qualquer suporte material (papel, filme, banda magnética, disco compacto, etc.) e, portanto, comunicadas de forma assíncrona e multidireccionada" (Silva e Ribeiro, 2002).

No âmbito de uma Ciência de Informação, enquanto domínio científico das ciências sociais e humanas, área ainda emergente e em consolidação, que recebeu esta desig-

nação (*Information Science*), por volta de 1958, o conceito *informação* não se dissocia de um novo paradigma sociocultural, no contexto, e em estreita relação, com a Sociedade Digital (Ribeiro, 2012: 10).

No desenvolvimento das suas atividades, as instituições adquirem, processam, transformam, valorizam, transmitem, distribuem e disseminam informação para criar conhecimento e responder à satisfação das necessidades da sociedade. Desta forma, a informação é vista como um recurso valioso. Ao aceitar a *informação* como objeto plurifacetado que se compõe, como a etimologia da palavra indica, de uma dimensão tangível (física), e de outra intangível (psíquica, mental), aceita-se uma dimensão plural e complexa do que é a informação. Um conceito que surge amiúde associado a documento, conhecimento e comunicação.

Nesta perspetiva, e no âmbito deste projeto, entendemos que um texto dramático, um figurino, um cenário, um vídeo, uma banda sonora, uma fotografia ou um cartaz, em formato analógico ou digital, são documentos e informação que, numa perspetiva sistémica e visão holística, e na sua complexidade, interligação e interdependência, contribuem para o conhecimento integrado das atividades criativas do Teatrão. Assim, cada subsecção reúne a documentação e informação produzida no seu contexto criativo, independentemente do seu suporte ou origem.

É no repúdio pelas ideias simples e redutoras que se funda o conceito de complexidade, que aporta consigo a integração da ambiguidade e da diversidade e a possibilidade de associação de ideias antagónicas numa nova forma de ver o mundo, e o conceito de sistema evolui para a *unidade complexa organizada* (Morin, 1977). O Teatrão é um sistema de informação complexo, onde a *complexidade dos processos* e a *complexidade das interações* estão patentes no elevado número de elementos documentais e informacionais e o seu comportamento cooperativo assenta na simplicidade das relações organizativas e estruturais (Mella, 1997).

A noção de *documento* apontada por Paul Otlet – "o pensamento fixado pela escrita das palavras ou imagens de coisas, signos visíveis fixados num suporte material" (Otlet, 2018: 13) – e outros documentalistas, está em linha com a *material turn* (que faz parte da *social turn*) e, consequentemente da *archival turn*, que significa aceitar que os arquivos são o resultado de escolhas individuais ou sociais e de decisões políticas ou ideológicas (Derrida, 1995; Harris, 2002; Ketelaar, 2002; Schwartz e Cook, 2002) e que os arquivos são um processo, e não coisas (Stoler, 2002, 2009).

Nome das Séries	O que cabe em cada Série
Adereços	Incluir todos os objetos utilizados pelos actores, excluindo guarda-roupa e cenografia (ex: livro que é pegado; roupa que não é vestida nem despida)
Banda Sonora	Aquisição de serviços de músico/compositor, a música e a sonoplastia são os sons (ex: música, bebé a chorar, copo a partir-se)
Bilheteira	Bilhete, venda e compra de bilhetes, bilhetes convite, bilhetes desconto, indica a lotação da sala, número de espectadores, relatórios de contas, entidade que recebe o espectáculo, lista de convites
Biografias	Participação de pessoas nos espectáculos ou actividades paralelas
Casting	Candidaturas, CVs e entrevistas selecção
Cenografia	Coisas que estão no palco e não as outras
Clipping	Recortes de jornais, imprensa escrita, reportagens, áudio
Comunicação	Comunicados de imprensa ou contacto directo com imprensa (ex: kit imprensa / comunicado de imprensa)
Contabilidade	Tudo o que envolva pagamentos (ex: actores, IGAC, alugueres, fornecedores, seguros, apoios)
Contratos	Contratos com as entidades de acolhimento, actores, e todo o tipo de contratualizações futuro
Correspondência	Inclui correspondência física e digital (vulgo *e-mail*)
Cronograma de trabalho	Datas de ensaios, montagem de espectáculo
Divulgação	Promoção do espectáculo através de todos os meios físicos e analógicos pelo Teatrão ou outros (redes sociais) - cartazes, postais, *flyers*, folha de sala, vídeo promocional
Dossier e Circulação	Síntese do espectáculo para venda junto de entidades externas (para reposições)
Encenação	Notas e apontamentos no texto pelo encenador
Ficha artística e técnica	Elenco de todos os intervenientes no processo do espectáculo
Figurinos	Roupa (material vestuário e desenhos do mesmo)
Fotografias	Registo fotográfico dos ensaios e do espectáculo em si, que pode ser de múltiplas proveniências (Teatrão e outros fotógrafos)
Licenças	Classificação etária, direitos de autor, declarações
Material de apoio ao processo criativo	Tudo o que ajuda a criar as personagens, o texto, o espectáculo, entrevistas para pesquisa e elaboração de conteúdos
Publicidade	Paga a terceiros para visibilidade; spot RUC
Registo audiovisual	Registo videográfico dos ensaios e do espectáculo em si, que pode ser de múltiplas proveniências (Teatrão e outros fotógrafos), para registo do Teatrão e da entidade de acolhimento; e registo áudio
Seguros	Pessoas, material
Técnica	Especificações e material técnico (luz, som, imagem) - *raider* técnico
Textos	Dramaturgia que envolve um texto, um dramaturgo ou mais, registos de discussões, notas e apontamentos, tradução e legendagem
Vídeos e Fotografias de cena	Elementos cénicos em vídeo e fotografia, fazem parte do espectáculo e não são registos do espectáculo

Principais desafios

No processo de compreender o contexto de produção informacional que resulta das atividades de criação de teatral que se cruzam com as atividades pedagógicas, de intervenção na cidade e na região e consequente reflexão sobre o impacto dos mesmos, há desafios constantes na classificação do arquivo do Teatrão.

Na multiplicidade material dos documentos e informação a tratar [programas e cartazes de espetáculos realizados, edições de obras representadas, um banco de textos de teatro, figurinos, adereços, fotografias, filmes, desenhos de cenários, assim como arquivo administrativo e de execução das diferentes produções artísticas (100) e de 20 anos de Serviço Educativo, com bastante material pedagógico e apontamentos diversos], nem sempre é fácil criar categorias estanques de classificação. Por exemplo, a classificação dos figurinos é que a levanta maiores dúvidas. Tanto mais que adereços e roupas são, ou podem ser, reutilizados e, portanto, entram em várias Criações e/ou Projectos Pedagógicos. Como classificar um fato que entra em múltiplas criações? Em ambiente digital e utilizando o AtoM é fácil relacionar os documentos e a informação com as subsecções. Mas, e fisicamente? De cada vez que um par de sapatos é reutilizado, como colocar essa informação? Cria-se uma ficha biográfica que se vai atualizando manualmente? Dentro do projeto de organização arquivística da documentação e informação do Teatrão esta é uma questão que ainda está por resolver.

A dimensão física do arquivo, quer em termos de espaço, quer em termos de atualização de dados, é o desafio maior para a companhia. Tanto mais que, como tantas outras companhias de teatro, não há um arquivista ou gestor de informação na equipa e o trabalho de arquivo vai sendo realizado conforme a disponibilidade dos membros da equipa, e entre os (poucos) tempos mortos entre criações e projetos.

Considerações finais

O arquivo do Teatrão fica acessível através da plataforma AtoM com a classificação e a descrição de todos os documentos físicos e digitais que a companhia produziu ao longo dos seus 30 anos de existência. Devido à grande quantidade de documentos e informação acumulados, dá-se prioridade, nesta primeira etapa, aos documentos que mais representam as atividades criativas e pedagógicas, a importância e o impacto comunitário e a história da instituição. Após anos de trabalho criativo voltado para a comunidade, o arquivo do Teatrão surge como uma importante ferramenta

para preservar a história e as memórias partilhadas entre a companhia e a comunidade. A criação e a disponibilização de um arquivo *on-line* configuram a oportunidade de organização e de democratização do acesso aos documentos.•

Agradecimentos

À equipa de O Teatrão, nas pessoas da Isabel Craveiro (Encenação) e da Cátia Oliveira (Direção de Produção), pelas muitas conversas sobre o arquivo e pela autorização para a realização deste artigo.

À Amanda Soares Steffen (FLUC) pela execução do trabalho de descrição arquivística entre setembro de 2024 e abril de 2025.

Ao Luís Pereira, sócio-gerente da Illumini, pela ajuda na implementação do AtoM.

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00311/2020 com o identificador DOI 10.54499/UIDB/00311/2020 (https://doi.org/10.54499/UIDB/00311/2020).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alves, Ivone. 1993. *Dicionário de Terminologia Arquivística* (Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro).

Bertalanffy, Ludwig von. 1973. *Teoria Geral dos Sistemas: Fundamentos, Desenvolvimento e Aplicações* (Petrópolis: Vozes).

Brilhante, Maria João. 2021. 'Teatro em Portugal: breve contributo', *Seara Nova*, 1756: 126–37.

Brilhante, Maria João (coord.). 2023. *ARTHE - Arquivar o Teatro: Primeiros Passos de Um Projecto* (Lisboa: Centro de Estudos de Teatro).

Brilhante, Maria João, António Ramalho, Fábio Marques Belém, Tiago Ivo Cruz, Lauras Rozas Letelier, Pedro Cerejo, Ana Bigotte Vieira. 2023. *Os Arquivos das Companhias de Teatro e Sua Descrição* (Lisboa: Centro de Estudos de Teatro).

Buckland, Michael. 1997. 'What is a "document"?'. *Journal of the American Society of Information Science*, 48, n.º 9: 804–09. https://doi.org/10.1002/(SICI)1097-4571(199709)48:9<804::AID-ASI5>3.0.CO;2-V.

Conselho Internacional de Arquivos. 1999. *General International Standard Archival Description - ISAD(G)*, 2.ª ed. (Ottava: International Council on Archives).

Conselho Internacional de Arquivos. 2004. *International Standard Archival Authority Record for Corporate Bodies, Persons and Families - ISAAR (CPF)*, 2.ª ed. (Camberra: International Council on Archives).

Derrida, Jacques, Eric Prenowitz. 1995. 'Archive Fever: A Freudian Impression', *Diacritics, Baltimore*, 25, n.º 2: 9–63.

Fernandes, Daniela Teixeira. 2004. *Pedra a Pedra: Estudo Sistémico de Um Arquivo Empresarial* (Porto: Gabinete de Estudos a&b).

Harris, Verne. 2002. 'The archival sliver: Power, memory, and archives in South Africa', *Archival Science*, 2: 63–86.

Hjørland, Biger. 2000. 'Documents, Memory Institutions and Information Science', *Journal of Documentation*, 56, n.º 1: 27–41. https://doi.org/10.1108/EUM0000000007107.

Instituto Português de Qualidade. 2005. *NP 4041: 2005 – Informação e Documentação: Terminologia Arquivística. Conceitos Básicos* (Lisboa: IPQ).

Ketelaar, Eric. 2002. 'Archival Temples, Archival Prisons: Modes of Power and Protection', *Archival Science*, 2: 221–38.

Le Goff, Jacques. 1984. 'Documento/Monumento', in *Enciclopédia Einaudi*, vol. 1 (Lisboa: INCM), pp. 95–106.

Mella, Piero. 1997. *Dai sistemi al pensiero sistemico: Per capire i sistemi e pensare con i sistemi* (Milão: FrancoAngeli).

Morin, Edgar. 1977. *O Método. 1. A Natureza da Natureza* (Mem Martins: Publicações Europa-América).

Otlet, Paul. 2018. *Tratado de Documentação: O Livro sobre o Livro Teoria e Prática* (Brasília: Briquet de Lemos Livros).

Ribeiro, Fernanda. 1998. 'A classificação em arquivos: processo natural ou arranjo a posteriori?', *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa*, 2: 119–26.

Ribeiro, Fernanda. 2013. 'O uso da classificação nos arquivos como instrumento de organização, representação e recuperação da informação', em *Atas Informação e/ou Conhecimento: As Duas Faces de Jano. I Congresso ISKO Espanha e Portugal XI Congreso ISKO España. 7 a 9 de novembro* (Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto e CETAC.MEDIA), pp. 528–39.

Schwartz, Joan M., e Terry Cook (eds.). 2002. 'Archives, Records and Power', *Archival Science*, 2, n.º 1–2 e 3–4.

Silva, Ana Margarida Dias da, Leonor Calvão Borges, e Cristiana Freitas. 2019. 'A práxis da classificação nos arquivos municipais portugueses', em *Actas do 13.º Encontro Nacional de Arquivos Municipais* (2018, Outubro 18-19). Disponível em: https://bad.pt/publicacoes/index.php/arquivosmunicipais/article/view/1976/1772 [acesso 16 julho 2025].

Silva, Ana Margarida Dias da, Cristiana Freitas, Diogo Vivas, e Leonor Calvão Borges. 2019. 'A classificação orgânico-funcional: saber arquivístico para a compreensão dos fluxos informacionais', *IX Seminário de Saberes Arquivísticos*, 9: 333–44.

Silva, Armando Malheiro. 2005. 'Informação, cultura e património: Uma abordagem exploratória feita no campo

emergente da ciência da informação', in *Conservar para quê? 8.ª Mesa-Redonda de Primavera*, coord. por V. O. Jorge (Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto), pp. 27–58.

Silva, Armando Malheiro. 2006. *A Informação: Da Compreensão do Fenómeno e Construção do Objecto Científico* (Porto: Edições Afrontamento).

Silva, Armando Malheiro. 2015. 'Arquivo, biblioteca, museu, sistema de informação: Em busca da clarificação possível...', *Cadernos BAD*, 1: 103–24.

Silva, Armando Malheiro, e Ribeiro, Fernanda. 2002. *Das "Ciências" Documentais à Ciência da Informação: Ensaio Epistemológico para Um Novo Modelo Curricular* (Porto: Edições Afrontamento).

Simões, Maria da Graça, e Maria Cristina Vieira de Freitas. 2013. "A classificação em arquivos e em bibliotecas à luz da Teoria da Classificação: pontos de convergência e de divergência", *PontodeAcesso*, Salvador, 7, n.º 1: 81–115. DOI: 10.9771/1981-6766rpa.v7i1.8050 [acesso 16 julho 2025].

Stoler, Ann Laura. 2002. "Colonial Archives and the Arts of Governance", *Archival Science*, 2: 87–109.

Stoler, Ann Laura. 2009. *Along the Archival Grain* (Nova Jersey: Princeton University Press).

RECURSOS ELECTRÓNICOS

O Teatrão - https://oteatrao.com/companhia/producoes-proprias/

Preserving the intangible: From Dispersed Memory to Shared Infrastructure. The *ITArchives* project for Italian Performing Arts Archives

Arianna Frattali
Ilaria Lepore

doi.org/10.51427/978-989-9238-13-8.2

Arianna Frattali orcid.org/0000-0001-5779-4487 *Ilaria Lepore* orcid.org/0000-0003-1033-6467

Abstract

KEYWORDS
Performing arts archives
Intangible cultural heritage
Digitization and metadata
Reenactment and immersive storytelling
Knowledge infrastructures

Preserving the Intangible: From Dispersed Memory to Shared Infrastructure. The *ITArchives* project for Italian Performing Arts Archives

This paper aims to contribute to current critical discussions on the nature and function of archives in the field of performing arts, focusing on the Italian context and its specific infrastructural challenges. The starting point is the persistent fragmentation of the Italian archival system, characterised by the lack of a centralised repository, poor interoperability among archival holdings, and limited accessibility. The intention is to explore how a dynamic, digital and participatory archival model might address these shortcomings, while responding to the inherent ephemerality of performance as an artistic and cultural practice.

The analysis unfolds along two interconnected lines. First, the paper will offer a comparative overview of significant international experiences — such as AusStage in Australia, SAPA in Switzerland, and Les Archives du Spectacle in France — to identify operational models and best practices for the mapping, digitization and dissemination of theatrical archives. Second, it will introduce the conceptual framework underlying the ongoing project ITArchives, developed within the extended PNRR CHANGES partnership and currently under construction.

The project represents one of the first structured attempts to build a digital platform designed to map, archive, and interactively present Italian theatrical heritage. This paper aims to critically reflect on some of the project's key methodological and technological choices, such as the use of open-source GIS for georeferenced mapping, the implementation of the Strapi content management system for database construction, and the exploration of immersive environments (VRChat) to foster reenactment and user engagement. A particular focus will be placed on the profiling of users as not merely passive recipients but as active co-creators within the archival narrative.

From an epistemological perspective, this paper seeks to interrogate the evolving notion of the archive — no longer a static repository but a generative narrative infrastructure capable of producing knowledge and inspiring creative practices. The archive is thus understood as a hybrid and rhizomatic landscape in which material and immaterial dimensions — documents, objects, practices, processes — intersect and co-construct meaning in a relational and constantly shifting space.

By offering both a critical framework and a speculative design for an open, accessible, and performative archive, this paper aims to contribute to the broader discourse on knowledge infrastructures in the performing arts. It emphasizes the need for archival models that integrate digital innovation, historiographical awareness, and artistic experimentation. Ultimately, the paper argues for a new archival paradigm — one that bridges the gap between preservation and creation, between the document and the performance — while outlining the potential of ITArchives as a model for collaborative and critical cartography in the field.

Archives of the performing arts in Italy: Present state

This study starts from the fundamental premise that to date in Italy there is still no national centre for collecting and preserving the archives of the performing arts, prompting reflection on their fragmentation nationwide and the frequent difficulty of consulting them. Apart from the historical-methodological issues, which explore how to construct a theatrical archive and what its actual objectivity is in the process of historical reconstruction, we observe first of all the lack of a system for mapping the places of conservation, in terms of geolocation and effective accessibility. This lack of unity raises difficult questions concerning how to define, preserve and enhance the value of an ever-growing mass of documentation; it means that the primary objective for the archives of the performing arts is to establish an efficient, effective and easily accessed network.

Unlike the situation in Italy, internationally there are projects experimenting with the mapping and creation of a network of archives and documentary collections of a specifically theatrical and performative nature. Listed in chronological order, they are: AuStage, *Australian Live Performance Database* founded in 1999 and launched in 2003;[1] *Les Archives du spectacle,* a search engine for live performance inaugurated in France in 2007; *Frankfurt Performing Arts for Theatre and Dance Studies* from 2015; the Swiss foundation SAPA (*Swiss Archive of Performing Arts*), established in 2017 by merging the Swiss Dance Archive with the Swiss Theatre Collection, which collects, documents, archives and disseminates material relating to creative processes in the performing arts (dance, theatre and performance) produced in Switzerland; the National Portal of Theatre Museum of Russia and the Digital Pina Bausch Archive, respectively from 2019 and 2020. Other initiatives, projects and databases of international importance include: the Digital Performance Archive (DPA) of the University of Bristol, directed by Barry Smith (Nottingham Trent University) and Steve Dixon (Salford University); the online La Mama archive project; and the recent project *From Stage to Data, the Digital Turn of Contemporary Performing Arts Historiography* (ERC Advanced Grant 2024, PI: Clarisse Bardiot) mainly dedicated

1 AusStage provides an accessible online resource for searching live performances in Australia and New Zealand. Its development is headed by a consortium of universities, government agencies, industry organizations, and data-collecting institutes, with funding from the Australian Research Council, Australian Research Data Commons, and many other sources. AusStage was accepted into the UNESCO Australian Memory in World Register in 2021 as a database of national cultural heritage and significance. Website: https://www.ausstage.edu.au/ausstage/pages/search/ [accessed 25 June 2025].

to the Avignon Festival Archive and hosted by Rennes 2 University.[2] Also noteworthy as a promoter of interesting initiatives and annual international conferences on the subject[3] is SIBMAS - *International Association of Libraries, Museums, Archives and Documentation Centres of the Performing Arts*, an international network wholly devoted to the performing arts since 1954.[4]

The methodological premise in the challenge of creating a single system for consulting and archiving the theatrical memory in Italy is, first and foremost, an awareness of how archival practices profoundly affect historical understanding. Creating an archive, in addition to having bureaucratic, administrative and institutional purposes, also means engaging in the practice of storytelling, namely a narrative with different degrees of objectivity. In fact, the isolated document says nothing about itself, being refractory to the process of aesthetic enhancement that still persists in some museum attempts to use archival spaces:

Every part of the cultural heritage, in order to live, needs to be studied and made available to those interested. For archival documents this is the very condition of their existence. Whether ancient or recent, documents speak to an expert reader thanks to an institutional mechanism that has selected and ordered them within a scientifically founded narrative. The material supports of a memory, whether familial, urban or national, near or far, are only really activated when they become part of a story (Donati, 2015).

The debate on the conservation and consultation of documents relating to the performing arts is closely bound up with the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. This was adopted by the UNESCO General Conference during the proceedings of its 32nd session, on 17 October 2003 (and ratified in Italy only in 2007), to protect the maintenance and safeguarding of the heritage in question. The protection of archives had been the subject of debate and discussion since the 1980s, with the emergence of the need for recognition and preservation of bibliographic sources as part of the material cultural heritage. But it was only in the

2 Websites: https://lesarchivesduspectacle.net/; Website: https://sapa.swiss/it/; https://www.pinabausch.org/archives; https://www.bristol.ac.uk/theatre-collection/explore/live-art/digital-performance-archive/; https://www.lamama.org/la-mama-archive/ (to access the catalogue: https://catalog.lamama.org/); https://stage-to-data.huma-num.fr/en/.
3 In particular, the 33rd SIBMAS Conference, Warsaw 2020: *Performing the Future: Institutions and Policies of Memory,* which focused on how becoming a user of a library, archive or museum often means, whether willingly or not, entering a political arena. Institutions that preserve, organize and disseminate information about the past have powerful tools in the construction of a cultural image of themselves, and certainly this also applies to institutions dealing with the theatre and the performing arts.
4 Website: https://www.sibmas.org/?lang=fr.

2000s that the performative (and therefore intangible) section of this heritage was also recognized, through a series of declarations and conventions.[5]

With respect to the situation in Italy, to date we can point to a series of events and projects (with objectives and forms of fundraising differing in kind and extent) that have developed or are developing a database for the performing arts. However, they are not yet linked to each other to ensure the interoperability of the systems, open access, non-redundant data storage, efficient metadata and duration of the storage over time. Initiatives devoted to the archives of the performing arts and their reenactment[6] since the 2000s, include first of all the pioneering video-installation by Studio Azzurro, *Geografie italiane*, at the Museo MAXXI in Rome, on 5 October 2014. This represented both a journey through Italian architecture of the last sixty years, and a database that could be consulted at touch-screen workstations. The International Conference (6-7 June 2019) organized by the Università di Roma Tor Vergata *Open Data – Open Access: New frontiers for archives and digital platforms dedicated to the performing arts*[7] focused on the significant results of research and interdisciplinary work for the application of new technologies to the design of innovative digital archives and platforms, the reconstruction of historical representations and the creation of virtual stagings of live shows. Held more recently, on 15 and 16 February 2024, at the Biblioteca della Biennale ASAC, were the two study days *Codici d'Archivio, guardare è digitare. Una mappatura digitale per le arti contemporanee*, curated by Cristian Cappucci (actor, director and creative producer). They all dealt with the potential of new archiving systems with the advent of digital innovation.

Here we will leave aside the broad theoretical debate concerning the aspects of digitization applied to iconographic and visual material in general, hence to the problems of analysis, transposition and audiovisual cataloguing of the memory of theatre in video.[8] Rather, our concern is to report the present state of projects devoted to archives of the performing arts in Italy. The most significant certainly include the

5 Some of the fundamental steps were: UNESCO 1992 *Memory of the World*, which recognizes archives and libraries as places where the memory of the world can be reconstructed (https://www.unesco.it/it/iniziative-dellunesco/memoria-del-mondo/); *Universal Declaration on Archives* approved by the 36th session of the UNESCO General Conference, Paris, 10 November 2011, which declared that archives constitute a unique and irreplaceable heritage, transmitted from generation to generation.

6 Cf. Carlson (2014: 84–90); on the passage of the term from the context of historical reconstruction to artistic and curatorial practice, see also Sacco (2017: 340–51).

7 This was the opening conference of a series as part of the project *The "États Généraux" of the performing arts*, conceived by Donatella Gavrilovich, professor of performing arts at the Department of Literary, Philosophical and Art History Studies of the University of Rome Tor Vergata.

8 On this subject, cf. De Marinis (1985 and 1994: 15–21). See also Monteverdi (2011); Sabatini (2022 and 2023).

ECLAP (European Collected Library of Artistic Performance). This project, funded by the European Commission's ICT-PSP CIP Programme from 2010 to 2013, brought together and related various documents regarding the performing arts in order to aggregate the data contained on EUROPEANA, the European Digital Library, in keeping with a system compatible with the European data model (EDM). Among other things, the project sought to enrich the metadata by revising the terminology and definitions to improve the description of each performance, with the encyclopedic purpose of organizing and distributing the content provided by the various member countries. Unfortunately, problems such as the difficulty of gathering resources, the slowness of navigation and the impossibility of updating and improving the portal, as well as the cessation of dedicated European funding, put an end to this monumental operation, which has had no sequel.[9] Another project worth mentioning is *INCOMMON: In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979),* launched in 2015 and lasting five years, funded by the European Research Council (ERC Starting Grant 2015, PI: Annalisa Sacchi) and hosted by the IUAV Università di Venezia. This is the first study to systematically analyze the performing arts by starting from the practice of commonality, theorized and experimented with between the 1950s and 1970s. The project proposes an exhaustive mapping of commonality practices related with performing arts in Italy and the creation of a network of materials. The goal is the creation of a digital archive of the performances of Italian artists in the period in question. Its innovative feature is the development of a relational (and not hierarchical) back-end, which involves the Density Design Lab of the Politecnico di Milano in the creation of the front-end, proposing an interesting visual representation of complex phenomena.[10]

Other projects include *HYPERSTAGE. An Open knowledge base for the semantic reconstruction of theatrical performances through the harvesting and processing resources from the New Italian network of theatrical digital archives* (PRIN 2022, PI: Donatella Gavrilovich). This project seeks to create an innovative open knowledge base by relying on many decentralized and interconnected databases, enabling the connection of digital archives of the performing arts without problems of translation from one language to another. Hence it focuses on the interoperability of linked open-

9 Cf. Scaturro (2012); Berlangieri (2018 and 2020).

10 In particular, the project aims to study the history of the Laboratorio Italiano as a place where the artistic counterculture developed, represented by the performing arts that arose in an environment characterized by a profound relationship between philosophy, politics and revolutionary practices. In this context, the goal is the creation of backend and databases and APIs, collaborating with the greatest experts in data visualization in Italy and in close contact with the representatives of the Università IUAV in Venice, especially Annalisa Sacchi, the leader and creator of the project. For more information see the project site: https://in-common.org/the-shape-of-community. Cf. Cipollone (2024).

-data digital archives, making all the metadata usually scattered across different archives, libraries and websites available on a platform, where it will be organized and ready for use according to the phases of creation, production and documentation of the theatrical event.[11] Among the initiatives is *Archivi teatrali in rete*, a project that involved various institutions, unfortunately no longer active. It included the Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi in Milan, the Università degli Studi di Torino (DAMS), the Biblioteca Museo dell'Attore in Genoa, the Università degli Studi di Milano La Statale and the Archivio Multimediale Attori Italiani (AMAtI).[12] With funding from the Fondazione Cariplo, it sought to bring together in a single portal the bodies that individually pursued different objectives in the theatre by creating a search engine identical to the OPAC SBN consultation system. When its funding was discontinued, it closed down.

In historical-critical and aesthetic terms, there are two prevailing approaches to the creation of performance archives. One maintains the non-reproducibility of performance, as part of an irredeemable ephemeral (Phelan, 1993), while the other (more recent) contemplates the possibility of preserving a documentable historical resource by redefining the concept of performance itself with analogue media as well as the new technologies (Auslander, 2006: 1-10). A third way, however, can be identified in the observations of Marco De Marinis (2013: 21-27). He proposes to focus on what is durable and persistent, namely on the permanence of practices, considering the theatrical performance as a complex, syncretic phenomenon composed of several partial texts, in keeping with a methodology that favours the study of the process over that of the product.[13]

Building an archive of the performing arts therefore also means rethinking their historiographical categories, with an approach centred on historical awareness as a developing process rather than the process of formation and stratification of history in

11 The definition of the elements that make up the concept of a 'theatrical performance' is part of the methodological research that guides the subsequent modelling of the data. The user interface is designed on the basis of the requirements defined by domain experts according to the user-centred design method. In addition to the connection with digital archives, the ontology of HYPERSTAGE will allow the management of experimental products: for example, theatrical reconstructions in immersive virtual reality environments and virtual museums. Of note is the *Global Congress for Digital Innovation in the Performing Arts* held in Venice, in the Auditorium of the former church of Santa Marta on 3 and 4 October 2024, organized by the University of Rome Tor Vergata (research unit 1) and the Accademia di Belle Arti di Venezia (research unit 3).
12 The Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI) is a relational database containing information about actors who, from the fifteenth to the twenty-first century, practiced their profession in drama, opera, dance, cinema, radio and television. See https://amati.unifi.it/app/#/.
13 Cf. De Marinis (2014: 353–78); Guarino (2005); on the archival practices of the immaterial and the creative process, see also the recent Dragone (2023: 109–23).

itself. Memory, transmission and transformation are therefore the cornerstones of a new archival conception that considers the theatrical document in its constituent ephemerality, but above all in dynamic terms, as the driving force of new creative processes. Hence it proposes the possibility of a reenactment[14] of the documentary materials for the purpose of immersive reception and relocation in the future of the whole artistic process. The challenge would therefore be the creation of an archival structure that will also become an information structure, and transmit its digitally enriched material and immaterial content, retracing the existing boundary between documentation and new creation. In this respect, the issue of profiling also becomes central, and should take into account the dual function of recipient/co-creator, experimenting with syncretic narrative forms in which databases, editing, audio-video, 3D reconstruction and mobile games give rise to stratified information.

In this context, it is advisable to bear in mind the highly heterogeneous nature of the theatrical document, since the construction of the performative event rests on activities and practices in which overlapping eras, skills, social uses and languages are entwined, as well as reuses, adaptations and consumption. It can therefore be defined as NBM (New Book Material), in which iconographic relics, photographic collections, literary materials (textual and para-textual), audiovisual products, models, maquettes, masks, objects and costumes converge and combine: everything that lends itself to reconstructing the totality of a spectacle, the whole artistic process, the mode of production and the final outcome. In short, 'the theatrical heritage is made up of whatever directly or indirectly documents the theatrical event itself, in its preparation and outcomes' (Calendoli, 1990: 22).

In Italy, perhaps due to the itinerant tradition of touring companies and the absence of a centralized production system (at least until the post-war period, when the permanent theatres were established), this heritage has undergone the highest degree of dispersal and decentralization. The gap could be partly filled by exploring new technologies. The first requirement is to acquire a nomenclature to enable its unified cataloguing and so its effective retrieval, depending on the type of search conducted, with the construction of a controlled vocabulary that will group together the greatest number of variants and synonyms that can be used for each term. Some of the projects mentioned above tried to develop the indexing criteria by adopting metadata systems to specifically allow search, selection and time synchronization. But they have remained without a sequel, despite the extensive results achieved in this respect.

14 On this, see also Giannachi (2011); Baldacci and Franco (2022).

The era of the digital revolution has also now broken the spell of the authoritativeness of the source. There is ambiguity in the very term archive, which offers itself to investigation as a mixture of technical support, physical place and archived content. However, it can be defined as a *mise-en-scène* of memory that 'passes through the opening of a supplementary technographic space' (Marra, 2023: 341), while, at the same time, 'technical evolution takes place in the forms of the presentation, reproduction and conservation of writing' (*Ibidem*). The idea of the online database grew out of these assumptions, and was consolidated as an alternative to the classic chronological and sequential narrative, bringing content out of diachrony to sow it in a space where the users, in their turn, have the opportunity to modify, publish, share and remix the multimedia content.

The PNRR and the *ITArchives* project

The extended partnership PNRR CHANGES (Cultural Heritage Active Innovation for Sustainable Society) was created in response to the MUR D.D. No. 341 call for proposals on March 15, 2022. It is a program carried out by widespread networks of universities, EPRs, and other public and private entities engaged in research activities. It is an international reference point for training, research, and technology transfer with a focus on humanistic culture and cultural heritage. The organizational structure of the partnership involves the division of fundamental interdisciplinary skills in the humanistic, technological, and cultural fields into nine thematic *Spokes*, which aim to support the protection, valorization and sustainable transformation of tangible and intangible cultural heritage, addressing challenges such as digital preservation, the creation of creative ecosystems, the promotion of sustainable tourism and the management of natural and man-made risks to cultural heritage.[15]

The CHANGES Foundation was established to set up a hub.[16] Of the nine thematic areas, Spoke 2 (Creativity and Intangible Cultural Heritage) focuses on enhancing the intangible cultural heritage particularly through mapping and representation (in line with the objectives of WP1)[17] in the performing arts, music, audiovisual me-

15 https://www.fondazionechanges.org/en/pnrr-en/ [accessed 26 June 2025].
16 The Changes Foundation was established in September 2022 as a hub and non-profit organization to coordinate the research activities carried out by individual partners.
17 Of the five work packages (WPs) that comprise the activities of Spoke 2, the first aims to develop an interdisciplinary digital platform that will facilitate the mapping, description, and enhancement of the intangible cultural heritage in all its forms.

dia, design, and fashion, including crafts and linguistic diversity. Within this vast ecosystem of multidisciplinary skills put in place by the PNRR, the *ITArchives* (Italian Theater Archives) project was born. It aims to map the conservators, producers, and archival complexes related to theatre and performing arts as a culture system to promote knowledge, consultation, and data sharing. This will enhance and digitize the documentary heritage and facilitate effective interoperability between archival systems.

ITArchives is developed along two lines: first, as a permanent memory laboratory, managed through censuses, descriptions, and the digitization of documentary materials; and second, as an educational tool for creating a digital archive to promote the transmission of the performing arts and enhance the theatrical heritage. The project consists of five research units involving the University of Milan La Statale (the lead partner), Sapienza University of Rome, Confcooperative, and Coopculture, in collaboration with Culturmedia/Legacoop. These units work closely with IT experts affiliated with the CHANGES project in digital curation, front-end development, and metadata activities. They are divided as follows:

1. Mapping of theater archives in the Milan and Rome areas;

2. Census of training centers for performing arts professions in Lazio;

3. Archiving and digitization of the Luciana Novaro collection on the history of dance;

4. Mapping of cooperative theatres on a national scale;

5. Interactive and immersive presentation of the archives of Italian female stage designers.[18]

The primary objective of *ITArchives* is to develop a digital platform whose structure provides different degrees of usability and accessibility. The platform is available at https://itarchives.changes.unimi.it/ and consists of three sections: a database based on the Strapi content management system (CMS), which organizes archival and do-

18 The scientific leaders of the various units are listed below: Section 1: Arianna Frattali (UniMI) and Ilaria Lepore (Sapienza University of Rome); Section 2: Alma Mileto (Sapienza University of Rome); Section 3: Vito Lentini (UniMI); Section 4: Giovanna Barni and Debora Violi (coordinators), Stefania Bruno, Francesca Caderni, Antonella Di Marsico, Silvia Floria, Giusy Palumbo and Elisa Rota (scientific advisors); Section 5: Anna Maria Monteverdi and Michela De Carlo (both UniMi). The research units are coordinated by Alberto Bentoglio (UniMI) and Emiliano Morreale (Sapienza University of Rome).

cumentary objects; a website; and a web interface designed for data management, content representation, and user interaction. The first level, which we will call 'instrumental', provides access to a georeferenced map of archival subjects related to the theatrical culture sector. This map is based on open-source geographic information systems (GIS) and intends to facilitate the identification of relational dynamics and indexed, layered descriptions. This level constitutes a repository of essential information that allows users to search descriptive records imported from the database and provides content that identifies archival resources. It clarifies the various aspects and elements of the mapping.

In addition to the descriptive summaries of theater archives and collections drawn up according to the model proposed by previous SIUSA (Sistema Informative Unificato per le Soprintendenze Archivistiche) censuses,[19] new acquisitions resulting from the research activities of various units are added. These acquisitions constitute a systematic collection of data aimed at increasing the visibility, as well as the geographical and thematic recognition of collections and archives related to multiple subjects – theaters, public bodies, private companies, amateur theater companies, academies, associations, foundations, libraries – and individuals whose activities relate to this field – actors, directors, playwrights, costume designers, set designers, stage photographers, musicians, choreographers, writers, journalists, theater critics, etc.

This mapping system allows us to explore the complex nature of theater archives, particularly within the context of preserving and transmitting creative processes associated with the concept of the 'artist's archive'.[20] How else can we evaluate the

19 The SIUSA national database is part of the National Archival System (SAN) and remains the primary point of access for consulting and researching the non-state, public, and private archival heritage held outside the State Archives. Since 2021, a new thematic section dedicated to the *Archivi dello Spettacolo* (Performing Arts Archives) has been online. Website: https://siusa-archivi.cultura.gov.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?RicProgetto=spettacolo. Since 2022, the Central Institute for Archives (ICAR) has been engaged in a project to reorganize digital information system architecture, involving the creation of a unified access point to integrate SIAS, SIUSA, and their associated portals, such as Online Research Tools and Digital Archive. The new *Archivi Nazionali* portal will be accessible online starting in autumn 2025 and will preserve the numerous thematic search paths developed within the individual systems.

20 In this regard, the work of Marco Scotini, curator of the exhibition *L'inarchiviabile/The Unarchivable* (Milan, Frigoriferi Milanesi-Centro per l'arte contemporanea, April 8–June 15, 2016), which was later merged into *L'inarchiviabile: L'archivio contro la storia* (Scotini 2022) is fundamental. Scotini expounds on the concept of 'unarchivability', understood as the *excess* of the creative process with respect to the work. It is a condition of 'appearance and existence in this impossibility, or reluctance, to be archived' (see the exhibition press release, downloadable from the FM-Centro per l'arte contemporanea website). The website is https://www.fmcca.it/it/scheda-mostra/eve/1-l-inarchiviabile-the-unarchivable-italia-anni-70/. This concept takes on a specific meaning in relation to the theatrical document that remains to be explored. We would also like to mention Mineo et al. (2023).

growing number of organizations in the theatrical culture sector that, throughout their artistic lives, decide to consistently and methodically pay selective attention to how memory related to their processes is transmitted? How can we evaluate the function of those who participate directly in constructing their memory (not just the memory of the performance) and transmitting traces within a discourse on possible archive structures? *ITArchives* aims to include all the spaces that produce theatrical memory, such as companies, theaters, and training venues operating in the performing arts sector throughout the country, in mapping the historical archives that preserve, protect, and make accessible the theatrical heritage.[21]

The extensive principle of geolocation and critical cartography defines the objective of representing the intangible cultural heritage inherent in the performing arts sector. *ITArchives* consists of additional thematic itineraries structured as subdomains with direct access from the landing page.

Its sections expand on the map's content by providing in-depth information on specific geographical areas, such as Milan and Rome, and on particular archival subjects, such as the collections of training schools for the performing arts in Lazio, the Luciana Novaro Fund for the History of Dance at the APICE Functional Center at the University of Milan, the national cooperative theater archives, and the collections of prominent Italian female set designers. This additional level of remote access provides digitized archival materials and multiple multimedia content (audio and video), which is freely viewable in the individual sections. It is possible to link individual data to the central information system and the map of archival collections. The collections provide further contextual information, which inspires countless narratives and significantly contributes to the historical readability and aesthetic accessibility of the documentary material. It suggests reconstructing the connection between cultural heritage, its context of production, and its social purpose. This contextualization inspires countless narratives and significantly contributes to the historical readability and aesthetic accessibility of the documentary material. It suggests a process of reconstructing the relation between the cultural heritage, its context of production, and its social purpose.

This level, which we will call 'participatory', also has a concrete representation in *ITArchives*. Developed within the VRChat platform, the virtual environment is ac-

21 Cases such as the Living Archives LAFLIS — Living Archive Floating Islands of the Odin Teatret — and the Archivio del Teatro delle Albe, together with numerous other theatrical realities that focus on archival practices, contribute to rethinking the function of the archive. This rethinking shifts the archive's function from a purely conservative one to a productive and creative perspective. See Perrelli (2024) and Mineo et al. (2023).

cessible via a direct link and is usable in VR mode or on a desktop. Created from sketches or models of sets designed by some of Italy's leading set designers and reworked in 3D as interactive, immersive game environments, it is configured as a sort of 'inhabited archive'. Here, users can access multimedia content, such as interviews and critical-thematic itineraries, and consult digitized documents added to the central database through the graphic presence of interactive objects. The platform is therefore a virtual space where users can experience and explore the various locations comprising the digital structure of *ITArchives* by activating or selecting a particular navigation method or type of content. It is an archive landscape[22] amplified by dynamic and fluid digital information systems that seeks to overcome the static nature of traditional archival document use in favor of integrating the various components of theatrical archival heritage into intuitive and participatory environments.

The primary objective of this digital environment, as constituted by the platform, is not merely to provide a guide to sources (understanding the archive as a place of consultation based on the principle of documentary sedimentation), but also to promote a performative experience of re-enactment (understanding the archive as a place of production). The construction of such an archival landscape could allow for testing a new approach to theatrical documents, resolving their inherent fragility or fragmentation in favor of a rhizomatic data connection system that allows for multidirectional expansion. Only in this way can the archive contribute to productive communication, highlighting not only the unity of sources but also the subjectivity of experience and the various functions of enjoyment and communication. In summary, *ITArchives* could present itself as a digital ecosystem in which the following aspects coexist simultaneously:

- a map of performing arts archives;
- a digital platform created to promote the sharing and consultation of paper and multimedia materials;
- an interactive archival landscape;
- an innovative communication system between territoriality, narration, and hybridization.

22 Vittorio Lingiardi's reflections are particularly relevant to defining this liquid, multifocal archive-landscape space, especially given its performative resonances: '[...] our relationship with the landscape is not limited to looking and contemplating. It involves the body and its sensory participation, becoming charged with emotions and memories and becoming an element of identity' (2017: 23).

Looking to the future, it would be appropriate to reflect on how to manage the resources made available by the PNRR within which the project originated. This should be done with a view to integrating and cooperating with archive mapping initiatives already underway or to be launched at various national (e.g. DGA or ICAR) or regional (e.g. archival and bibliographic superintendence) archives or institutes.[23]

ITArchives could serve as a model for other critical and collaborative mapping projects, and as an aid to historical and critical research in the performing arts, continuing in the direction of osmosis between archival and theatrical skills and disciplines.

A bibliographic survey

In the appendix, we provide a concise bibliographic overview that, while not exhaustive, aims to highlight valuable contributions to the study of the relationship between archives and performing arts. This selection is intended to provide sufficient organized and accurate documentary support for conceptual elaborations and reconstructions of the historical and cultural context relating to performing arts archives. In the case of the bibliography we have compiled, we have therefore favored compactness and contiguity with reflections on the relationship between performing arts, documentary resources, and archives and their uses.•

23 For example, we summarize some significant projects for the census and reconnaissance of archival sources for the theatrical culture sector at a regional level. In 2015, in Lombardy, an initiative was promoted and funded by MiBACT and the Lombardy Region, and carried out by Dr. Anna Gasparello and Dr Silvia Tisano for the Mondadori Foundation. In 2016, a process of cataloguing the archives of theatre companies was launched in Sardinia (by the Archival Superintendency of Sardinia) and in Tuscany (by the Archival and Bibliographic Superintendency of Tuscany).

BIBLIOGRAPHY

Archive, History, Theatre

Amiel, V., and G.-D. Farcy (eds). 2006. *Mémoire en éveil, archives en création. Le point de vue du théâtre et du cinema* (Paris: L'Entretemps).

Bardiot, Clarisse. 2017. 'Organiser et conserver la mémoire de l'éphémère: les capsules de MemoRekall', *Culture & Musées*, 30: 159–74.

Calendoli, Giovanni. 1990. 'Un bene culturale d'eccezione: il teatro', in *Il patrimonio teatrale come bene culturale*, ed. by L. Trezzini (Rome: Bulzoni), pp. 19–25.

De Marinis, Marco. 1985. 'A Faithful Betrayal of Performance: Notes on the Use of Video in Theatre', *New Theatre Quarterly*, 1, n.º 4: 383–89.

De Marinis, Marco. 1994. 'Gli strumenti audiovisivi nello studio della relazione teatrale', in *Il teatro e i suoi doppi. Percorsi multimediali nella ricerca sullo spettacolo*, ed. by A. Ottai (Rome: Kappa), pp. 15–21.

De Marinis, Marco. 2013. 'Gli studi sulle arti dello spettacolo nell'era del documento', in *Le arti dello spettacolo e il catalogo*, ed. by Vincenzo Bazzocchi and Paola Bignami (Rome: Carocci).

De Marinis, Marco. 2014. 'Il processo creativo nel teatro contemporaneo: trionfo e trasmutazioni', *Teatro e Storia*, 35: 353–78.

Donati, Maria Pia. 2015. 'Perché conviene ancora investire negli archivi9, *Corriere della Sera*, 9 febbraio 2015, https://lanostrastoria.corriere.it/2015/02/09/perche-conviene-ancora-investire-negli-archivi/ [accessed 13 May 2024].

Dragone, Simone. 2023. 'Documentare, formalizzare e archiviare la prassi dell'immateriale. L'importanza del processo creativo', *Antropologia e teatro*, 16: 109–23.

Faure, Julie et al. (eds). 2024. 'Lever de rideau sur les patrimoines du théâtre', *In Situ. Revue des patrimoines*, 53.

Giannachi, Gabriella. 2011. *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano* (Rome: Treccani).

Goetschel, Pascale. 2011. 'Archives du spectacle vivant, usages et écriture de l'histoire', in *Territoires contemporains*. Dossier "Historiographie et archivistique. Écriture et méthodes de l'histoire à l'aune de la mise en archives", nouv. série, ed. by P. Poirrier, J. Lauvernier (dir.), http://tristan.u-bourgogne.fr/UMR5605/publications/historiographie/P_Goetschel.html.

Guarino, R. 2005. *Il teatro nella storia. Gli spazi, la cultura, la memoria* (Bari: Laterza).

Lingiardi, Vittorio. 2017. *Mindscapes. Psiche nel paesaggio* (Milan: Raffaello Cortina editore).

Locatelli, Stefano. 2006. Memoria del teatro e patrimonio teatrale. Studi, strumenti, prospettive italiane, *Il castello di Elsinore*, XIX, n.º 54: 139–74.

Lucet, Sophie et al. (eds). 2021. *Fabriques, expériences et archives du spectacle vivant* (Rennes: PUR).

Marra, E. 2023. 'Impressioni d'archivio. Alcune considerazioni sui dispositivi di archiviazione dal Wunderbuch al database', in *La temporalità plurale nel marxismo latino-americano*, ed. by M. Cortés and V. Morfino, *Consecutio rerum*, VII, n.º 13: 337–48.

Mineo, Leonardo et al. (eds). 2023. *Le muse in archivio. Itinerari nelle carte d'arte e d'artista* (Rome: Edizioni ANAI).

Scaturro, Irene. 2012. 'L'organizzazione della conoscenza e le arti dello spettacolo: fruizione e valorizzazione del documento teatrale', *Biblioteca Teatrale*, 99–100, n.º 3–4: 325–49.

Scaturro, Irene. 2019. *Ecologie della memoria I. Metadatazione e interoperabilità tra archivi multimediali per lo spettacolo dal vivo* (North Carolina-Raleigh: Lulu).

Scotini, Marco. 2022. *L'inarchiviabile: L'archivio contro la storia* (Milan: Meltemi, Geoarchivi series).

Archiving Performance

Auslander, Philip. 2006. 'The Performativity of Performance Documentation', *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 28, n.º 3: 1–10.

Berlangieri, Maria Grazia. 2018. Archivi dello spettacolo attraverso la realtà aumentata. (Rome: Bulzoni).

Berlangieri, Maria Grazia. 2020. 'La forma dell'inarchiviabile. Fonti, dati, metadati: i documenti teatrali e la rimediazione digitale', in *New Frontiers*

for Archives and Digital Platforms Dedicated to the Performing Arts, ed. by Donatella Gavrilovich, *Arti dello spettacolo/Performing arts*, 6: 16–22.

Borggreen, G., and R. Gade (eds). 2013. *Performing Archives/Archives of Performance* (Chicago: The University of Chicago Press).

Carlson, Marvin. 2014. "Living History, Re-enactment", in *Performance Studies: Key Words, Concepts and Theories*, ed. by Bryan Reynolds (London and New York: Red Globe Press).

Cipollone, Giada. 2024. 'Performance remains differently. INCOMMON, un archivio del teatro sperimentale italiano (1959-1979)', in *Tutto il mondo è teatro. Digitalizzazione, accessibilità e valorizzazione della scena scomparsa*, ed. by Massimiliano Giammaichella et al. (Naples: La scuola di Pitagora), pp. 91–104.

Gaillet, Lynée Lewis. 2012. '(Per)Forming Archival Research Methodologies', *College Composition and Communication*, 64, n.º 1: 35–58.

Gusman, Tancredi (ed.) 2023. *Reconstructing Performance Art. Practices of Historicisation, Documentation and Representation* (Oxon, Abingdon: Routledge).

Monteverdi, Anna Maria. 2011. *Nuovi media nuovo teatro* (Milan: FrancoAngeli)

Osthoff, Simone. 2009. *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium* (New York and Dresden: Atropos Press).

Phelan, P. 1993. *Unmarked: The Politics of Performance* (London: Routledge).

Reason, Matthew. 2003. 'Archive or Memory? The Detritus of Live Performance', *National Theatre Quarterly*, 19, n.º 1: 82–89. https://doi.org/10.1017/S0266464×02000076.

Reason, Matthew. 2006. *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance* (New York: Palgrave Macmillan).

Sabatini, Desirée. 2023. *Performing arts archives. Per una rinascita della memoria teatrale in video* (Rome: Artemide).

Sant, Toni. 2017. *Documenting Performance. The Context and Processes of Digital Curation and Archiving* (London: Methuen).

Archival Reenactment

Baldacci, S., and S. Franco (eds.). 2022. *On Reenactment: Concepts, Methodologies, Tools*, collana *Mimesis Journal. Scritture della performance* (Torino: Accademia University Press). DOI: 10.4000/books.aaccademia.11990.

Cutugno, Carmela. 2014. 'Archiving Performance: Reenacting Creativity', *Mantichora*, 4: 2–10.

Perrelli, Franco (ed). 2024. *La vita della memoria. LAFLIS-Living Archive Floating Islands* (Lecce: Biblioteca Bernardini).

Sacco, Daniela. 2017. 'Re-enactment e replica a teatro. Riflessioni sullo statuto filosofico della ri-presentazione', *Materiali di estetica*, 4, n.º 1: 340–51. DOI: https://doi.org/10.13130/mde.v%25vi%25i.9569.

Stamuli, Maria Francesca. 2019. 'Fonti orali, documenti e archivi: riflessioni e proposte per la nascita di un "archivio vivo"', in *Gli archivi sonori al crocevia tra scienze fonetiche, informatica umanistica e patrimonio digitale|Audio archives at the crossroads of speech sciences, digital humanities and digital heritage*, ed. by Duccio Piccardi et al., *Studi AISV*: 95-109. DOI: 10.17469/O2106AISV000006.

A [tentativa de] prática arquivística das companhias de teatro em Portugal: os arquivos, a genética teatral e o financiamento público

Ruben Ferreira

doi.org/10.51427/978-989-9238-13-8.14

Ruben Ferreira orcid.org/0009-0008-7962-3126

Abstract

KEYWORDS
theatre genetics
theatre archives
theatre companies in Portugal
archive funding

The [attempted] archival practice of theatre companies in Portugal: archives, theatre genetics and public funding

This article presents the preliminary results of a national survey conducted with theatre companies in Portugal, aimed at mapping the current state of their archives and documentation practices related to creative processes. The main objectives of the study were to understand how these companies preserve physical and digital records of their creations, and to assess the accessibility and availability of these materials for academic research.

The data collected reveal that a significant number of the companies surveyed report having organised archives, although these are often limited to only some of their productions. The ways in which these archives are organised vary widely, with institutions using a range of formats including institutional websites, computer folders, external devices (such as hard drives and USB sticks), and paper files. However, in many cases, the so-called "archives" made available online (through company websites) consist merely of brief synopses of the performances, accompanied by technical and artistic credits and some images. While these platforms can serve as useful tools for record-keeping and public dissemination, they can hardly be considered archives in the full documentary sense. This observation raises a crucial question: is this the archival model we want for the theatre sector in Portugal?

The study also found that several organisations hold documentation produced during their creative processes, including annotations made by artistic and technical teams. These materials constitute valuable sources for research in the field of theatre genetics, as they allow researchers to follow the creative construction of the performance. Nevertheless, the lack of academic engagement with such sources suggests a gap between the documentary potential of these materials and the level of research investment they currently receive.

In terms of access, many of those surveyed expressed a willingness to allow consultation of their archives under prior agreement, while respecting data protection regulations, copyright, and ethical and professional codes of conduct.

Regarding institutional support for the development of theatre archives, the survey results show that since 2000, some companies have submitted funding applications to public and private institutions with that specific aim. However, the reported cases are scarce and fragmented, and there is no evidence of consistent public policies that promote the safeguarding and valorisation of the documentary heritage of the performing arts, particularly in the field of theatre.

The survey also sought to assess the level of awareness among theatre companies regarding theatre genetics studies. Although knowledge in this area remains limited, several organisations expressed interest in welcoming researchers during their creative processes and participating in training initiatives focused on archival practices and documentation methods. Therefore, this study offers a significant contribution to the reflection on the importance of documenting and preserving the memory of creative processes in theatre. It sheds light on the current Portuguese scene and highlights the need for cultural policies that promote the archival sustainability of the theatre sector.

Ruben Ferreira

Introdução

A preservação da memória nas artes performativas, como o teatro, a dança e a performance, constitui um desafio crucial devido à natureza efémera destas práticas. Os arquivos, neste domínio, assumem-se como espaços de registo, transmissão e reinvenção de experiências artísticas, permitindo atenuar a fugacidade dos espetáculos e dos respetivos processos de criação. Não obstante a sua relevância cultural e científica, a constituição de arquivos nas artes performativas em Portugal permanece uma realidade fragmentada entre as entidades teatrais e insuficientemente explorada pela comunidade académica.

Este estudo foi orientado pela constatação da ausência de uma cartografia arquivística e sistemática das companhias de teatro em Portugal. Sem um mapeamento organizado da documentação existente, corre-se o risco de se perder um património imaterial fundamental para a compreensão da evolução do panorama artístico nacional e para o progresso da investigação na área do teatro.

Maria João Brilhante (2014: 211) destaca a escassez de formação, o reduzido número de investigadores interessados nesta área e o baixo investimento nas artes e humanidades, comprometendo o desenvolvimento do estudo da prática teatral em Portugal. Além disso, a autora denuncia a precariedade estrutural da investigação teatral nacional, remetendo-a para uma posição periférica no panorama internacional.

Com o intuito de colmatar lacunas existentes no estudo dos arquivos das entidades de criação teatral em Portugal, recorremos à realização de entrevistas para recolher informações sobre os respetivos acervos, apreendendo as estratégias de documentação e preservação adotadas por estas entidades. Esta abordagem permitiu identificar fragilidades nas práticas arquivísticas e revelou a necessidade urgente de políticas públicas eficazes na preservação da memória artística e cultural.

A presente investigação reforça, ainda, a importância da criação de arquivos digitais acessíveis, capazes de apoiar a disseminação do conhecimento, tal como evidenciado em projetos internacionais e nacionais recentes. Um exemplo é o Projetco *ARGOS*, uma iniciativa europeia de investigação entre cinco universidades, desenvolvida no âmbito do programa Europa Criativa, que teve como principal finalidade a constituição de um observatório dedicado à análise e acompanhamento de processos criativos em contextos institucionais e alternativos – como o Teatro O Bando (Portugal), o Societas (Itália), o Théâtre National de Bretagne (França), o Au bout du plongeoir (França), e o Moussem Nomadic Arts Centre/Hammana Artist House (Bélgica e Líbano) (ARGOS 2025).

Um outro exemplo relevante é o projeto *La Fabrique du Spectacle*, uma plataforma concebida para documentar os processos criativos de artistas de referência da cena contemporânea europeia. Esta iniciativa recorre a uma análise aprofundada das dinâmicas criativas em contexto de produção teatral, fornecendo entrevistas com membros das equipas artísticas e investigadores especializados, registos videográficos de ensaios e apresentações, fotografias, plantas de cenografia, anotações de encenação e textos académicos, contribuindo, assim, para a preservação e o estudo do património imaterial das artes performativas (La Fabrique du Spectacle 2025).

Por sua vez, em Portugal, o Projecto *ARTHE* procurou abordar, de forma sistemática, a documentação existente sobre os arquivos de companhias e instituições teatrais, com o objetivo de identificar os acervos disponíveis, as lacunas existentes e as práticas de arquivamento utilizadas por vinte companhias de teatro (CET 2025). Estas iniciativas sublinham o papel estratégico dos arquivos na valorização e continuidade dos estudos genéticos, bem como na promoção da produção arquivística e da investigação científica na área.

A relevância dos estudos de genética teatral e da documentação de processos criativos reside na análise das dinâmicas internas de criação artística e na materialização dos gestos criadores, oferecendo ferramentas essenciais para a compreensão das práticas performativas e para a valorização dos seus registos. Neste sentido, o nosso objetivo de investigação assume um propósito duplo: por um lado, compreender o estado atual da organização arquivística das entidades de criação teatral, identificando os tipos de documentação existentes e o respetivo grau de acessibilidade; por outro, explorar a relação entre a existência de arquivos e a obtenção de apoios públicos e privados, analisando as condições que favorecem ou dificultam a constituição e manutenção desses mesmos arquivos.

Neste enquadramento, o artigo estrutura-se da seguinte forma: numa primeira secção, desenvolve-se o enquadramento teórico, abordando o conceito de arquivo nas artes performativas e a sua articulação com a genética teatral; de seguida, apresenta-se a metodologia adotada para o levantamento e análise dos dados, com base em entrevistas realizadas a companhias de teatro; por fim, expõem-se e discutem-se os principais resultados do estudo, centrados na tipologia documental existente, nas práticas arquivísticas adotadas e na acessibilidade da documentação. A encerrar, propõem-se algumas reflexões críticas e linhas de ação futura, sublinhando a necessidade de políticas públicas mais estruturadas e sustentáveis para a preservação do património teatral.

É fundamental, nesta fase do trabalho, deixar claro que, tendo em conta os dados das

diversas tipologias de entidades recolhidos para este artigo – incluindo companhias de teatro, cooperativas, associações, empresas e coletivos –, optámos por identificar o conjunto como "entidades de criação teatral" ou, de forma mais sintética, "entidades teatrais".

Da prática ao arquivo: enquadramento teórico-empírico

O arquivo, no domínio das artes performativas, configura-se como o conjunto de vestígios, registos e materiais que documentam e preservam processos de criação, apresentações e práticas artísticas de natureza efémera. Diferentemente de outras expressões artísticas de maior permanência material, como a pintura ou a literatura, as artes performativas caracterizam-se pela sua transitoriedade. Neste contexto, o arquivo surge como uma tentativa de capturar, conservar e transmitir experiências artísticas destinadas, por natureza, ao desaparecimento.

Especificamente no teatro, o arquivo assume múltiplas materialidades, podendo incluir documentos escritos, como guiões e anotações de encenação; registos audiovisuais, como vídeos de espetáculos ou gravações de ensaios; elementos visuais, como fotografias, desenhos de cenografia e figurinos; materiais de comunicação, como folhas de sala, cartazes e críticas jornalísticas; e testemunhos orais, como entrevistas com artistas e relatos de espetadores.

Segundo Josette Féral (2013: 568), desde as origens da arte – e em particular da arte teatral – os vestígios das formas espetaculares têm persistido sob diversas expressões materiais, como documentos, narrativas, esboços, quadros, descrições e procedimentos técnicos. Estes vestígios têm constituído objeto de estudo ao longo de gerações, permitindo não apenas a análise e reconstrução de espetáculos, mas também a observação dos processos de criação, nomeadamente o trabalho de atores, cenógrafos e técnicos.

Mais do que uma mera coleção de fragmentos do passado, o arquivo no teatro deve ser entendido como um espaço ativo de memória, reinterpretação e recriação, não se limitando a conservar a história das práticas artísticas, mas influenciando e alimentando as práticas futuras, funcionando como matéria-prima para a criação contemporânea e para a investigação académica. Zeny Duarte (2007: 142) caracteriza o arquivo como um verdadeiro dispositivo de memória, com a capacidade de informar

e transformar a realidade presente. No entanto, segundo a autora, o conceito de arquivo revela-se polissémico e é objeto de debate, situando-se num campo conceptual que articula, mas não confunde, as noções de documento e de memória.

De acordo com Michelle Caswell (2023: 23), ainda existe uma distância conceptual e disciplinar entre os estudos das humanidades e os estudos arquivísticos relativamente ao uso do termo "arquivo". Enquanto, para muitos investigadores das humanidades, "o arquivo" é entendido sobretudo como metáfora ou construção teórica, para os arquivistas e estudiosos da arquivística, os "arquivos" (no plural) são instituições concretas, com práticas, normas e teorias próprias. Esta divergência produziu uma falha de interdisciplinaridade, porque as humanidades têm amplamente ignorado as contribuições intelectuais dos estudos arquivísticos, apesar de recorrerem constantemente ao conceito de "arquivo". Neste sentido, Caswell (2023) defende o reconhecimento da arquivística como campo académico legítimo, cujas reflexões teóricas enriquecem as abordagens humanísticas ao arquivo.

A memória só se torna pensável como arquivo quando concebida a partir da lógica da monumentalidade, ou seja, da inscrição duradoura da experiência efémera, como aconteceu há cerca de trinta anos com a criação da CETbase do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Brilhante & Vieira 2024: 7). Ainda assim, esse marco contou com cerca de cinquenta anos de atraso no estudo do teatro português (Brilhante, 2014: 210).

Em Portugal, observa-se uma escassez de reflexão crítica e abrangente sobre as implicações da perda de memória artística e documental, como salientam Maria João Brilhante e Ana Bigotte Vieira (2024: 8-10). A inexistência de mecanismos eficazes de apoio à (re)constituição de arquivos, aliada à ausência de incentivos à investigação sobre o teatro contemporâneo, compromete a preservação de um património imaterial essencial.

Inês Piló (2018: 10-15), no seu relatório de estágio dedicado ao arquivo pessoal de Osório Mateus, demonstra que o tema dos arquivos de teatro constitui uma lacuna significativa no contexto português e permanece pouco desenvolvido no panorama científico. A autora assinala que, durante a sua pesquisa, embora o RCAAP reúna mais de 1,4 milhões de documentos, apenas 5 589 estão associados ao termo "teatro", sendo que a combinação de "arquivo" e "teatro" resultou em apenas 102 resultados na pesquisa, revelando a clara marginalização do tema. Além disso, a documentação existente tende a concentrar-se em áreas como arquitetura, censura e espaços públicos, frequentemente associadas a instituições como o Arquivo Nacional Torre do Tombo, o Museu Nacional do Teatro e da Dança e o Teatro Nacional D. Maria II, mas

não especificamente orientadas para a preservação do teatro e dos seus processos criativos.

Já em 2014, Maria João Brilhante (2014: 209), no ensaio *Fazer e Estudar Teatro em Portugal: Constrangimentos e Oportunidades*, identificava três vias fundamentais para o estudo do teatro, num retrato claro das dificuldades persistentes no campo teatral português. A primeira via sublinhava a importância de compreender continuidades e ruturas, analisando as dinâmicas artísticas, económicas e políticas em relação a períodos anteriores; a segunda propunha o alargamento da análise através de contributos interdisciplinares – oriundos da economia, sociologia, história, ciência política e direito –, com o objetivo de construir uma visão mais complexa e integrada da prática teatral; e a terceira defendia a necessidade de cruzamento e recuperação da informação dispersa, destacando a importância de acompanhar e documentar os processos de criação artística.

Apesar das propostas formuladas por Maria João Brilhante (2014), o desenvolvimento de abordagens contemporâneas ao arquivo teatral continua a ser limitado, tanto no que diz respeito à documentação sistemática dos processos criativos, como na exploração das suas dimensões conceptuais mais alargadas. A reflexão crítica sobre a mediação tecnológica no contexto teatral permanece ainda pouco desenvolvida, revelando uma carência de investigações que analisem, de forma estruturada, as suas implicações estéticas, políticas e epistemológicas.

Laura Rozas Letelier (2024: 502) sublinha que a coletânea de artigos no livro *Práticas de Arquivo em Artes Performativas*, coordenada por Cláudia Madeira, Fernando Matos Oliveira e Hélia Marçal, propõe uma visão expandida do conceito de arquivo. Este é entendido não apenas como um repositório de documentos, mas como uma prática viva e performativa: uma ferramenta de criação artística que coloca em movimento a memória, a história, os processos e até as ficções associadas às artes performativas. Este entendimento expandido do arquivo, enquanto prática viva, criativa e relacional, contribui para desconstruir a conceção tradicional de arquivo como simples repositório estático de documentos. O conceito contemporâneo de arquivo nas artes performativas desafia, precisamente, essa ideia de um registo fixo e definitivo.

A tensão constante entre presença e ausência, entre registo e perda, entre a vontade de conservar e a aceitação da transformação inerente à arte ao vivo aproxima-se diretamente aos princípios que fundamentam da genética teatral, que se interessa pela documentação e análise dos processos criativos, valorizando os percursos, decisões e camadas invisíveis que os antecedem os espetáculos ao vivo.

A genética teatral, frequentemente enriquecida pela etnografia, tem-se revelado um método eficaz na investigação dos modos de criação cénica. Como assinala Ana Clara Santos (2017: 12), desde os anos 1990, a escassez de instrumentos para analisar os processos criativos motivou o desenvolvimento desta linha de investigação, com destaque para os contributos pioneiros de Gay McAuley, que propõem a articulação entre análise teórica, semiologia e observação direta do processo de criação. McAuley tem enfatizado a importância de aplicar as descobertas da genética teatral à própria prática cénica (Santos & Brilhante 2020: 2), assim como Josette Féral (2013: 570), outra referência no campo, destacando que o estudo genético do teatro não se limita aos documentos visíveis e materiais, mas abrange também elementos não documentados, por vezes esquecidos, que só podem ser acedidos através da memória, da transmissão oral ou da observação ativa no espaço de criação.

A análise dos processos criativos revela-se particularmente complexa, exigindo uma observação detalhada e uma reflexão aprofundada sobre as interações humanas, bem como sobre as decisões tomadas pelos artistas ao longo das dinâmicas de criação. A etnografia, enquanto metodologia que privilegia o trabalho de campo, a observação participante e não participante, oferece ferramentas valiosas para documentar e compreender as diferentes etapas envolvidas na produção teatral. O recurso da crítica genética à etnografia permite aceder a uma visão mais rica e multilateral da prática teatral, revelando dimensões do processo criativo que, de outro modo, poderiam permanecer invisíveis. Ricardo Seiça Salgado (2016: 201) refere que a etnografia, concebida como ação, gera encontros que possibilitam interpretar uma dimensão específica da realidade sociocultural. Tal interpretação assenta na tradução da experiência vivida com o outro e no reconhecimento do modo como essa experiência se inscreve no fluxo histórico. Este processo implica a utilização da observação participante como técnica essencial para a recolha, extração e ativação de dados, constituindo um espaço privilegiado para a emergência de informação relevante sobre os processos artísticos.

Gay McAuley (2017: 10-26) defende que a tarefa de documentar e interpretar os complexos processos interpessoais envolvidos na criação teatral – que frequentemente se desenrolam ao longo de semanas de trabalho intenso entre artistas e técnicos, em contextos diversos – é crucial para a compreensão da obra final. A autora recorre a métodos etnográficos para examinar equipas de trabalho criativo e contribui significativamente para a definição de conceitos fundamentais no campo da genética teatral, atribuindo especial relevo à importância da observação e ao papel do observador no processo. Esta abordagem permite aceder a uma compreensão mais aprofundada das nuances da obra concluída, revelando camadas que escapam a uma

análise centrada apenas no produto final. Para que esta interpretação seja verdadeiramente eficaz, é essencial que os arquivos estejam articulados com os estudos genéticos, funcionando como dispositivos complementares de leitura e preservação da criação teatral.

A articulação entre arquivos e estudos de genética teatral tem evidenciado a importância de preservar não apenas os espetáculos, mas também os seus percursos, decisões e processos fragmentários que são difíceis de documentar. Esta valorização dos registos intermédios e das práticas de criação realça a urgência de se construírem arquivos que sejam simultaneamente ferramentas de memória e dispositivos de investigação crítica. No entanto, para que estes arquivos possam cumprir esse papel de forma sustentada, é necessário que existam políticas de financiamento público que reconheçam a sua relevância cultural e científica.

No quadro dos financiamentos públicos dirigidos à constituição de arquivos na área das artes performativas, a preservação da memória teatral enfrenta um desafio estrutural, frequentemente condicionado pela escassez de apoios específicos. Dada a natureza efémera do teatro, a criação de arquivos que registem os processos criativos, as práticas cénicas e os contextos de produção assume um papel fundamental para a consolidação da memória cultural e para o desenvolvimento da investigação científica. Contudo, os apoios financeiros revelam-se insuficientes e irregulares.

L. S. Ascensão de Macedo, Carlos Guardado da Silva e Jorge Revez (2024: 861-872) analisaram as condições económico-financeiras dos arquivos municipais entre 2015 e 2021. A partir de dados do Instituto Nacional de Estatística, os autores demonstram que, em média, apenas 0,17% das despesas municipais anuais foram destinadas aos arquivos e que mais de um terço dos municípios não realizou qualquer investimento no setor. Este valor corresponde a cerca de apenas €47.272,17 por ano, o que ilustra de forma clara o fraco compromisso institucional com a preservação documental.

A fragilidade do financiamento estende-se também aos programas públicos de apoio à cultura. Os financiamentos disponibilizados por programas nacionais de apoio às artes tendem a privilegiar a criação artística contemporânea e os seus produtos finais, afastando para um plano secundário a constituição de arquivos e a valorização dos processos de criação. Apenas algumas iniciativas pontuais são viabilizadas por fundos europeus, programas de apoio ao património imaterial ou projetos de investigação financiados por agências nacionais. No entanto, estas linhas de financiamento carecem de continuidade, estabilidade e articulação estratégica, não sendo estruturantes do ponto de vista da preservação da memória cultural.

Na nossa pesquisa identificámos um número muito reduzido de programas nacionais de financiamento especificamente orientados para a constituição de arquivos nas artes performativas:

> **1.** A divulgação realizada pela Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB 2025) sobre o financiamento do Portal Europeu de Arquivos, destinado a apoiar projetos de digitalização de documentos e descrições arquivísticas, com o objetivo de gerar novos conteúdos ou melhorar os já existentes. Contudo, o prazo de candidatura decorreu até 15 de novembro de 2021, e os projetos deveriam estar concluídos até 31 de julho de 2022;
>
> **2.** A Bolsa de Pesquisa APE 2024, promovida pela Archives Portal Europe Foundation, direcionada a investigadores que desenvolvam projetos históricos com base na pesquisa arquivística e que utilizem o Portal de Arquivos da Europa. O apoio consistiu num subsídio financeiro até 500 euros, acrescido de até 20 horas de apoio especializado, com um período de execução limitado a quatro meses (APE 2025);
>
> **3.** O *Programa de Apoio em Parceria – Arquivos de Dança, Teatro e Cruzamento Disciplinar*, promovido pela DGArtes em 2021, com um orçamento total de 350 mil euros. Este programa visava apoiar, por via de concurso público, projetos de investigação centrados em práticas de arquivo e documentação do património artístico. Os projetos aprovados deveriam ser desenvolvidos entre 1 de setembro de 2021 e 31 de agosto de 2022 (DGArtes 2025).

Estes dados revelam que, apesar de uma crescente sensibilização para a importância de preservar a memória das artes performativas, os financiamentos públicos destinados à constituição de arquivos nesta área continuam a ser manifestamente insuficientes.

Os três programas de financiamento à constituição de arquivos, em articulação com os dados relativos ao financiamento dos Arquivos Municipais, evidenciam a intermitência e a fragilidade dos apoios existentes, bem como o facto de os prazos de execução dos projetos serem, na maioria dos casos, excessivamente curtos, o que limita a possibilidade de desenvolver iniciativas verdadeiramente estruturantes e sustentáveis. Esta realidade compromete seriamente a preservação das práticas artísticas efémeras e dificulta a construção de uma memória cultural coletiva, abrangente e acessível. Torna-se, por isso, urgente repensar os atuais mecanismos de financia-

mento, alargando os horizontes temporais dos apoios e garantindo condições mais favoráveis à consolidação de arquivos no domínio das artes performativas.

É fundamental incentivar o financiamento direcionado à criação, manutenção e digitalização de arquivos das artes performativas, transformando esta atividade numa prática permanente e sistemática. Esse apoio deve contemplar não apenas a conservação dos documentos, mas também o seu tratamento técnico, a garantia da sua acessibilidade pública e a integração em redes de conhecimento abertas através de sistemas informáticos. Tais medidas são essenciais para valorizar o património artístico e assegurar a sua transmissão às gerações futuras. Contudo, é necessário acautelar o que Brilhante e Bigotte (2021: 9) relatam sobre o avanço da informática e sobre os problemas que foram detetados nas bases de dados criadas pelo CET, devido aos avanços das Humanidades Digitais:

> **Estas devem-se à volatilidade que torna rapidamente obsoletos os dispositivos em uso, mas também o aumento exponencial da documentação digitalizada e nado-digital - é hoje generalizada a produção de documentos gerada pela actividade de instituições e indivíduos provocando a instabilidade da sua preservação e tratamento por falta de meios financeiros que as instituições tentam arduamente angariar junto das agências de fomento nacionais ou europeias, públicas ou privadas.**

No âmbito da genética teatral – entendida como um movimento que abre novas possibilidades para o estudo do gesto criador –, a construção de arquivos digitais pode desempenhar um papel crucial. Arquivos digitais bem estruturados podem funcionar como repositórios para a preservação de documentos, objetos e registos audiovisuais de performances, com o objetivo de guardar evidências das produções para fins de referência futura, investigação e eventuais recriações. Contudo, no contexto da digitalização, a ampla acessibilidade e circulação dos materiais criativos introduzem novas dinâmicas e desafios aos arquivos teatrais, afetando igualmente a prática e os pressupostos dos geneticistas. A relação entre a intangibilidade dos processos e a materialidade dos registos digitais exige, por isso, uma abordagem crítica e ética que tenha em conta tanto os limites como as possibilidades da mediação tecnológica.

Em síntese, a constituição de arquivos nas artes performativas, articulada com os contributos da genética teatral, impõe-se como uma resposta crítica à efemeridade das práticas teatrais. A expansão das práticas de documentação – com recurso a vídeos, esboços e registos de processo – alarga o que é considerado arquivável e transforma os arquivos em plataformas ativas de investigação, como demonstram iniciativas como o *ARGOS*, *La Fabrique du Spectacle* ou o *Projecto ARTHE*. Contu-

do, esta abertura ao digital coloca novos desafios éticos e técnicos, sobretudo no que respeita à privacidade dos processos criativos e à preservação digital de longo prazo. Tal como adverte Catherine Treilhou-Balaudé (2019: 842–844), importa refletir sobre o que deve ser preservado e com que finalidade, evitando tanto o esquecimento quanto a hipermnésia. Torna-se, portanto, necessário adotar políticas conscientes e estratégias sustentáveis que garantam arquivos vivos, acessíveis e reflexivos, essenciais para a memória, a investigação e a valorização do património artístico contemporâneo. Os arquivistas devem considerar a obsolescência tecnológica e desenvolver estratégias para garantir que os dados digitais sejam preservados de forma segura, sustentável e duradora fundamentais para assegurar a continuidade da investigação e da valorização do património artístico contemporâneo em Portugal.

Instrumento de produção de dados: entrevistas semiestruturadas

A presente investigação seguiu uma abordagem qualitativa de natureza exploratória, com o objetivo de analisar o estado atual da organização arquivística nas entidades teatrais profissionais em Portugal. Procurou-se identificar os tipos de documentação existentes, a respetiva acessibilidade e a relação com mecanismos de apoio público à criação e manutenção de arquivos.

As entrevistas semiestruturadas aplicadas incluíram diversas secções temáticas, como (1) a identificação da entidade; (2) contactos institucionais; (3) interseções entre a média-arte digital e as criações da companhia; (4) organização e estruturação de arquivos; (5) apoios financeiros à criação teatral e à constituição de arquivos; e (6) práticas e perspetivas no domínio da genética teatral. Para efeitos da análise aqui apresentada, focámo-nos apenas nos dados relativos às secções 4, 5 e 6, que são revelados ao longo do trabalho.

O enfoque adotado permitiu uma análise direcionada à configuração atual dos arquivos no setor teatral português, identificando fragilidades e oportunidades de consolidação e o estudo desenvolveu-se em três etapas principais:

1. Levantamento e sistematização de dados secundários, com a construção de uma base de contactos a partir de fontes oficiais (DGArtes, CDC, RTCP, entre outras) e não oficiais (redes

sociais, plataformas sectoriais e websites). Identificámos 292 organizações teatrais e 177 equipamentos teatrais;

2. Aplicação de entrevistas semiestruturadas distribuídas via Google Forms aos contactos recolhidos com as seguintes questões: em relação à secção 4, correspondente ao tema dos arquivos, questionámos as entidades se eventualmente têm os seus arquivos organizados e se as mesmas dispõem de documentos físicos e/ou digitais com anotações das equipas técnicas e artísticas; na secção 5, correspondente aos apoios, questionámos as entidades se desde o ano 2000 já se tinham candidatado a algum tipo de apoio público e/ou privado para a constituição de arquivos e se já tinham recebido algum apoio resultante dessas mesmas candidaturas; por fim, na secção 6, em torno da temática da genética teatral, questionámos as entidades se já tinham ouvido falar sobre este método e do que se ocupa, bem como se as entidades estariam interessadas em receber alguma formação sobre os arquivos e receber investigadores/geneticistas para acompanhar alguns dos seus futuros processos de criação;

3. Análise dos dados recolhidos, com identificação de padrões organizativos e práticas documentais, interpretados à luz da bibliografia especializada.

O desenho metodológico adotado revelou-se adequado para captar a complexidade e diversidade das práticas arquivísticas no setor teatral português. O método permitiu mapear a realidade existente, identificar dinâmicas internas nas entidades teatrais, lacunas e potencialidades futuras.

As entidades entrevistadas – de criação teatral e teatros com criações próprias – apresentam datas de fundação entre 1888 e 2020, o que oferece um contexto temporal alargado para análise. Os dados, recolhidos entre novembro de 2024 e março de 2025, abrangem entidades de todas as regiões portuguesas: Norte (25), Centro (26), Área Metropolitana de Lisboa (48), Alentejo (8), Algarve (5), Madeira (4) e Açores (1). No total, foram realizadas 121 entrevistas (106 correspondem a organizações teatrais – companhias, associações, coletivos, cooperativas, etc. – e 15 a equipamentos teatrais), das quais apenas 118 foram consideradas válidas, por corresponderem a entidades com criações próprias.

A análise das entidades permite uma compreensão aprofundada da diversidade estrutural e das dinâmicas criativas que caracterizam o setor teatral contemporâneo

em Portugal. Ainda que o foco incida nas companhias de teatro, a inclusão de associações culturais, cooperativas, empresas, coletivos e outras formas organizacionais evidencia a multiplicidade de configurações institucionais que sustentam a produção artística neste domínio.

No plano institucional, caracterizado pelos próprios entrevistados, destaca-se a predominância de estruturas de base associativa. Estas entidades não apenas concentram a maioria das respostas, como também simbolizam uma trajetória histórica de organização coletiva em torno da criação teatral, frequentemente orientada por princípios de missão cultural, envolvimento comunitário e desenvolvimento artístico. A presença de cooperativas e empresas, embora minoritária, aponta para modelos de gestão mais formalizados, com possíveis implicações ao nível da profissionalização, da sustentabilidade económica e do acesso a diferentes tipos de financiamento público e privado. Simultaneamente, estruturas informais, como coletivos artísticos e produtoras culturais, sublinham a vitalidade de abordagens mais flexíveis, adaptadas a contextos específicos de criação e intervenção (ver Gráfico 1).

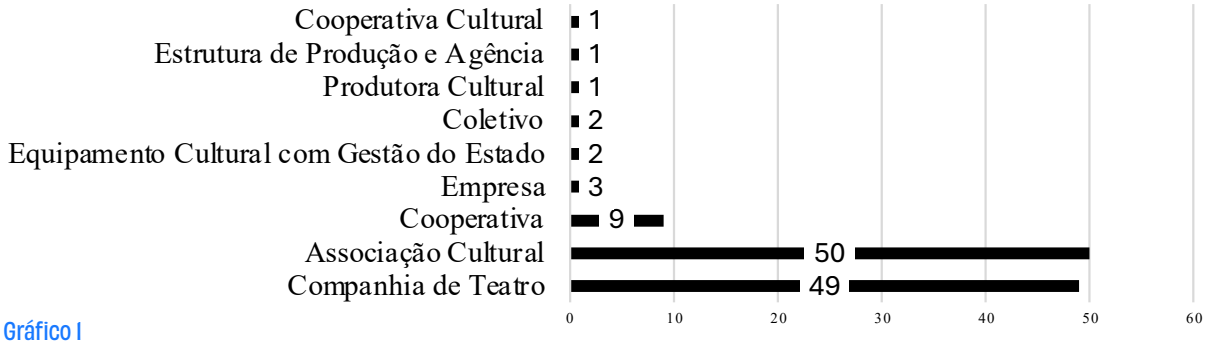


Gráfico I
Constituição das entidades entrevistadas.

No plano artístico, as práticas criativas das entidades entrevistadas revelam uma notável heterogeneidade, com destaque para as criações dirigidas ao público adulto e infantojuvenil. Este duplo foco sugere uma preocupação simultânea com a formação de públicos e com a intervenção cultural junto de diferentes faixas etárias e segmentos sociais. Observa-se, também, um número expressivo de entidades dedicadas à performance e aos cruzamentos disciplinares, o que denota a presença de linguagens contemporâneas e de um pensamento artístico que privilegia a experimentação e a transversalidade entre domínios. Esta tendência é ainda reforçada pela presença de práticas como o teatro físico, o teatro de improviso e o teatro documental, que alargam os limites da convenção teatral e introduzem novos modos de relação com o público (ver Gráfico 2).

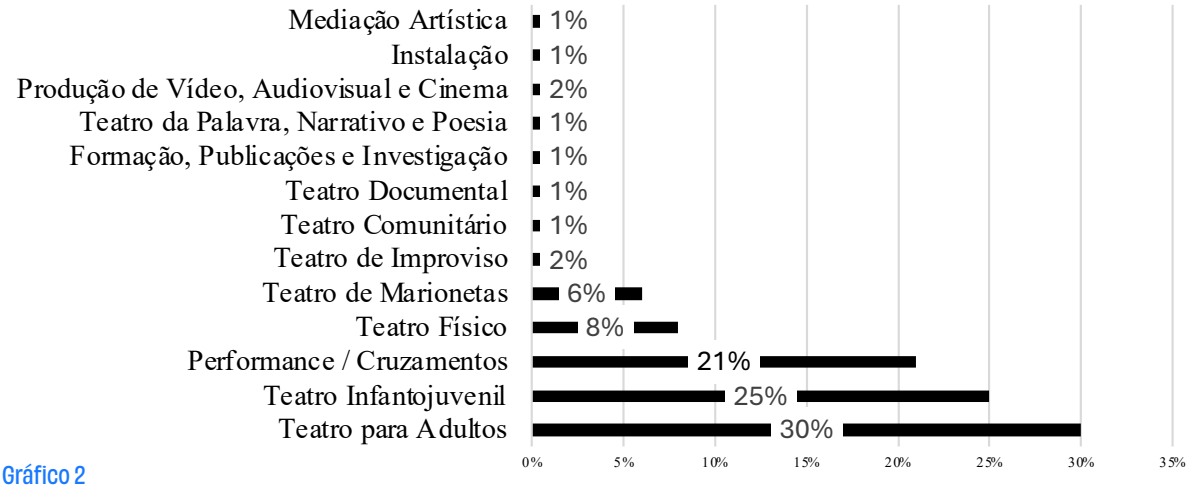


Gráfico 2
Percentagem de tipologias de criação teatral das entidades entrevistadas.

A dispersão geográfica, a diversidade institucional e as diferentes tipologias criativas permitiram captar múltiplas dinâmicas que moldam a prática teatral contemporânea, assegurando uma compreensão abrangente dos temas em estudo. A amostra, construída a partir da amostragem desenvolvida na base de dados na primeira etapa, corresponde a cerca de 25,8% das entidades teatrais profissionais em Portugal, garantindo uma representatividade bastante significativa. Assim, a metodologia adotada proporcionou um retrato robusto da realidade arquivística do teatro em Portugal, essencial para a análise crítica e interpretativa dos dados.

A prática arquivística, a genética teatral e os financiamentos em Portugal

O conceito de arquivo refere-se a um conjunto orgânico de documentos, independentemente da sua data, forma ou suporte material, produzidos ou recebidos por pessoas singulares, coletivas, ou instituições públicas e privadas no decurso das suas atividades, e conservados com fins probatórios, informativos ou de memória e são elementos imprescindíveis para o desenvolvimento da investigação científica (DGLAB 2025). No contexto das artes performativas, particularmente no teatro, subsiste a problemática da preservação da memória dos processos criativos. Apesar da vitalidade e intensidade das criações, grande parte do material produzido perde-se com o tempo, tornando-se inacessível para futuras investigações, fruições ou reflexões. Marcus Mota e Alexandre Ranges (2020: 3) sublinham a riqueza dos processos criativos e lamentam a rutura entre a quantidade de materiais gerados e a escassa parcela que se mantém disponível para apreciação estética, reflexão crítica ou análise académica. Elementos como guiões, textos dramáticos, cenografias ou figuri-

nos tendem a desaparecer após o término das temporadas, como se nunca tivessem existido.

Na análise das entrevistas realizadas, verificámos que cerca de 90% das entidades indicam possuir arquivos organizados. Contudo, apenas cerca de 60% afirmam conservar documentação relativa à totalidade das suas produções. Adicionalmente, uma parte significativa das entidades declara manter anotações produzidas pelas equipas técnicas e artísticas durante os processos criativos – um dado relevante não apenas do ponto de vista arquivístico, mas também para os estudos no campo da genética teatral –, evidenciado pelo número de respostas apresentado no Quadro 1.

	Arquivo organizado	Anotações das equipas técnicas e artísticas
De todas as criações	72	0
De algumas criações	34	89
Não tem	12	29

Quadro I
Número de respostas às entrevistas sobre o arquivo organizado e sobre as anotações das equipas técnicas e artísticas.

Na organização dos arquivos das entidades, observa-se um claro predomínio de suportes digitais, com destaque para o uso de pastas de computador e dispositivos de armazenamento externos (ver Gráfico 3). Esta preferência revela uma prática centrada em soluções acessíveis e de fácil utilização, mas que, simultaneamente, pode apresentar limitações quanto à segurança a longo prazo e à partilha da informação com investigadores.

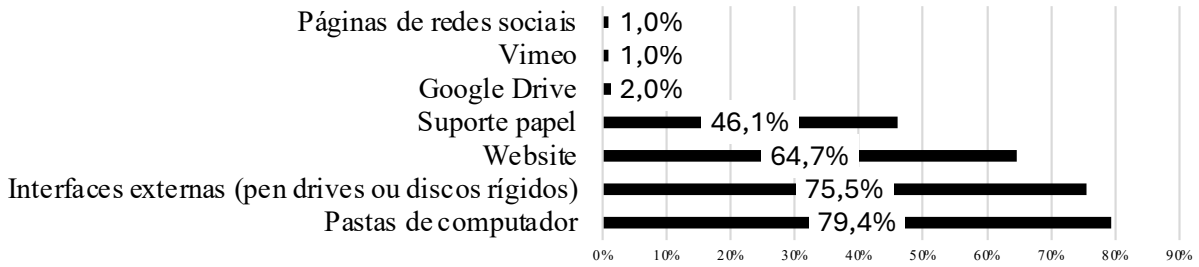


Gráfico 3
Percentagem da forma dos arquivos das entidades entrevistadas.

Segundo Isabel Pinto (2015: 508), o conceito de arquivo encontra-se em constante transformação e o investigador das artes cénicas é influenciado por novas formas de arquivo, frequentemente mediadas por tecnologias digitais. Neste contexto, coloca-se a questão retórica: os dados apresentados no Quadro 1 – especialmente no

que respeita à organização de arquivos que reúnem documentos escritos, guiões, registos audiovisuais, fotografias, materiais de comunicação, críticas jornalísticas e testemunhos orais – correspondem, de facto, a arquivos organizados e acessíveis digitalmente conforme o Gráfico 3? Os investigadores devem envolver-se com as entidades, acompanhando os seus processos e contribuindo para a recolha de informação e a implementação de estratégias arquivísticas. Caso contrário, persiste a perceção equivocada de que os websites institucionais cumprem essa função, o que na maioria dos casos não se verifica. Constatámos que, entre as entidades que afirmam utilizar os seus websites como forma de arquivo (64,7%), o conteúdo disponibilizado se limita a breves sinopses, fichas técnicas e artísticas dos espetáculos acompanhadas, pontualmente, por fotografias ou vídeos. Apesar de constituírem um recurso informativo básico, observa-se uma limitada perceção quanto às potencialidades e funções de um arquivo teatral no sentido documental.

José Pedro Sousa (2024: 34) alerta que parte dos materiais produzidos no contexto das companhias de teatro pode ser organizado e armazenado numa base de dados relacional. A crescente utilização de recursos digitais no teatro, a proliferação de plataformas de redes sociais e a necessidade de uma maior eficiência económica são fatores particularmente relevantes neste processo. A criação de repositórios online, com atualizações periódicas, pode contribuir para libertar espaço em servidores locais e websites institucionais, enquanto facilita a partilha de informação e o envolvimento com o público. No entanto, esta estratégia digital não substitui a necessidade de preservar os ficheiros originais em suportes físicos, garantindo a sua conservação a longo prazo.

A nossa investigação permitiu, igualmente, constatar que a utilização de suporte em papel continua a representar uma prática significativa, refletindo hábitos enraizados na gestão de determinados tipos de documentos, sobretudo materiais originais ou de elevado valor simbólico. Este dado poderá estar relacionado com o grupo das 40 entidades fundadas entre 1888 e 2000. Ainda assim, torna-se fundamental proceder à digitalização desses documentos, de forma a evitar a sua degradação ou eventual perda definitiva.

Este panorama demonstra que, apesar da ampla adoção de meios digitais, as práticas arquivísticas permanecem descentralizadas, muitas vezes baseadas em soluções locais e individuais. Tal realidade levanta desafios relevantes para a preservação, normalização e acessibilidade dos arquivos, nomeadamente no que se refere à continuidade das práticas, à sustentabilidade tecnológica e à partilha com investigadores, públicos e instituições.

Como vimos anteriormente, Brilhante e Vieira (2024: 8–10) referem a inexistência de mecanismos eficazes de apoio à organização dos arquivos, associada à escassez de incentivos à investigação sobre o teatro. Persistem lacunas significativas no que diz respeito à compreensão aprofundada da criação teatral contemporânea em Portugal. A documentação dos espetáculos e dos respetivos processos criativos permanece, em muitos casos, fragmentada ou incompleta (Brilhante 2014). Neste contexto, torna-se particularmente relevante a aplicação de abordagens como a genética teatral, sobretudo numa conjuntura em que várias entidades têm vindo a reforçar a documentação dos seus processos criativos. Este método abre novas possibilidades para o estudo da dimensão imaterial e processual da criação, aquilo que Santos (2017: 12) designa como o "gesto criador" e a multiplicidade de linguagens envolvidas na prática teatral.

Neste estudo foram identificados poucos programas de apoio financeiro especificamente destinados à constituição de arquivos nas artes performativas. A investigação revela que, embora um número reduzido de entidades tenha submetido candidaturas para esse fim, a maioria dessas candidaturas foram aprovadas, como representado no Quadro 2.

	Candidatura	Apoio Recebido
Candidatura a apoio financeiro para constituição de arquivos	22	18
Não se candidatou/não sabe	96	-

Quadro 2
Respostas às entrevistas sobre candidaturas a apoios à constituição de arquivos.

Verifica-se que, das 22 entidades que apresentaram candidaturas a financiamento à constituição de arquivos, 18 beneficiaram de apoio ao longo da sua existência, através de programas promovidos pela Direção-Geral das Artes (DGArtes), autarquias, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação GDA, Direções Regionais de Cultura, Projecto ARTHE, Fundação INATEL, Fundo de Fomento Cultural, programa Garantir Cultura e diversas associações.

Como o nosso estudo se debruçou, igualmente, sobre aspetos relacionados com o domínio da genética teatral e a sua importância para a investigação sobre o teatro português, o nível de conhecimento demonstrado pelas entidades entrevistadas revelou-se bastante limitado. Quando questionadas sobre o conhecimento do campo da genética teatral, 80,4% das respostas foram que não têm qualquer conhecimento. Este resultado não se afigura surpreendente, tendo em conta que este campo de estu-

do que emergiu na década de 1990 é recente e que diversos investigadores – entre os quais Gay McAuley, referência incontornável na área – têm vindo a defender a pertinência e a urgência da aplicação dos avanços da genética à prática teatral (Santos & Brilhante, 2020: 1–12). Esta metodologia, recentemente aplicada ao teatro, assenta na tentativa de estabelecer pontes entre a análise teórica, semiológica e dramatúrgica e o estudo dos processos criativos que estão na origem da prática teatral. Como refere Ana Clara Santos (2017: 13):

> **Longos avanços e novos caminhos poderão ser desbravados graças à investigação na área da genética teatral em Portugal, envolta em novos desafios derivados da essência do movimento, intangível, do processo criativo e da representação teatral, tendo por matéria essencial o corpo do actor, a voz do encenador e as linguagens técnica, artística e estética aplicadas à especificidade do palco.**

Não obstante o reduzido conhecimento por parte das entidades teatrais relativamente ao conceito de genética teatral, observa-se uma atitude amplamente positiva em relação ao acolhimento de investigadores no acompanhamento dos seus processos criativos (ver Gráfico 4).

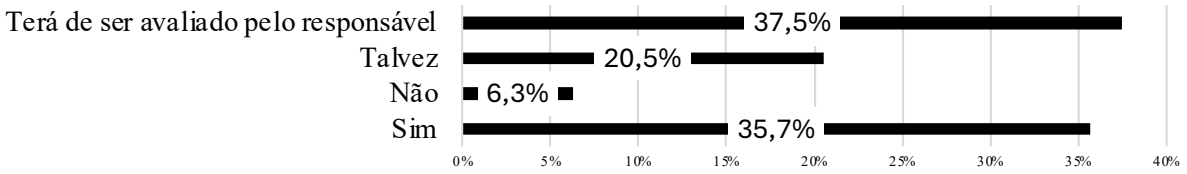


Gráfico 4
Respostas às entrevistas sobre a possibilidade de as entidades receberem geneticistas/investigadores para acompanhar os seus processos de criação.

As respostas, organizadas em quatro categorias, revelam uma abertura considerável à colaboração com a investigação académica, ainda que condicionada por algumas reservas. A maioria das entidades refere que a possibilidade de acolher investigadores nos processos de criação terá de ser previamente avaliada pelo responsável artístico, o que evidencia uma abordagem cautelosa e caso a caso – muitas vezes dependente do encenador, do elenco e da eventual confidencialidade do processo criativo. Por outro lado, uma parte igualmente expressiva das entidades manifesta interesse explícito em receber investigadores, o que representa uma proporção significativa e encorajadora para o desenvolvimento da investigação no domínio da genética teatral em Portugal. No entanto, é fundamental dar a conhecer às entidades a existência de dois modelos principais de observação utilizados neste campo: os observadores *insiders* e *outsiders*. Os *insiders* praticam a observação participante, integrando-se ativamente nos processos de criação – seja por participação direta na produção, seja por desempenharem um papel específico por indicação do encenador. Já os *outsiders*

realizam observação direta, mantendo uma posição externa e não interventiva, ainda que presente durante todo o processo (McAuley, 2017: 20). Esta distinção é essencial para clarificar os papéis dos investigadores envolvidos e para dissipar eventuais receios quanto à sua presença nos contextos de criação teatral.

Compreendemos que as questões relacionadas com os registos e documentos relevantes para a genética teatral estão intrinsecamente ligadas às práticas arquivísticas adotadas pelas entidades de criação teatral. Por essa razão, alargámos o âmbito das entrevistas à recetividade das entidades em acolher iniciativas como palestras, conversas ou ações de formação dedicadas ao tema dos arquivos e ao registo dos respetivos processos de criação:

1. Os dados recolhidos revelam um cenário globalmente positivo, em que 42,9% das entidades manifestaram interesse em participar em iniciativas deste tipo, o que demonstra que, apesar das lacunas identificadas ao longo deste artigo no que respeita à preservação da memória teatral, existe vontade por parte das estruturas de aprofundar conhecimentos e desenvolver competências neste domínio;

2. Por sua vez, 25% das entidades indicaram que essa decisão dependeria de avaliação por parte do responsável, o que, ainda que indique alguma cautela, revela abertura condicionada a fatores organizacionais ou contextuais;

3. Adicionalmente, 27,7% das entidades assinalaram a opção "talvez", sugerindo recetividade, embora dependente de melhor informação ou de condições práticas para assumir tal compromisso;

4. Apenas 4,5% recusaram a possibilidade, um valor residual que reforça a pertinência do tema e a sua urgência no atual panorama artístico nacional.

Estes resultados evidenciam, por um lado, uma crescente consciencialização do setor sobre a importância da preservação documental e, por outro, uma oportunidade concreta para o desenvolvimento de ações formativas que contribuam para a capacitação dos profissionais das entidades teatrais e para a valorização dos arquivos enquanto instrumentos fundamentais para a memória, para a investigação e para o reconhecimento das práticas e estéticas teatrais em Portugal.

Considerações finais

A presente investigação constitui um contributo relevante para o conhecimento das práticas arquivísticas no universo teatral português, destacando-se pela dimensão da amostra e pela abordagem metodológica adotada que articulou diversos eixos de análise empírica. Ao centrar-se na organização e estruturação dos arquivos técnicos e artísticos, nos apoios financeiros à sua constituição e nas práticas associadas à genética teatral, o estudo traça um retrato simultaneamente promissor e desafiante da realidade atual.

É evidente que, embora uma parte significativa das entidades teatrais possua arquivos organizados e registos dos seus processos criativos, a maioria destes permanece fragmentada, informal e, frequentemente, de difícil acesso à investigação científica. A preferência por suportes digitais, como pastas de computador e dispositivos de armazenamento externo, reflete uma adaptação às tecnologias contemporâneas, mas também levanta preocupações quanto à dispersão, vulnerabilidade e perda da memória institucional a médio e longo prazo. Paralelamente, a reduzida utilização de plataformas digitais estruturadas, associada à persistência do uso de suporte em papel, evidencia práticas arquivísticas heterogéneas e pouco normalizadas.

As práticas de preservação documental continuam a ser condicionadas pela escassez de recursos, pela ausência de formação especializada e pela inexistência de políticas públicas consistentes, como se comprova pela reduzida submissão de candidaturas a programas de financiamento dirigidos especificamente à criação e manutenção de arquivos teatrais.

Apesar da familiaridade limitada com o conceito de genética teatral, os dados revelam uma recetividade encorajadora à colaboração com investigadores, tanto no acompanhamento de processos criativos como na participação em ações de formação. Tal disponibilidade indica que existe um terreno fértil para o desenvolvimento de investigação aplicada, baseada na articulação entre prática e teoria, criação e análise. A abertura manifestada demonstra uma crescente consciencialização quanto à importância da preservação da memória e da valorização da criação artística.

O nosso estudo também evidencia que as entidades de criação teatral em Portugal revelam empenho em preservar a sua memória, embora enfrentem constrangimentos estruturais e operacionais. Torna-se, assim, urgente a definição de políticas de apoio à constituição de arquivos, à capacitação dos profissionais e à promoção de investigações interdisciplinares, com especial ênfase no domínio da genética teatral. Apenas com o fortalecimento e sistematização destas práticas será possível assegurar a continuidade, a valorização e a transmissão do conhecimento sobre a criação teatral contemporânea.•

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGOS Europe Creative. 'About', https://www.argoseuropecreative.eu/about/ [acedido em 10 de maio de 2025].

Archives Portal Europe Foundation. 'APE Research Grants', https://dglab.gov.pt/portal-europeu-arquivos-financiamento-projetos-investigacao-2024/ [acedido em 12 de abril de 2025].

Brilhante, Maria João. 2014. 'Fazer e estudar teatro em Portugal: constrangimentos e oportunidades', *VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB*, 13, n.º 2: 208–16, http://hdl.handle.net/10451/30729 [acedido a 7 de maio de 2025].

Brilhante, Maria João, e A. B. Vieira (eds.). 2024. *Perspectivas Actuais sobre Arquivos Digitais* (Lisboa: Centro de Estudos de Teatro).

Caswell, Michelle. 2023. '"The Archive" Is Not an Archives: Acknowledging the Intellectual Contributions of Archival Studies', in *Archives: Power, Truth and Fiction*, ed. por Andrew Prescott e Alison Wiggins (Oxford: Oxford University Press), pp. 21–36.

Centro de Estudos de Teatro. 'ARTHE – Arquivar o Teatro', https://ceteatro.pt/projecto/arquivar-teatro/ [acedido em 10 de maio de 2025].

Direção-Geral das Artes. '2021 | Programa de Apoio em Parceria – Arquivos de Dança, Teatro e Cruzamento Disciplinar', https://www.dgartes.gov.pt/pt/apoio/4221 [acedido em 12 de abril de 2025].

Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas. 'Notícias', https://arquivos.dglab.gov.pt/2021/10/12/portal-europeu-arquivos-financia-proj-digitalizacao-doc-descricoes-arquivisticas-2022/ [acedido em 12 de abril de 2025].

Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas. 'O que são arquivos', https://arquivos.dglab.gov.pt/rede-portuguesa-de-arquivos/pesquisar-arquivos/o-que-sao-arquivos/ [acedido em 31 de maio de 2025].

Duarte, Zeny. 2007. 'Arquivo e arquivista: conceituação e perfil profissional', *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, V–VI: 141–51, https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6624.pdf [acedido a 21 de abril de 2025].

Féral, Josette. 2013. 'A fabricação do teatro: questões e paradoxos', *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3, n.º 2: 528–38, https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/39158.

La Fabrique du Spectacle. 'La Fabrique du Spectacle', https://www.fabrique-du-spectacle.fr/ [acedido a 10 de maio de 2025].

Letelier, Laura Rozas. 2024. 'Praticar o arquivo, arquivar a prática: um itinerário pelo livro *Práticas de arquivo em Artes Performativas*'. *Sinais de Cena*, 3, n.º 3: 500–09, https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2024.3.3.20.

Macedo, L. S. A., C. G. da Silva e J. Revez. 2024. 'Financiamento e sustentabilidade nos arquivos municipais em Portugal em contexto pós-PARAM (2015–2021)', em *Diálogos na Ciência da Informação: Atas do XIV Encontro EDICIC*, ed. por Carlos Guardado da Silva, Jorge Revez e Luís Corujo (Lisboa: Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), pp. 861–72, https://doi.org/10.51427/10451/64777.

McAuley, Gay. 2017. 'Observação participante do processo de ensaio: considerações práticas e dilemas éticos', *Revista Aspas*, 7, n.º 2: 10–26, https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v7i2p10-26.

Mota, Marcus, e A. Rangel. 2020. 'Processo criativo e documentação: arquivamento digital em teatro musicado', *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 10, n.º 4: 1–24, http://dx.doi.org/10.1590/2237-266099165.

Piló, Inês. 2019. '"Teatreca": para o estudo do teatro em Portugal no século XX – o arquivo pessoal Osório Mateus' (dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/46299.

Pinto, Isabel. 2015. 'História do Teatro e Performance: a insurreição do arquivo como método', *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 5, n.º 3: 507–32, http://dx.doi.org/10.1590/2237-266052244.

Salgado, Ricardo Seiça. 2016. 'A persona do antropólogo na etnografia como ação: o jogo dos papéis, do registo e as metodologias teatrais', in *Trabalho de Campo: Envolvimento e Experiências em Antropologia*, ed. por Hermínio Martins e Paula Mendes (Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais), pp. 201–20, https://hdl.handle.net/1822/56578.

← VOLTAR AO ÍNDICE

Santos, Ana Clara. 2017. 'Introdução: da genética teatral à análise do processo criativo', *Sinais de Cena*, 2: 11–14, https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2017.0003.

Santos, Ana Clara, e M. J. Brilhante. 2020. 'Identificação do *training* no processo de criação de *O Inferno* de O Bando: a consciência do ator', *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 10, n.º 4: 1–15, https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/105924.

Sousa, José Pedro. 2021. 'Talvez assim: criar, gerir e preservar materiais da actividade teatral em ambiente digital', in *Perspectivas Actuais sobre Arquivos Digitais*, ed. por ARTHE – Arquivar o Teatro (Lisboa: Centro de Estudos de Teatro), pp. 15–36.

Treilhou-Balaudé, Christine. 2019. 'Comptes rendus. Sophie Lucet et Sophie Proust (dir.), *Mémoires, traces et archives en création dans les arts de la scène* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2017), 406 p.', *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 74, n.º 3: 842–44, https://doi.org/10.1017/ahss.2020.77.

O poder que nasce do cuidar. O projecto ARTHE – Arquivar o Teatro e os instrumentos criados com/para as companhias de teatro e seus arquivos

Maria João Brilhante

doi.org/10.51427/978-989-9238-13-8.13

Maria João Brilhante orcid.org/0000-0002-1654-0496

Abstract

KEYWORDS
ARTHE Project - Archiving the Theatre
archival practices
performing arts
uses and power of archives

The power that comes from caring. The ARTHE project - Archiving Theatre and the tools created with/for theatre companies and their archives

One of the first actions envisaged within the scope of the ARTHE - Archiving Theatre project was the creation of tools to identify, describe, study, care for and transmit the information that makes up the archives of the twenty companies that were partners in the project.

After a brief presentation of the objectives set and the methodologies developed over the three years of research with the aim of encouraging the desire and the gestures of caring for theatre archives, I will discuss each of the tools created, in a movement between the actions planned and their adaptation to the changing reality of the research. We'll see how the Questionnaire to be filled in by the companies was drawn up, from consulting and analysing existing models to assessing the results of the questionnaire, making changes to the prototype and starting to analyse the information.

The participation of members of the companies in the "Jornadas" and conferences organised throughout the project made it possible to confirm data from the questionnaires relating to the care to be given to documentation, but also to the appreciation of archives and making them visible. From this point on, the need was felt to produce a Guide that would make the companies agents of their own archive management.

Drawing it up required getting to know other guides in the same or related area of the performing arts, tracking down the necessary actions in the Portuguese context of archives at risk and projecting its appropriation by the companies as a political gesture of intervention in the field of theatre and academia.

The aim is to highlight the contribution of sociological and historical research to the transformation of archival practices in the performing arts, where the post-custodial dimension, centred on the use of documents and their information, deserves to be valued over custodial actions of document conservation and preservation.

This text therefore argues that giving companies and artists the power to care for and transmit is compatible with the concerted intervention of archivists and researchers, always safeguarding the specific and multiple uses generated by each company's activity. Giving companies power means making them agents of memory production, interveners in the process of social configuration and participants in the ongoing historiographical dispute.

Maria João Brilhante

'In contemporary societies the most widespread mode of work is care work.'
Boris Groys, *Philosophy of care*, p.1

Consideremos os termos poder e cuidar como ponto de partida para entender o que esteve na base da conceção de um projeto de investigação que quis responder a um sentimento de urgência perante a situação precária dos arquivos das companhias de teatro que nas décadas de 70 e 80 se propuseram mudar o panorama teatral português. Foi esse sentimento, vivido e avolumado pelo desaparecimento recente de várias companhias de teatro, que espoletou a vontade de estudar esses arquivos através dos quais é possível gerar narrativas inéditas sobre o teatro independente e a descentralização, pilares das múltiplas iniciativas que se afirmariam após a revolução de 1974 em Portugal.[1] Era evidente o risco que viviam e ainda vivem esses arquivos, acervos, espólios de dimensão variável e como importava intervir de forma sistemática junto deles com base no conhecimento produzido em torno do conceito de arquivo e da sua expansão para além das ciências arquivística e histórica, da museologia, da arqueologia.[2]

Este texto, que parte de uma convicção e é quase apologético, não deixa de considerar o carácter transitório da presença humana e dos materiais por ela gerados. Esta fatalidade que a arte procurou tantas vezes contrariar não deixa, por isso, de contemplar a permanência ou a intransitividade, presentes nos gestos: as artes de fazer permanecer que também nos constituem.

Para o que nos interessa relatar, atender à diferença semântica entre conservar (manter em bom estado) e cuidar (ocupar-se de) pode ser produtivo. Groys (2022), procurando compreender a relação entre cuidar e cuidar-se na longa tradição do pensamento filosófico, convida-nos a expandir a reflexão sobre os cuidados provi-

1 Ver artigo "Desconcentração, descentralização e itinerância após a Revolução", de Tiago Ivo Cruz, nesta publicação.

2 Não irei aqui revisitar o histórico das reconfigurações que a noção de arquivo foi tomando com o contributo de autores amplamente lidos e partilhados como Foucault (1969), Derrida (1995), Schneider (2011), Traverso (2005), Taylor (2013) ou Lepecki (2016) e que marcaram o discurso sobre performance e teatro nas últimas décadas. Também deixarei de lado referência às transformações introduzidas na ciência arquivística no sentido de se afirmar uma ciência da informação, apesar de muito importantes para a reflexão que atravessou os trabalhos do projecto ARTHE e modalizou a perspectiva mais documentalista que ele poderia ter elegido. Sugere-se a este respeito a leitura do GPAAP (Guia de Práticas Arquivísticas em Artes Performativas) disponível em https://arthe.ceteatro.pt/recursos/. Sobre a inflexão pós-custodial na abordagem dos arquivos que procura interrogar a hegemonia do poder das instituições sobre os arquivos, aconselha-se a leitura de "Arte de archivo, pensar los archivos desde el sur" (2024: 25-42) pelo Coletivo Arde.

denciados ao corpo físico - mediados pelo corpo simbólico - às coisas que, justamente, compõem esse corpo simbólico e para o qual contribuímos abundantemente, por exemplo, quando artistas, profissionais das artes performativas, escritores e investigadores produzimos materiais de que é preciso cuidar.

> Our culture is permanently producing extensions of our material bodies: photographs, documents, videos, copies of our letters and emails and other artefacts. And we participate in this process by producing books, art works, films, websites and Instagram accounts. All these objects and documents are kept for some time after our death. (...) We take care of cemeteries, museums, libraries, historical archives, public monuments and places of historical significance. We preserve cultural identity, historical memory and traditional urban spaces and ways of life. Every individual is included in this system of extended care. Our extended bodies can be called 'symbolic bodies'. (Groys, 2022: 1-2)

Cuidar tornou-se palavra recorrente no discurso sobre os arquivos em artes performativas nos quais a variedade de materiais produzidos (trajes, adereços, audiovisuais, maquetas, telões, fotografias, documentos em papel e digitais) e a vulnerabilidade dos seus suportes interpela a ideia de conservação e o propósito de os tratar como peças únicas e desligadas de um evento efémero como é o espetáculo, quase como peças de museu, i.e., património a classificar. Na prática criativa de uma companhia de teatro ou de um artista, entre conservar e cuidar é possível reconhecer a diferença que vai do encontrar as melhores condições para a preservação de uma peça a tratá-la para que continue a ser usada, em sucessivas reconfigurações estético-artísticas. Uma companhia de teatro não se confunde com um museu ou um teatro nacional porque o interesse por um traje, um adereço, um programa, uma foto, ou um cenário não reside primordialmente na sua preservação, mas sim na muito provável ativação dessas peças numa reposição ou em novas criações. A noção de "re--enactment," tão produtiva para pensar a transmissão de uma performance e também para possibilitar o seu estudo e relacioná-la com outras práticas artísticas, políticas, culturais, talvez só recentemente tenha feito ou faça parte dos gestos criativos de uma companhia e, todavia, novos agentes produzem novas ações e nelas se manifestam diferentes formas de apropriação do acervo de uma companhia ou de um artista.

Por aqui se percebe que cuidar do seu arquivo, ou seja, conservar, preservar, tratar de forma a potenciar os seus usos artísticos, culturais, económicos e políticos, significa, para uma companhia, reforçar o seu poder e a legitimidade de manter o domínio sobre a sua atividade, ou melhor dizendo sobre o seu ser e devir. Ao mostrarem-se agentes responsáveis pelo seu acervo, feito de tão diversas materialidades e de infor-

mação produzida e a produzir, fruto das suas decisões programáticas, estão a cuidar do lastro histórico que resiste à vulnerabilidade dos organismos artísticos e à perda de memória de agentes e acontecimentos fundadores. O arquivo torna-se ele próprio central no ecossistema da companhia/ estrutura/ instituição e, porque não dizê-lo, no ecossistema cultural do país. Trata-se do poder de guardar ou eliminar materiais, de os ativar para diversas finalidades (livros, criações, páginas na internet, exposições, divulgação e até museus), de conceber modos para a sua exibição e acesso, de fazer deles também património cultural imaterial com valor simbólico.

Foi, por conseguinte, com base nesta relação entre cuidar e dar poder que se pensou e se desenvolveu o projecto ARTHE, foi daí que nasceu a motivação para ir junto das companhias procurar informação e promover o processo de empoderamento que lhes permitirá dar visibilidade aos seus arquivos e, quem sabe, prepará-los para a sua transmissão na (in)transitividade. Os tempos da criação, exigentes e prolongados porque submetidos a processos absorventes e a calendários urgentes, colocam obstáculos à ação de cuidar dos arquivos, para a qual faltam também os recursos humanos e financeiros. Todavia, o diagnóstico da situação e das necessidades, bem como o amor e a admiração pelas memórias que o arquivo produz sempre que é manipulado explicam a adesão a um projeto que vinha dar relevância e visibilidade ao repositório de materiais nele contidos. Trazer para fora dos arquivos é o gesto mínimo de uma ação de resistência.

Antecedentes que contam e as urgências do presente

Um projeto de investigação tem as suas raízes em investigação que o antecede. No caso do ARTHE, enquadrado por cerca de trinta anos de pesquisa no Centro de Estudos de Teatro, havia já um trabalho de recolha de informação sobre teatro produzido em Portugal nos séculos XX e XXI, orientada para a disponibilização de dados estruturados por categorias como pessoas, espetáculos e instituições numa base de dados chamada CETbase. Foi uma iniciativa que permitiu, a partir de informação contida em jornais, programas de espetáculos, material consultado pelos estudantes de mestrado em Estudos de Teatro da FLUL em arquivos de companhias e de profissionais do teatro, criar uma base de dados estruturada em vários campos para pesquisa livre. Que oferece esta base de dados, neste momento em processo de reestruturação? Oferece informação a partir da qual é possível projetar a escrita de histórias do teatro em torno de uma multiplicidade de temas: da presença das mulheres no

teatro, aos reportórios e autores encenados, à atividade de produção de instituições ou estruturas de criação, às tecnologias introduzidas em cena, às novas funções ou profissões do teatro, à economia deste sector, à circulação de artistas e técnicos entre companhias, ao acolhimento de companhias estrangeiras, para além de outros aspetos estruturantes do campo teatral português.

Mas foi a progressiva doação, algo inesperada, ao CET de espólios de figuras do teatro português, entretanto desaparecidas (Osório Mateus, Mário Sério, Mário Barradas, Mário Jacques) ou de companhias extintas (Teatro da Cornucópia, Grupo de Teatro Hoje), tornando evidente a relevância da proximidade intelectual e afetiva entre artistas e académicos, que veio desafiar um grupo de investigadores a tomarem esses acervos documentais como pedaços de vidas no teatro feitas de materiais diversos e privados, conservados por mãos que sugerem uma micro-história virtual de ações e eventos por narrar. Para lá da informação que ali encontramos e que alimentou a CETbase, ganhou relevo a dimensão do arquivo e do arquivar. E era isso que importava também interrogar. Muitas mãos se entregaram a essa tarefa nos últimos trinta anos com resultados surpreendentes (publicações, teses, comunicações em eventos científicos) e que contrariam a ideia de ausência de documentação e informação sobre teatro feito em Portugal.

Havia a consciência da necessidade de fazer assentar a pesquisa sobre o teatro produzido em Portugal em documentação e informação pouco exploradas, existentes em arquivos institucionais e pessoais, públicos e privados de acesso difícil e identificação incompleta, mas não se discutiam as condições de existência dos próprios arquivos. Era (e ainda é) limitada e dispersa a bibliografia produzida, no âmbito da historiografia, da crítica e da teoria do teatro e das artes performativas; importava, portanto, identificá-la e reuni-la para tentar reconhecer formações discursivas que determinaram modos de entender e fazer teatro na segunda metade do século XX, talvez o período menos conhecido da prática teatral em Portugal. Interessava também fazer o reconhecimento da pressentida precariedade dos acervos documentais e das pessoas que poderiam dar testemunho das diferenças e coincidências dessas práticas e modos de organização de estruturas de criação, de condições e conjunturas da produção de espetáculos ao longo do século XX e em particular no período histórica e sociologicamente muito rico das décadas de 70, 80 e 90.

O passo seguinte poderia ser convidar companhias e instituições surgidas nesse período com a custódia de espólios em artes performativas a virem discutir o que se passava com os seus arquivos, que destino prefiguravam para eles, que condições tinham para cuidar da documentação resultante da sua atividade artística e de gestão

dos financiamentos públicos, num presente dominado por políticas públicas conduzidas por interesses neoliberais e economicistas, desfasados da atividade artística cada vez mais sujeita à mercantilização da arte, levando ao fim de importantes estruturas como o Teatro da Cornucópia em 2016. Ganhou-se para a abordagem dos arquivos uma visão política que parecia ausente da investigação ocupada até aí com a recolha de informação.

O evento Teatro em Espólios (https://teatroemespolios.wixsite.com/teatroemespolios), três sessões acontecidas em 2018, abriu a porta para o trabalho direto com algumas companhias. Seria preciso ver quais o desejavam e podiam fazer. O projeto a desenhar seria com elas e para elas. Mas de que maneiras? E com que finalidade? No fundo, com o secreto desejo de transformar o olhar e as práticas de arquivamento das companhias e de incentivar a vontade de cuidar e pensar a transmissão dos arquivos. Sem disso nos darmos conta, preservar essa materialidade faria inscrever os corpos físicos no sistema de cuidados que inclui todos os agentes (institucionais ou não-institucionais). E teria consequências sobre como lidar com o comum. Faria da vulnerabilidade dos documentos e acervos um motor para a generatividade e da multiplicação das escalas existentes (das estruturas e práticas) a base de formação de uma rede de modo a evitar a uniformização ou estandardização de maneiras de cuidar, dando a ver e cruzando singularidades orgânicas de todo o tipo e promovendo companheirismos no cuidar do que assim se converte em bem comum.

Objetivos, métodos e instrumentos

Foram estas algumas das etapas e das preocupações que conduziram, no Centro de Estudos de Teatro, à preparação do projeto ARTHE – Arquivar o Teatro, na urgência de o pôr em prática e de contribuir para contrariar a perda acelerada de informação fundamental não apenas para o estudo do teatro produzido em Portugal, mas para a sustentabilidade do ecossistema teatral. Segundo as palavras de apresentação no formulário da candidatura ao seu financiamento em março de 2021:

> "O projecto ARQUIVAR O TEATRO propõe-se identificar, mapear e estudar a situação dos arquivos do teatro em Portugal, de modo a estabelecer um plano de boas práticas envolvendo uma rede de instituições. Partindo da análise de dois importantes arquivos doados ao Centro de Estudos de Teatro, depositados na Biblioteca da FLUL – o arquivo do Teatro da Cornucópia, companhia incontornável na renovação estética e política do teatro pós 25 de Abril e o acervo pessoal de Mário Barradas, principal promotor da descentralização teatral – e

> estendendo a metodologia de pesquisa a outros arquivos de companhias de teatro no país, ARQUIVAR O TEATRO procura aprofundar a análise das políticas de conservação públicas e privadas, para promover a preservação, acessibilidade e estudo dos mesmos. Tendo como ponto de partida o Teatro dito "Independente" (nome que se deu ao conjunto heterogéneo de companhias não comerciais que cresceram no pós 25 de Abril) mas não se esgotando nele, antes procurando uma cartografia alargada que lhe procurasse filiações, descendências e rupturas nacionais e internacionais, visava igualmente contribuir para a discussão acerca do papel do arquivo na construção da memória sobre o passado recente nas artes performativas, propondo um estudo comparativo com realidades sobretudo europeias."

Com otimismo e sem pensar nem no tempo curto de duração do financiamento, nem nas dificuldades de pôr em prática metodologias que promoviam aproximações e trânsitos entre membros das companhias e investigadores, o ARTHE ambicionava " identificar existências, lacunas e modalidades de arquivamento praticadas pelas companhias e instituições, com vista à construção de um mapa nacional e ao combate ao desaparecimento de informação fundamental para conhecer as mudanças profundas introduzidas nas práticas de organização e criação de novas companhias e nas formas artísticas do teatro em Portugal a partir da década de 70." (idem) Começou então em 2022, uma luta contra as contingências de fazer funcionar um organismo complexo, movendo-se a vários ritmos (o da pesquisa, mas também o da atividade artística, o da necessidade de apresentar resultados, o do estado precário de alguns acervos das companhias e da dificuldade de acesso aos documentos, por exemplo) sem abdicar dos princípios atrás enunciados: fazer o reconhecimento e a análise dos arquivos existentes, promover o cruzamento da informação com bibliografia e com testemunhos dos agentes envolvidos na atividade artística no período em estudo e fomentar o diálogo com as companhias de teatro selecionadas e dispostas a participar na investigação, isto é, criar uma equipa alargada que incluía estudantes, investigadores e artistas-investigadores, e por conseguinte identificar modos diversos de intervenção na pesquisa e no estudo dos dados.

O princípio motivador das ações conjuntas no terreno era promover o reconhecimento das fontes de informação e pensar gestos, instrumentos, agentes e objetivos para o ato de cuidar. Como veremos, foi central a elaboração de um questionário, com base em modelos anteriores já experimentados, a revisão do seu formato, poder discuti-lo com as companhias nas visitas aos seus espaços e proceder a várias entrevistas. Para além da introdução de uma questão aberta solicitando o relato de como foi constituído o arquivo da companhia, permitindo desse modo identificar o nível de conhecimento e o grau de relação com a história da companhia por parte de quem

preencheu o questionário, a análise das respostas e, sobretudo, da ausência de respostas, revelou, no geral, dificuldades nas companhias em procurar informação detalhada[3], em entender o propósito de algumas perguntas ou em perspetivar orientações para uma política dos arquivos de artes perfomativas em Portugal[4]. É, contudo, significativo que no caso de companhias com longa atividade algumas respostas no questionário defendam a importância e valor do arquivo. Entre vários exemplos, é o caso do Art'Imagem: "O arquivo do Teatro Art'Imagem vai além da sua produção artística, ele tem alcance de demonstrar a produção teatral da região do Porto. O Fundo Teatral é um arquivo vivo, pois são realizadas ações com a comunidade a partir deste arquivo."; ou do Teatro Experimental do Funchal: "O arquivo do TEF tem uma multiplicidade documental que espelha os 50 anos da sua atividade, intervenções artísticas pessoais relevantes, criação artística que pode ser destacada e valorizada, no contexto político e cultural na região e nacional."; ou ainda do Teatro O Bando: "O arquivo do Bando não pretende ser apenas um conjunto de papéis que se guardam num lugar sem luz. Pretendemos sirva para uma reflexão atual sobre formas de fazer e pensar o teatro, nas suas várias dimensões, que possa chegar à comunidade artística e académica, e acima de tudo, que possa inspirar motivos de encontro e partilha com o público."

Mas vejamos de mais perto esse primeiro instrumento que queria colocar nas mãos das companhias de teatro a iniciativa de cuidar para preservar e usar os seus arquivos. Criar uma rede de interlocutores começou por se revelar importante. Afinal estávamos, nós investigadores, interessados em conhecer e intervir junto de acervos documentais privados das companhias e saber com quem iriamos trocar experiências. Através do questionário pretendíamos identificar, descrever, analisar e transmitir informação relativa à constituição material dos arquivos das vinte companhias que se tornaram parceiras do projecto. Um questionário de que se produziram duas versões, que teve em consideração modelos testados anteriormente no âmbito das artes performativas, e o contributo de toda a equipa, de que fez parte uma socióloga[5], no trabalho coletivo de definição dos campos e questões a colocar e, sobretudo, na densificação dos níveis de informação a recolher. Está estruturado em quatro partes[6]: Informações sobre a companhia; Informações sobre o acervo/arquivo da companhia; Descrição do acervo/arquivo; Perspetivas para o futuro do arquivo.

3 C6. Tendo em conta o foco do projecto ARTHE no Teatro Independente e na Descentralização Teatral até ao final da década de 1980, indique, por favor os materiais deste período, por suporte e, se possível, por número (ex. 6 dossiers, 6 bobines, 2 betacams).
4 D6. Face à situação atual dos arquivos em artes performativas, que sugestões concretas gostaria de apontar para uma futura política nessa área?
5 Vera Borges, investigadora do CIES/ISCTE-IUL.
6 Versão 1 do Questionário incluída em Maria João Brilhante, coord. (2023).

Como bem aponta Laura Rozas Letelier no seu texto *Perspetivas presentes e de futuro a partir dos arquivos: algumas reflexões*:

> **"(...) olhar para os arquivos é também uma espécie de radiografia da história das companhias e as materialidades que as têm atravessado, já porque ele mostra o percurso da companhia, como porque reflete dificuldades e precariedades na sua fragilidade e incompletude, também marcada pelas próprias ausências de resposta em algumas perguntas dos questionários. Assim, a participação no questionário tornou-se uma instância de tomada de consciência para conhecer e valorizar o património documental das companhias (muitas vezes nem sequer reconhecido pelas próprias como um arquivo), perceber o que há nestes arquivos assim como as necessidades que se desdobram a partir destas constatações." (2023: 41-42)**

Na primeira secção identifica-se a companhia ou grupo: através do seu nome, que pode ter-se alterado, como sabemos; do ano da sua criação, que pode referir-se à constituição legal ou ao primeiro espetáculo; do seu estatuto jurídico - dado importante para cruzar com a evolução da legislação e formas de reconhecimento legal das estruturas de criação artística, bem como para perceber opções e mudanças na vida da instituição. Contempla ainda um campo de contactos para determinar quais os interlocutores e responsáveis na companhia pela colaboração no projeto através do preenchimento do questionário e sua revisão, do acolhimento aquando da visita ao arquivo, permitindo assim uma ligação regular e a transmissão, nos encontros científicos ou na newsletter promovidos pelo projecto, do conhecimento em vias de ser produzido.

Na segunda secção, as questões visam registar o percurso histórico das acções e das pessoas no cuidado com o arquivo. Quem o conserva e organiza no momento do preenchimento do questionário e quem o fez no passado, de forma a ser possível perceber regularidades, variabilidade, intermitências, mas também as competências envolvidas no desempenho da função. A probabilidade de não existir arquivista numa companhia de teatro em Portugal (e não só) é elevada, mas a pergunta desperta para um futuro possível de colaborações e partilhas de saber, desejável, ainda que não imprescindível. Por outro lado, é pertinente a informação acerca da acumulação de funções numa companhia, entre as quais pode estar a de responsável pelo arquivo. Que caracteriza os olhares do diretor, do encenador, de um ator ou atriz, de um/a secretário/a administrativo/a aquando da seleção de documentos a guardar e tratar? Quem e como são tomadas decisões sobre o arquivamento? Outra questão importante, como é fácil de entender pelo destino que viveram e vivem muitas companhias de teatro, é a existência estável de um lugar para acomodar o arquivo. As disruptivas leis do arrendamento e a especulação imobiliária foram despejando grupos e companhias dos

lugares que habitavam e de cuja utilização dependia o próprio financiamento estatal à sua atividade, dificultando esta e ameaçando os acervos.

Não é surpreendente que essa seja a condição determinante da situação precária de muitos arquivos[7] e que o seu desaparecimento, doação ou venda constituam fator decisivo para a perda de informação e consequente limitação da produção de conhecimento e fragilidade da posição das companhias face aos poderes, aspeto que aqui pretendo relevar. É desse saber transmitido pelos acervos das companhias que advém a sua autonomia, se não financeira, seguramente programática, o poder de impor uma narrativa forte, fundamentada na informação de arquivo coligida, tratada e disponibilizada, que vai dando conta das permanências e mudanças das suas opções artísticas e de gestão. Discutir e reivindicar condições para a atividade programada e contratualizada passa a ter por base uma narrativa sustentada pela companhia e partilhada pela comunidade e pelas instâncias que governam a cultura. A margem de desconhecimento e até de suspeição perante a atividade de uma companhia ou de um artista só pode diminuir; o discurso imbuído de preconceito e arrogância que vem tantas vezes com o poder de tomar decisões unilaterais não tem onde enraizar.

Na terceira secção o questionário entra no arquivo para percebermos o que realmente contém (e não contém), a que período se referem os materiais, que espaço ocupam no ambiente físico ou digital, que tipo de suportes físicos e eletrónicos de acondicionamento existem para a diversidade de materiais: chariots para trajes, estantes para adereços, dossiers e livros, armários para registos audiovisuais, cartazes, materiais de divulgação, documentação administrativa que, ainda que sempre presente, agora digitalmente, poucas vezes é referida pelas companhias para as quais o carácter instrumental desses documentos não compete com o valor dos traços deixados pelos espetáculos. Importa referir que este campo do questionário não substitui o necessário inventário que um eventual tratamento dos acervos das companhias requer.

Muito importante nesta fase é a compreensão dos critérios para guardar ou abater documentos ou materiais e quem os produziu ou produz, já que as circunstâncias da atividade da companhia, nomeadamente o espaço (in)disponível ou a não atribuição a alguém do cuidado para com a documentação e materiais resultantes do espetáculo, podem conduzir a eliminações, perdas ou dispersão, como já foi referido. Se estabelecidos e conhecidos, eles permitirão a coesão do acervo no tempo de vida da companhia e a discussão do seu papel na produção de discurso e na circulação em rede de formas de poder sobre a memória da criação, vivência, contaminação e impacto político e cultural das artes performativas. Nesse sentido, as questões que o

7 Vide Pedro Cerejo (2023).

Questionário coloca em torno do grau de conservação, das formas de tratamento e organização dos documentos e outros materiais e do uso eventual do meio digital e de plataformas eletrónicas (AtoM, Omeka) para o registo e descrição das peças transcendem a aferição da eficiência com que os acervos são abordados. Pretendem forçar o diagnóstico interno e em certos casos revelam, a par da preocupação, algum conformismo e dificuldade em conceber uma intervenção programada no arquivo, que conduziria a um diferente e alargado modo de conhecimento e uso(s) fluído(s) pelas pessoas dos vários sectores da companhia. Existir uma intranet que potencia a partilha, ou colocar informação no site que permite atualizações em tempo real e divulgação feita à medida são exemplos revelados pelo preenchimento deste Questionário e pelo trabalho que as visitas dos investigadores estimularam. Os usos do arquivo mostraram ser múltiplos e não confinados à preservação para memória futura ou mesmo para *reenactments* que ativariam a memória dos gestos e dos processos de criação de artistas e companhias. A pergunta aberta, referida antes, sobre o historial da produção do arquivo permite analisar proximidades, lacunas e, como seria de esperar, redes de cumplicidade criativa e de gestão de recursos: casos mencionados das companhias Bonifrates, CENDREV e ACERT-Trigo limpo no eixo que une Coimbra, Évora e Viseu, em certa medida cuzando-se com a ação de descentralizar que o projecto estudou.

Finalmente, o questionário tem uma quarta secção que corresponde a como é visto o futuro do arquivo. Para além da incursão julgada necessária para reforço do cuidado imediato pelo tratamento e preservação faz-se menção à recolha de materiais dispersos e que se sabe em falta ou à mudança de suporte ou, pelo contrário, não se preconiza nenhuma intervenção porque o arquivo serve a atividade e está em bom estado. Prevê-se abrir o acesso? Aqui surgem questões em torno do estatuto privado e autoral da documentação, com as recentes condicionantes sobre a partilha de dados pessoais, mas também com o interesse em definir o grau de reserva e a seleção do que se considera partilhável. Saber se existem estudos e se são conhecidos ajuda a evidenciar uma outra dimensão do arquivo, a de produtor de conhecimento - e consolida aquilo que se revelou original no projeto ARTHE: a proximidade entre artistas e académicos na actividade de investigar e conhecer.

Foi também nesta secção, como já referido, que se colocaram perguntas abertas permitindo referência quer às principais necessidades sentidas pelas companhias no tratamento dos seus arquivos, quer a sugestões para política pública dirigida à conservação dos arquivos, quer ainda sobre melhorias na elaboração do próprio questionário. Foram apontadas dificuldades que vão do espaço ao financiamento, da formação técnica à busca de parcerias/sinergias que trazem abertura à disponibilização da

informação por via da digitalização conservadora dos documentos e materiais decorrentes do espetáculo.

O que gostaria de sublinhar é o facto de o Questionário ser um instrumento de reconhecimento da situação dos arquivos das companhias que envolve os seus membros e que visa uma incursão dirigida e uma relação sensível com os materiais e a sua organização. Para eles, designados como representantes das companhias no projeto e desde logo convertidos em investigadores, mergulhar nos arquivos significou reatar ou iniciar o contacto com documentação, objetos, imagens, sons de uma forma diferente daquela em que consiste o seu uso mais imediato associado à gestão, produção e sobretudo à criação. Tratava-se de responder a questões colocadas de fora para dentro e que exigiam o cruzamento de saberes, o reativar de memórias, a busca de informantes por vezes já distantes da companhia, a compreensão da organicidade do acervo. No fundo, começar logo ali a tecer narrativas e a reelaborar a história da companhia. Algo que se aproxima do gesto mais comum de pôr em marcha a edição de um livro de aniversário ou a produção de uma exposição, mas que o transcende pela dimensão quantitativa, descritiva e potencialmente exaustiva da informação coligida.

Finalizado o projecto ARTHE, o questionário foi e permanece um instrumento para conhecer casos e amostras da realidade desses bastidores da vida das companhias, para poder identificar problemas e a partir daí congeminar recomendações e suscitar desejos e vontades de intervenção no sentido de introduzir mudanças, mantendo a singularidade do arquivo para o tornar uma arma de empoderamento concreto. A análise da primeira versão dos questionários preenchidos pelas companhias trouxe à pesquisa dados ignorados antes, mas também produziu o diagnóstico das dificuldades do seu preenchimento, quase sempre explicáveis pela novidade de criar tempo e disponibilidade para compulsar pastas e outros materiais e retirar a informação adequada. Várias perguntas que exigiam redigir explicações mais detalhadas, consulta dos materiais e conhecimento prévio do acervo não foram respondidas. A equipa do projecto solicitou uma segunda ronda de preenchimento das lacunas, mas o que se afigura necessário, após esta sensibilização e primeira incursão nos arquivos, é a criação de condições logísticas (espaços adequados e pessoas dedicadas ao arquivo) que facilitem a aplicação do segundo instrumento produzido no âmbito do projecto, o GPAAP (Guia de Práticas Arquivísticas em Artes Performativas), um guia de uso simples, mas transformador da realidade dos arquivos em artes performativas em Portugal.

Desde o início estavam programadas visitas às companhias para reconhecimento dos seus acervos/arquivos e para acompanhar o preenchimento do questionário. A aná-

lise dos questionários preenchidos revelou a necessidade de concretizar esse contacto próximo para, como referimos, resolver dúvidas e esclarecer as vantagens desse registo ordenado. O que se concretizou em ver/fazer surgir narrativas provisórias e abertas que a incursão dirigida pelo questionário conseguiu gerar. Relatórios dessas visitas, disponíveis no site do projecto, revelam o que se passou e como as companhias se diferenciaram no interesse e no modo de integrarem o projecto. Nalguns casos, a receptividade e o grau de envolvimento foi intenso e duradouro, culminando na redacção de textos para este e-book final do projecto, noutros casos a relação foi pontual e distante. As missões significaram para o projecto o início da construção de uma rede que pode ser expandida no sentido de, como foi dito antes, sedimentar e tornar visíveis singularidades orgânicas de todo o tipo e, eventualmente, promover companheirismos no cuidar do que assim se converte em bem comum[8]. No tempo de duração do projecto, marcado por encontros regulares nas jornadas e conferências organizadas, a participação de membros das companhias permitiu confirmar dados dos questionários relacionados com os cuidados a prestar à documentação, mas também com a valorização dos arquivos e, para a maioria das companhias – embora para algumas com reservas - a necessidade de lhes dar visibilidade.

A partir daí mostrou-se imperativo produzir um guia de boas práticas que tornasse as companhias agentes do próprio tratamento dos seus arquivos. Elaborá-lo exigiu conhecer outros guias na mesma área das artes performativas ou afins[9], rastrear

8 De facto, e muito concretamente, é possível encontrar em muitos arquivos dos parceiros do ARTHE (caso da Cegada Grupo de Teatro, do Teatro Art'Imagem, da Companhia de Teatro de Almada) documentação de espetáculos de outras companhias ou que complementa os acervos dessas companhias. Co-produções e acolhimentos de espectáculos justificam em parte essa existência. Mas haverá razões de cumplicidade artística ou outra que são igualmente importantes a justificar essas colecções partilhadas. Um estudo desta realidade está por fazer e será muito produtivo.

9 Alguns guias recomendados são: Association of Performing Arts Collection. *Digitally Preserving the Performing Arts*. Disponível em https://performingartscollections.org.uk/resources/?see-all.
Association of Performing Arts Collection. *Looking After your Records: Theatres and Theatre Companies*. Disponível em https://performingartscollections.org.uk/resources/looking-after-your-records-theatres-and-theatre-companies/.
Dance/USA. *The Artist's Legacy Toolkit*. Disponível em https://www.danceusa.org/archiving-preservation-artists-legacy-toolkit.
Explore York Libraries and Archives. *Gateway to Your Archives*. Disponível em https://www.exploreyork.org.uk/wp-content/uploads/2016/05/CommunityArchivesGuidanceBooklet.pdf.
Guia de boas práticas para os arquivos das associações de cultura, recreio e desporto. Gestão de documentos de uso corrente. Lisboa: DGLAB, 2019. Disponível em http://arquivos.dglab.gov.pt/wp-content/uploads/sites/16/2019/07/Guia-arquivos-associacoes-1-v.1.pdf.
Preserving Theatrical Legacy. An Archiving Manual for Theatre Companies. American Theatre Archive Project, 2023. Disponível em https://www.americantheatrearchiveproject.org/wp-content/uploads/2022/01/Manual_ATAP-version-12-29-2021.pdf.
Red C Sur. *Canasta básica para archivos inapropiables. Por una política común*. Buenos Aires e Rosario: Editorial pasafronteras, 2024. Disponível em https://redcsur.net/2024/09/16/canasta-basica-para-archivos-inapropiables-01-por-una-politica-comun/.

as acções necessárias para o contexto português de arquivos em risco e projectar a sua apropriação pelas companhias como gesto político de intervenção nos campos do teatro e da academia. Sem marginalizar a ciência arquivística, procurou-se resolver a reduzida disponibilidade de recursos humanos e financeiros nas instituições do Estado para acolherem mais uma tarefa, sabendo-se que os acervos continuariam a pertencer às companhias[10] e a depender da experiência e conhecimento dos agentes artísticos.

O GPAAP, que ocupou muitos meses de preparação, discussão com os parceiros, revisão e validação, constitui um instrumento acessível destinado a incentivar os membros de companhias de teatro, os profissionais e os amadores das artes performativas e as equipas de produção das instituições do poder central ou municipal a aplicarem boas práticas na gestão de materiais de variada tipologia produzidos no âmbito da sua atuação, com vista a uma adequada organização, conservação e eventual transmissão dos seus acervos. Trata-se de um documento para uso de não-arquivistas, com uma dimensão essencialmente prática, que fornece orientações para a gestão de arquivos em papel, digitalizados ou nado-digitais e restantes materiais associados ao espetáculo.

Visa facilitar boas práticas nos arquivos existentes ou a criar, disponibilizando instrumentos de inventário e recolha, mostrando a relevância de descrever, organizar, conservar, usar eficazmente e tornar acessível um acervo ou arquivo de materiais muito diversos com algumas especificidades: documentos gerados pela gestão e administração da companhia ou estrutura de produção artística (p.ex. contratos, correspondência, atas, relatórios, documentos financeiros) na sua atividade de produção, criação e pós-criação de espetáculos, textos cénicos, cartazes, programas, fotografias, registos audiovisuais, plantas, desenhos de luz, bandas sonoras, e também objetos como figurinos e trajes, maquetes e cenários, adereços de ator e de cena, publicações, exposições físicas ou digitais.

Os conjuntos de registos e objetos produzidos, reunidos e conservados nos seus arquivos por companhias de teatro, pessoas e outras instituições com atividade em artes performativas têm usos diferenciados e rara ou parcelarmente poderão ser considerados "permanentes" (pense-se na reciclagem habitual de documentos e objetos em reposições e novas criações, na dificuldade de classificar e ordenar registos que pas-

10 Não falo do trabalho notável de profissionais que em museus como o MNTD, arquivos (da FLUL, da TT, do TNDM II), e bibliotecas e centros de documentação (Sala Jorge de Faria da FLUC, FLUL, TNDM II, TNSJ) vêm, há anos, colecionando documentação, acolhendo doações e tratando os espólios e acervos para os classificar, catalogar e disponibilizar à consulta.

sam por várias mãos e vários usos durante o processo de criação de um espetáculo).

Por constituírem a memória não apenas de atos de gestão e produção, mas de criações efémeras (os espetáculos) que estão no centro da atividade artística, arquivar tem uma grande importância para a salvaguarda e a valorização do percurso artístico de uma companhia de teatro ou de um artista. Essa memória documentada transcende a companhia e está presente na história cultural, política, económica de uma comunidade, por vezes expressa em narrativas orais, não oficiais. Estas são razões de sobra para que os arquivos das artes performativas se tornem robustos e façam parte das estratégias definidas pelas companhias e artistas para a sua atividade a par da criação dos seus espetáculos.

Para lá do seu propósito político na defesa da criação e preservação de acervos das companhias, estruturas ou pessoas por constituírem o rasto da prática artística, o GPAAP é um instrumento simples e acessível cujas operações podem ser sintetizadas numa lista:

- Constituir uma equipa para definir objetivos e um plano e calendário dos trabalhos, representativa da atividade e da história da companhia;
- Determinar as melhores condições para o tratamento e armazenamento do acervo;
- Reunir um conjunto de instrumentos de gestão documental e/ou uma plataforma eletrónica de código aberto para descrição dos registos (como mencionado anteriormente e incluído nos anexos);
- Apetrechar-se dos materiais para limpeza e tratamento básico dos registos e objetos do acervo;
- Rever ou elaborar um plano de classificação dos documentos e objetos (classes, subclasses e séries);
- Realizar as tarefas de limpeza e tratamento e a posterior descrição, preparando para a digitalização de registos físicos e integração em base de dados ou plataformas;
- Descrever e catalogar séries de documentos/peças do arquivo através do preenchimento das fichas de recolha de dados;
- Produzir um manual de gestão documental simples, que reflita as operações a realizar no futuro para a eliminação e conservação definitiva de documentos produzidos pela atividade corrente

de produção de espetáculos e de gestão da companhia, seguindo as regras de classificação e descrição referidas e os modos de intervenção de cada departamento ou área de atividade no arquivo;

- Produzir um inventário ou catálogo a colocar na página web da companhia.

Esta vertente operacional é compatível com a pretensão de deixar clara a vantagem do envolvimento de todos membros de uma companhia neste trabalho e da criação de equipas mistas onde é possível juntar o conhecimento dos usos e das características dos materiais às técnicas de conservação e descrição. Artistas, técnicos e produtores, conhecedores dos seus acervos, seriam interpretes privilegiados, acompanhando o trabalho de arquivistas experimentados. O principal desígnio seria, sobretudo, não perder informação, permitir a partilha de uma linguagem comum, mas relevar o "em uso" da informação, a incorporação permanente de um reportório de usos para lá da preservação de dados.

Sabemos da difícil coexistência de dois paradigmas – o da criação artística e o da gestão da informação – tendo em conta as precárias e ainda desconhecidas condições do cuidar, os propósitos de que se reveste (o quê e o para quê?) e as contradições que gera (os tempos da criação e os tempos da conservação, a noção de materialidade e de efemeridade, o (não) reconhecimento do valor da informação conservada face ao valor do objeto artístico efémero). Todavia, o que o projecto ARTHE deu a ver foi a existência (ou a ausência) de relações diversas das companhias com os seus arquivos. Da dispersão dos documentos e materiais por várias mãos ao seu controlo para uso seletivo em resposta às necessidades da criação, do desaparecimento dos cuidadores e interpretes, numa espécie de orfanato da documentação, à sua conservação resguardada de olhares externos como tesouro visível apenas pelos que lhes conhecem os segredos, da sua exibição orgulhosa a estranhos como troféu de uma atividade a defender publicamente à sua tradução em narrativa da história da companhia, fundada, é claro, nessa documentação. Muitas outras maneiras de relação se foram revelando ao longo do projecto ARTHE.

Subjacente esteve sempre a ideia de que o arquivo não está morto e não conta uma única história; que as companhias não são entidades estruturadas como empresas ou instituições oficiais, mas lugares de produção artística para e pela qual produzem a organicidade que serve a sua constante transformação.

Defendemos, por conseguinte, que dar às companhias e artistas o poder do cuidar e do transmitir é compatível com a intervenção concertada de arquivistas e investi-

gadores, sempre salvaguardando os usos próprios diferenciados e múltiplos gerados pela atividade de cada companhia. Dar poder às companhias significa torná-las agentes de produção de memórias, intervenientes no processo de configuração social e participantes na disputa historiográfica sempre em curso. Os seus arquivos tornados visíveis em parte ou na totalidade são uma pequena componente de um ecossistema em reconfiguração permanente, por via de poderes e contrapoderes em negociação, ecossistema onde vivem pessoas, lugares, acções, discursos, linguagens, conceitos. Prescindir dos arquivos das companhias de teatro e dos artistas não é uma medida acertada para manter activas memória partilhada pela comunidade e história da cultura.•

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cerejo, Pedro. 2023. 'Companhias de teatro: a importância do espaço', em *Os Arquivos das Companhias de Teatro e a Sua Descrição*, coord. por Maria João Brilhante (Lisboa: CET), pp. 47–50.

Colectivo Arde. 2024. 'Arte de archivo, Pensar los archivos desde el sur', em *Perspectiva Comparatista na Recolha, Tratamento e Análise de Arquivos de Teatro*, coord. por Maria João Brilhante (Lisboa: CET), pp. 25–42.

Derrida, Jacques. 1995. *Mal d'archive*. Paris: Galillé.

Foucault, Michel. 1969. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.

Groys, Boris. 2022. *Philosophy of Care*. Londres e Nova Iorque: Verso.

Lepecki, André, 2010. 'The Body as Archive: Will to Re-enact and the Afterlives of Dances'. *Dance Research Journal*, 42, n.º 2: 28–48. DOI: 10.1353/drj.2010.0004.

Letelier, Laura Rozas. 2023. 'Perspetivas presentes e de futuro a partir dos arquivos: algumas reflexões', em *Os Arquivos das Companhias de Teatro e a Sua Descrição*, coord. por Maria João Brilhante (Lisboa: CET), pp. 41–46.

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.

Traverso, Enzo. 2005. *Le Passé, mode d'emploi: Histoire, mémoire, politique*. Paris: La Fabrique.

Marionetarium – plataforma digital do arquivo da companhia Marionet

Ana Margarida Dias da Silva
arquivista, investigadora integrada do Centro de História da Sociedade e da Cultura, Universidade de Coimbra

Vicente Paredes
produtor executivo na Marionet

Silvia Carballo orcid.org/0009-0003-3948-3644
produtora executiva na Marionet

Francisca Moreira orcid.org/0009-0009-4618-1517
diretora de produção da Marionet e Professora na ESEC

Mário Montenegro orcid.org/0000-0001-7292-9685
fundador e diretor artístico da Marionet, investigador integrado do CEIS20 – Centro de Estudos Interdisciplinares, Universidade de Coimbra

doi.org/10.51427/978-989-9238-13-8.9

Ana Margarida Dias da Silva orcid.org/0000-0003-1247-8346

Abstract

KEYWORDS
Classification plan
Archival description
Marionet
AtoM
Complex Information System

Marionetarium - digital platform of the Marionet company archive

Marionet is an award-winning theatre company focused on promoting and disseminating artistic and scientific cultures through activities that combine the performing arts and sciences. Founded in 2000, the company's research, creation and communication work is carried out in partnership with theatres and research centres, and it is regularly involved in scientific projects. Marionet is driven by questioning and reflecting on the world, supported by this interdisciplinary approach. Marionet creates shows, conducts research, organises colloquiums and readings, provides training, makes films, publishes books and shares a documentation centre. These activities generate documents and information, multiple archives that urgently needed to be organised. As part of the Partnership Support Programme – Dance, Theatre and Interdisciplinary Archives, run by the Directorate-General for the Arts, Marionet received funding in 2021-2022 to process its archive. The project involved drawing up a functional-thematic classification plan, an inventory, archival descriptions, digitising documents and making the Marionet collection available for safekeeping and subsequent (re)use by researchers and members of the public interested in theatre. The use of an archival description platform such as AtoM (developed by the International Council on Archives and free to use) allows content to be made available in an integrated and interconnected way, bringing together information and images about each show, event or play, associated to provide comprehensive knowledge about a particular artistic achievement. The main aim of processing the collection is to make it available and accessible, both online and in person, with the aim of contributing to the appreciation, study and knowledge of the history of the performing arts and particularly the interdisciplinary crossover between the performing arts and science in Portugal over the last two decades. The aim of this article is to describe the methodologies adopted in the creation of Marionetarium – a digital platform for disseminating the Marionet archive.

Ana Margarida Dias da Silva

A Marionet

A Marionet é uma companhia de teatro profissional fundada em 2000, em Coimbra, que desenvolve atividades no cruzamento entre as artes performativas e a ciência. Um dos objetivos da companhia é promover as culturas artística e científica junto dos seus públicos. A relação do seu trabalho artístico com a ciência foi sendo progressivamente aprofundada. Numa fase inicial, começou por abordar temas científicos em palco, recorrendo a especialistas na área científica como consultores. Numa segunda fase, passou a utilizar também espaços de ciência para apresentar as suas produções, como museus de ciência ou laboratórios de investigação, contribuindo para uma aproximação das pessoas a estes locais onde a ciência se mostra e se faz. A partir de determinada altura, os processos de criação passaram para o interior dos laboratórios, tanto através de residências artísticas, como da cocriação artística com investigadoras/es sobre o seu trabalho científico e as suas vidas na ciência (Montenegro 2022). Como consequência dessa relação próxima com o meio científico, a Marionet passou a ser parceira e a integrar projetos de investigação nacionais e internacionais, enquanto entidade especializada em promover a reflexão e transpor o conhecimento científico para linguagens artísticas.

Desde 2021, a companhia co-organiza bienalmente o colóquio internacional *Theatre About Science* (Montenegro et al. 2023), que surgiu da necessidade de enquadramento num contexto internacional de entidades e pessoas dedicadas aos cruzamentos entre as artes performativas e a ciência.

Ao longo dos seus 25 anos, as atividades da companhia foram-se diversificando: cria espetáculos, faz investigação, organiza colóquios e leituras, dá formação, faz filmes, edita livros e partilha um centro de documentação com uma biblioteca especializada no cruzamento interdisciplinar a que se dedica. Os resíduos artísticos deixados por esta atividade permanente e intensa são muitos e de natureza *varia*: textos — dramáticos e não dramáticos —, figurinos, vídeos, sonoplastias, cenários, adereços, imagens, cartazes, fotografias.

A determinada altura, dada a natureza efémera da arte teatral, foi sentida a necessidade de dar mais permanência ao trabalho realizado, investindo com mais intensidade no seu registo em fotografia e vídeo. Esta necessidade de guardar a memória da atividade trouxe uma outra necessidade, a de organização de todas as memórias acumuladas, sejam estes registos, sejam os resíduos dos acontecimentos efémeros.

Adicionalmente, uma preocupação com a sustentabilidade ecológica da sua prática

artística, nomeadamente no que concerne à criação de adereços, cenários e figurinos para as suas produções, a Marionet tem reutilizado muitos destes elementos, que sofrem alterações a cada utilização. Isto veio acentuar a necessidade de registo das características dos elementos de cada produção e da organização de toda a memória física e virtual que resulta da atividade da companhia.

O Programa de Apoio em Parceria – Arquivos de Dança, Teatro e Cruzamento Disciplinar, da Direção-Geral das Artes (Brilhante, 2023), quando foi lançado, surgiu como um catalisador para este trabalho de recuperação e organização da memória da companhia. Mais ainda, surgiu como a possibilidade de lançar as bases para a disponibilização pública do arquivo daí resultante, permitindo a visita e o estudo a todo património artístico, científico, cultural e social construído pela companhia ao longo da sua existência. Tendo sido contemplada com um apoio financeiro através deste programa, a Marionet avançou para o projeto de criação do arquivo relativo à sua atividade, que implicou a elaboração do plano de classificação temático-funcional, o inventário, a descrição arquivística, a digitalização de documentos e a disponibilização do seu acervo para salvaguarda e posterior (re)utilização por investigadores e públicos interessados em teatro.

Durante o processo de organização do arquivo, vários elementos da companhia participaram nas sessões de formação sobre a prática arquivística organizadas pelo CET/DGArtes, assim como nas sessões *online* para reporte e partilha da evolução do processo de construção do arquivo.

Finalmente, a 23 de outubro de 2023, data de aniversário da companhia, o Marionetarium (figura 1) - plataforma digital do arquivo da Marionet (marionetarium.pt) foi tornada pública no *site* da companhia, e apresentada, uns dias depois, no evento Arquivos CET/DGArtes - balanço, desafio, continuidade, que teve lugar na sede da DGArtes.

Desde a sua criação, o arquivo da Marionet é alimentado regularmente com elementos relativos às atividades mais recentes que a companhia desenvolve. A par do desafio permanente de manutenção do arquivo atualizado, o próximo passo no Marionetarium será o da criação de uma interface para o utilizador, no *site* da companhia, que seja mais intuitiva e de fácil utilização para quem quiser consultar a grande quantidade de informação disponível neste arquivo.

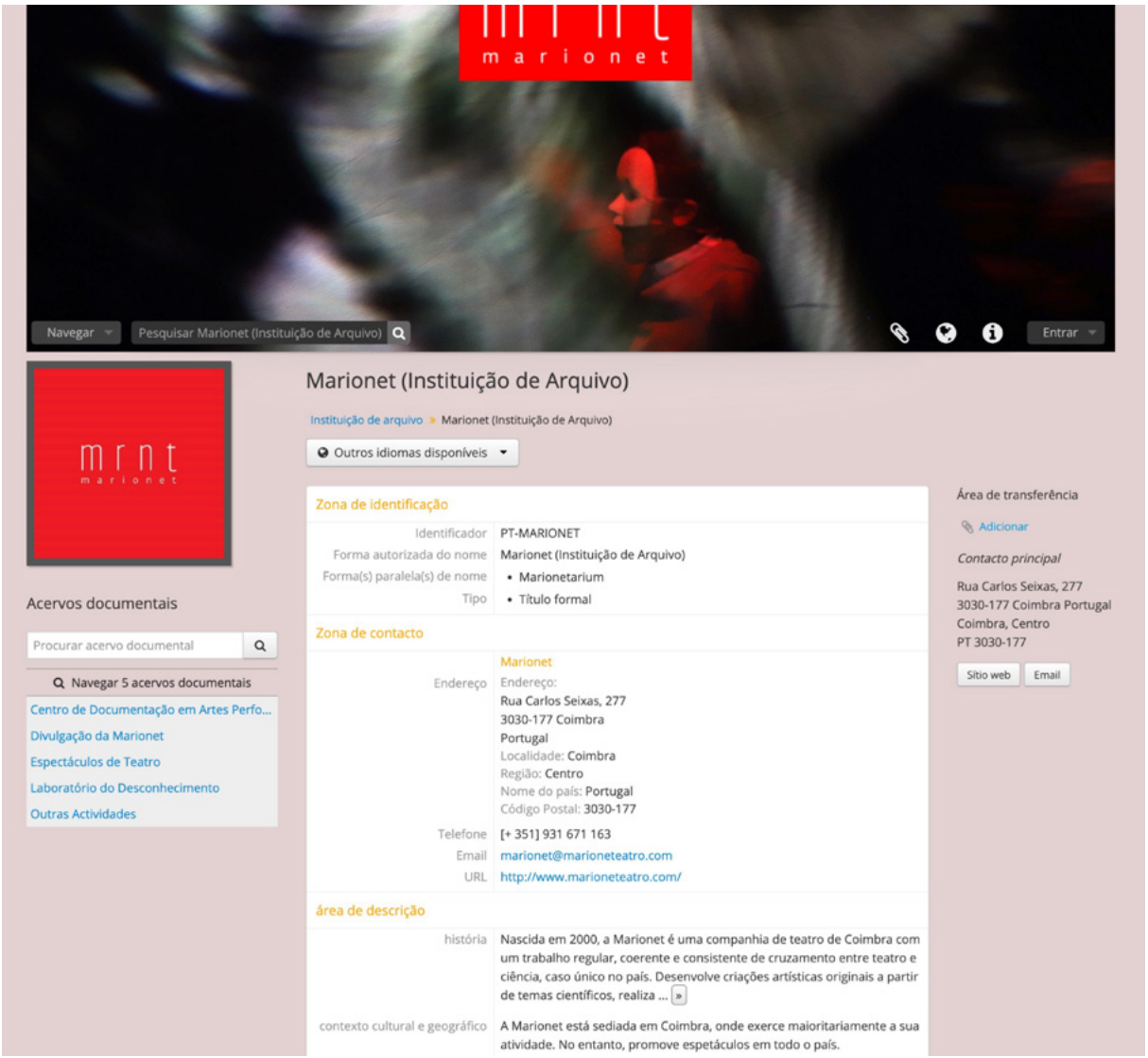


Figura 1
Print screen da plataforma digital Marionetarium.

Figura 2 (pág. seguinte)
Print screen da plataforma digital Marionetarium.



Zona de identificação

Código de referência	PT PT-MARIONET A-49
Título	Morfeu e Apneia
Data(s)	• 2022 (Produção)
Nível de descrição	Subsecção

Zona do contexto

Nome do produtor	Marionet (2000) História administrativa: Nascida em 2000, a Marionet é uma companhia de teatro de Coimbra com um trabalho continuado de cruzamento das artes performativas com a ciência. Desenvolve criações artísticas originais a partir de temas científicos, realiza investigação na área da ... »
Entidade detentora	Marionet (Instituição de Arquivo)

Zona do conteúdo e estrutura

Âmbito e conteúdo	Em Morfeu e Apneia observamos fragmentos da vida de um pequeno núcleo familiar que enfrenta momentos de forte adversidade. A mãe, vítima da doença de Alzheimer, faleceu recentemente, e o pai resiste ao diagnóstico de apneia obstrutiva do sono e ao ... »
Avaliação, selecção e eliminação	Conservação permanente.
Ingressos adicionais	Não previstos.
Sistema de organização	Ordenação alfabética das séries.

A classificação do Arquivo da Marionet

A classificação – ou o ato de classificar – pressupõe os conceitos de arrumação, agrupamento, organização e localização de artefactos (coisas) ou mentefactos (ideias) que têm alguma coisa em comum. Na verdade, a conceção de um plano de classificação, enquanto recurso metodológico entendido como instrumento de organização intelectual da informação que concilia, igualmente, os objetivos de representação e recuperação da informação (Ribeiro, 1998, Silva, Borges e Freitas, 2019; Silva et al., 2019; Simões e Freitas, 2013), implica a análise documental para "agrupar" a produção informacional das organizações e dos indivíduos.

A classificação em arquivos pode seguir critérios orgânicos (tem em atenção a estrutura orgânica da entidade produtora), funcionais (dá o enfoque exclusivamente às funções) ou temáticos (relativo a temas ou assuntos), ou conjugar duas das características anteriores porque nem toda a classificação arquivística consegue ser realmente "pura", daí a existência de planos orgânico-funcionais ou temático-funcionais, por exemplo. Existem, ainda, planos que abrem o espetro procurando englobar todo e qualquer tipo de documentação, outros que afunilam e, ainda, aqueles que colocam o enfoque no utilizador/cliente.

O *Dicionário de Terminologia Arquivística* esclarece a distinção entre "quadro" e "plano" de classificação: o quadro de classificação é utilizado para a organização de um acervo documental de acordo com os princípios da proveniência e do respeito pela ordem original (Alves, 1993) "para efeitos de descrição arquivística e/ou instalação" (NP 4041 2005), muito mais utilizado em arquivos "históricos" ou "definitivos" (Silva et al., 2019); o plano de classificação é concebido para a organização de um arquivo corrente, de acordo com as funções da entidade produtora (Alves, 1993).

Assim, no âmbito do trabalho arquivístico realizado, o desenho do plano de classificação foi realizado com base em discussões de ideias pela arquivista Ana Margarida Dias da Silva, a equipa da Marionet (à época Nuno Geraldo, Vicente Paredes, Carolina Andrade, Francisca Moreira e Mário Montenegro) e o Luís Pereira (sócio-gerente da Illumini que auxiliou na implementação do AtoM). A discussão de ideias teve o objetivo de formalizar a organização e representação intelectual da informação, de forma a ser, posteriormente, recuperada na plataforma de descrição arquivística AtoM.

Para a elaboração do plano de classificação do Arquivo Marionet foi fundamental conhecer a estrutura orgânica e funcional da instituição produtora de informação

para a compreensão dos seus fluxos informacionais (Fernandes, 2004; Ribeiro, 1998; Silva, Borges e Freitas, 2019; Silva et al., 2019). Concordamos que o plano de classificação tem "em vista espelhar a estrutura e a atividade do organismo que produziu a informação, o que não deixa de ser uma vertente importantíssima da aplicação da classificação" (Ribeiro, 2013: 531-532), de forma a não perder "a compreensão do contexto em que as unidades arquivísticas descritas foram produzidas e organizadas" (Ribeiro, 2013: 533). Enquanto mediador da informação, o gestor da informação / arquivista deve assegurar a manutenção do vínculo de estreita correspondência entre as atividades do organismo produtor e os documentos/informação, de forma a reforçar e tornar estável o efeito probatório que decorre dessa relação particular (Silva, Borges e Freitas, 2019; Silva et al., 2019).

Procurou-se que a divisão dos níveis de classificação fosse consciente e equilibrada ao acervo da companhia, bem como seguir os mesmos critérios para a criação de secções e séries — para que estas reflitam a própria organização da companhia. Para chegar aqui, foi imprescindível conseguir identificar séries que classificassem a documentação de forma que fossem mutuamente excludentes. Este processo teve um grande peso na tomada de decisão para a criação de séries.

A estrutura simples (mas não simplista) da Marionet conduziu a um plano onde se destacam as oito atividades (funções) principais da companhia, identificadas como secções na descrição arquivística (tabela 1).

Plano de Classificação do Sistema de Informação Marionet
SC: Acolhimentos
SC: Centro de Documentação em Artes Performativas e Ciência
SC: Espetáculos de Teatro
SC: Gestão
SC: Ler Teatro com Ciência
SC: Outras Atividades
SC: Performances
SC: Residências artísticas

Tabela I
Plano de classificação temático-funcional do SI Marionet.

A classificação temático-funcional permite a disponibilização de conteúdos de forma integrada e interligada na plataforma AtoM, com a reunião de informação e imagens em torno de cada espetáculo, evento ou peça, associados para permitir o conhecimento global sobre uma determinada realização artística.

A adoção da perspetiva sistémica e visão holística da informação significa ter a capacidade de compreender as relações geradas entre pessoas, tecnologias, técnicas e processos e perceber que todos estes elementos têm importância porque cada um deles é interdependente e faz parte de um sistema total. O pensamento sistémico o que propõe de diferente é a importância de compreender holisticamente os contextos de produção e uso da informação dentro das organizações (Bertallanfy, 1973; Mella, 1997; Silva e Ribeiro, 2002).

Um dos aspetos a ressaltar da aplicação da perspetiva sistémica e visão holística da informação na Marionet é a importância da articulação da documentação/informação textual com a documentação/informação material: a correspondência, os relatórios, as receitas e despesas, as faturas, os inventários acrescentam camadas de conhecimento aos restantes objetos informacionais. Um desenho, um brinco, uma fotografia, um sapato, uma cadeira ou uma mesa têm uma história, fizeram um percurso, estão associados a uma criação ou atividade, a um ou vários intérpretes, a mais do que uma instituição. Um objeto é informativo, mas não fala por si só e a documentação/informação textual permite não só estudar o produto final, mas como o objeto se construiu e quais os processos informativos que contribuíram para a formação da atividade criativa. O conjunto da informação, objetos e documentos, constituem um testemunho dessa atividade, tantas vezes efémera e sem deixar rasto físico.

A abordagem sistémica aplicada à informação é considerada como aquela que melhor conjuga a memória organizacional com a necessidade de acesso e (re)utilização de dados massivos e em constante criação e apropriação, ao contribuir para o conhecimento total sobre a informação produzida, salvaguardada e recebida na organização, porque o conhecimento holístico e integrado com base na informação (passada, presente e futura em contínuo) é um valor estratégico para as organizações.

A descrição do Arquivo da Marionet

A documentação dos últimos 25 anos da Marionet passou por várias pessoas e equipas de produção com formas de organização diferentes, o que fez com que não seguisse um padrão de organização uniforme. A informação digital fora guardada de forma cronológica mas apresentava discrepâncias na sua estrutura organizacional: pastas relativas a espetáculos com toda a documentação relativa a este sem subdivisão em séries; formas variadas de descrição de séries (como “Fotografia”, “Fotogra-

fias", Fotos", "Photos", "Registo fotográfico"); duplicação de documentos; arquivo fotográfico e videográfico em vários registos dispersos (digital em disco externo, CD, DVD, MiniDV, papel, negativo). Esta forma de arquivo não facilitava a consulta dos materiais, dificultando o acesso interno à informação. A reorganização deste sistema foi fundamental para garantir a sua acessibilidade.

Figura 3
Print screen de exemplo dos campos de descrição no AtoM.



Essa reorganização surgiu de vários momentos de discussão da equipa de trabalho que definiu uma estrutura base em árvore, definida pelas categorias necessárias adequadas ao trabalho da Marionet e adaptadas em séries de descrição arquivística. Estas séries foram sofrendo algumas alterações durante as primeiras experiências de descrição por ter havido uma necessidade de agrupamento de materiais diferente da prevista — como consolidar as séries "Vídeos de cena" e "Fotografias de cena" numa só e a necessidade de criar uma série dedicada a "Material de apoio ao processo criativo".

As descrições arquivísticas seguiram as normas ISAD(G), ISAAR(CPF) e ODA. Para normalizar as descrições, foi elaborada uma lista de séries que foi aplicada a cada uma das secções, com o preenchimento dos campos aplicáveis em cada caso (tabela 2). O trabalho de organização e descrição tem sido operacionalizado por Vicente Paredes e Silvia Carballo.

Tabela 2 (pág seguinte)
Lista das séries e descrição do conteúdo a incluir em cada campo.

Nome das Séries	O que cabe em cada Série
Adereços	Incluir todos os objetos utilizados pelos intérpretes, excluindo guarda-roupa e cenografia (ex: livro que é pegado; roupa que não é vestida nem despida)
Banda Sonora	Aquisição de serviços de músico/compositor, a música e a sonoplastia são os sons (música, bebé a chorar, copo a partir-se)
Bilheteira	Bilhete, venda e compra de bilhetes, bilhetes convite, bilhetes desconto, indica a lotação da sala, número de espetadores, relatórios de contas, entidade que recebe o espetáculo, lista de convites
Biografias	Participação de pessoas nos espetáculos ou atividades paralelas
Casting	Candidaturas, CVs e entrevistas seleção
Cenografia	Coisas que estão no palco e não as outras
Clipping	Recortes de jornais, imprensa escrita, reportagens, áudio
Comunicação	Comunicados de imprensa ou contacto direto com imprensa (kit imprensa / comunicado de imprensa)
Contabilidade	Tudo o que envolva pagamentos (intérpretes, IGAC, alugueres, fornecedores, seguros, apoios)
Contratos	Contratos com as entidades de acolhimento, atores, e todo o tipo de contratualizações futuro
Correspondência	Inclui correspondência física e digital (vulgo *e-mail*)
Cronograma de trabalho	Datas de ensaios, montagem de espetáculo
Divulgação	Promoção do espetáculo através de todos os meios físicos e analógicos pela Marionet ou outros (redes sociais) - cartazes, postais, *flyers*, folha de sala, vídeo promocional
Dossier e Circulação	Síntese do espetáculo para venda junto de entidades externas (para reposições)
Encenação	Notas e apontamentos no texto pelo encenador
Ficha artística e técnica	Elenco de todos os intervenientes no processo do espetáculo
Figurinos	Roupa (material vestuário e desenhos do mesmo)
Fotografias	Registo fotográfico dos ensaios e do espetáculo em si, que pode ser de múltiplas proveniências (Marionet e outros fotógrafos)
Licenças	Classificação etária, direitos de autor, declarações
Material de apoio ao processo criativo	Tudo o que ajuda a criar as personagens, o texto, o espetáculo, entrevistas para pesquisa e elaboração de conteúdos
Publicidade	Paga a terceiros para visibilidade; spot RUC
Registo audiovisual	Registo videográfico dos ensaios e do espetáculo em si, que pode ser de múltiplas proveniências (Marionet e outros fotógrafos), para registo da Marionet e da entidade de acolhimento; e registo áudio
Seguros	Pessoas, material
Técnica	Especificações e material técnico (luz, som, imagem) - *rider* técnico
Textos	Dramaturgia que envolve um texto, um dramaturgo ou mais, registos de discussões, notas e apontamentos, tradução e legendagem
Vídeos e Fotografias de cena	Elementos cénicos em vídeo e fotografia, fazem parte do espetáculo e não são registos do espetáculo

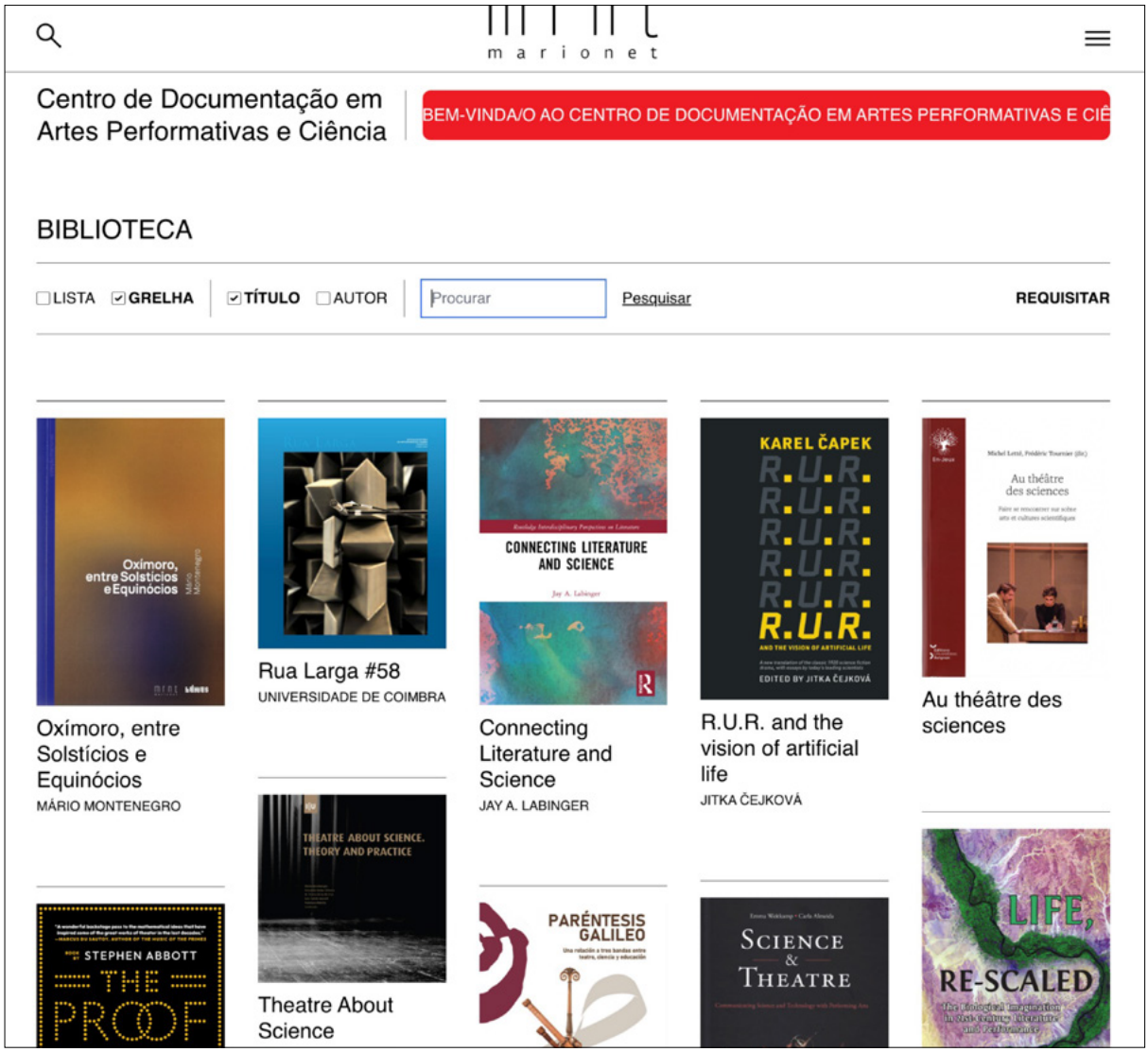


Figura 4
Print screen da página do Centro de Documentação em Artes Performativas e Ciência.

A par da organização da documentação resultante do trabalho artístico da companhia, surgiu também a necessidade de organizar a biblioteca especializada (maioritariamente focada na aquisição de peças de teatro e estudos relacionados) que a Marionet desenvolve desde 2012: o Centro de Documentação em Artes Performativas e Ciência (CDAPC). Este acervo de obras ligadas ao cruzamento do campo artístico e científico não se limita a obras bibliográficas, mas também audiolivros e DVDs. Um dos focos de trabalho da companhia é fazer crescer este espólio. Tendo esta coleção já uma década de crescimento, estando inicialmente organizada de forma alfabética, houve a necessidade de criar uma metodologia de catalogação do CDAPC respeitando as normas de Classificação Decimal Universal (CDU). Este método identifica as diferentes classes e subdivisões de classes do CDAPC com um sistema de cotas que diferencia não só a sua tipologia como o idioma — uma necessidade que cresceu com o aumento da biblioteca e dos vários idiomas dos volumes (à data: alemão, castelhano, catalão, francês, inglês, italiano e português). Este é um trabalho em constante progresso na secção Catálogo, disponibilizada *on-line* no Marionetarium.

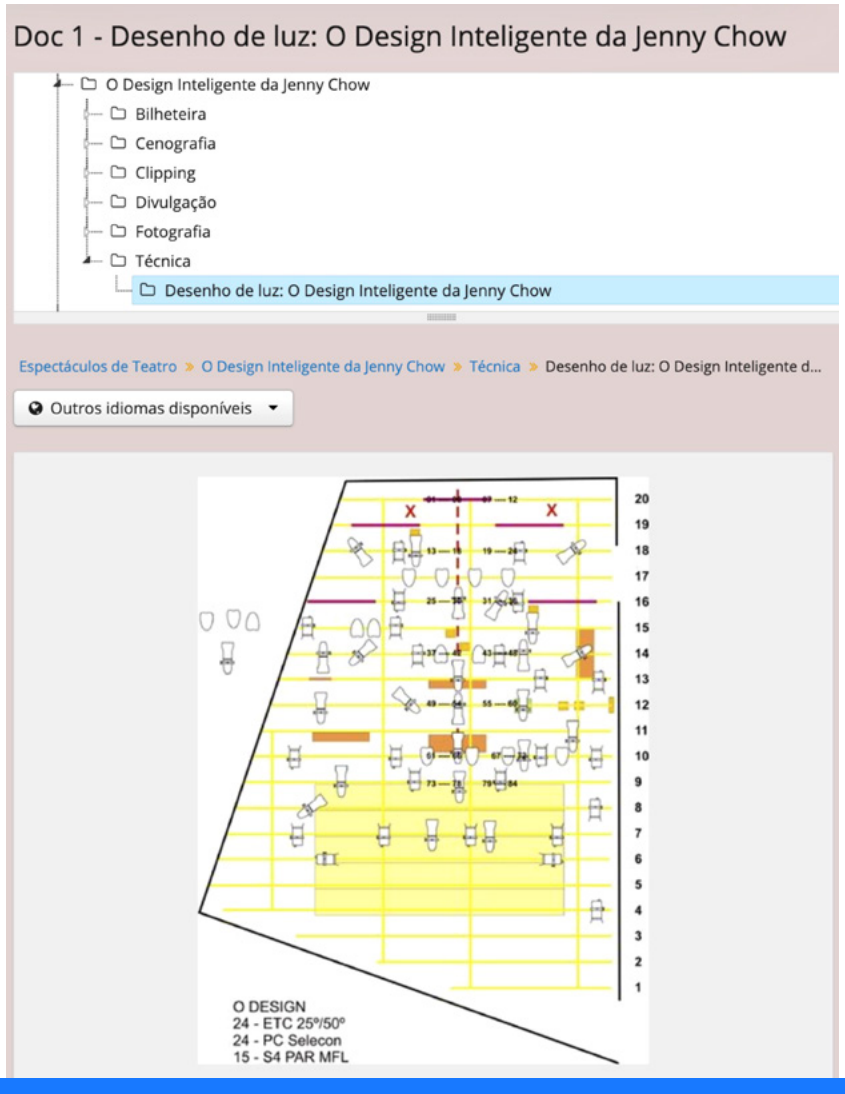
O Marionetarium

Para garantir o acesso à informação e aos documentos essenciais sobre cada produção artística através da plataforma AtoM, é necessário realizar uma série de etapas de preparação dos dados prévias ao seu carregamento.

O processo começa com a reunião do material, composto por todos os objetos e documentos resultantes de cada produção artística, que podem estar em formato físico ou digital. De seguida, é realizada uma triagem do material disponível. Nesta etapa são descartados objetos ou documentos desnecessários, duplicados ou que contenham dados pessoais que não possam ser removidos ou ocultados.

Em seguida, o material é classificado e organizado em grupos que representam as diferentes séries que definem a estrutura de classificação, e necessariamente da plataforma, para cada produção artística (tabela 2). Este processo tem como objetivo garantir a introdução de dados de forma coerente e facilitar as consultas na plataforma.

Figura 5
Print screen de exemplo das séries associadas a uma criação.



Em simultâneo, é reunida informação complementar sobre cada um dos elementos a carregar, que já se encontram organizados nas categorias anteriores. Cada elemento deve ser acompanhado de uma breve descrição que ajude a contextualizá-lo. Deve incluir-se a data de criação, a autoria quando corresponda, os dados relativos à produção com que está relacionado, para além da informação específica e relevante em cada caso. Muita desta informação encontra-se em diversos documentos disponíveis na companhia. Caso esta informação não esteja registada ou disponível, é obtida por meio de conversas informais com os membros da equipa envolvidos na produção, nomeadamente com o diretor artístico ou com a diretora de produção. A gestão da informação é importante para evitar a perda de dados conhecidos por alguns elementos da equipa e que não se encontram registados dado que são parte da memória individual. Este tipo de recolha e registo é muito útil para preservar e organizar memórias e relatos dos membros da equipa que têm conhecimento direto sobre as produções artísticas.

O processo continua com a preparação do material que será carregado para a plataforma, o qual terá de estar sempre em formato digital. Os objetos e documentos apenas disponíveis em formato físico podem ser classificados em duas categorias: por um lado, os documentos que podem ser material gráfico próprio ou dos espaços que acolhem a produção, fotografias, recortes de jornais, artigos de revistas, folhas de rascunho ou apontamentos com informação relevante sobre a produção, correspondência recebida, entre outros; por outro lado, os objetos, em termos gerais, como figurinos, adereços e elementos da cenografia, que devem ser fotografados.

A maior parte da digitalização dos documentos é realizada na sede da companhia. No caso de documentos que exijam a utilização de equipamento especializado, devido à sua orientação ou dimensão, a digitalização é realizada em locais externos que disponham de equipamento adequado para garantir a qualidade da imagem. Se não for possível digitalizar o documento, este será fotografado. Para o registo fotográfico dos objetos em geral foi montado, na sede da companhia, um espaço com um ambiente controlado e o equipamento necessário para garantir a qualidade das imagens capturadas. Este tipo de registo fotográfico é realizado autonomamente na sede da companhia.

O material que já se encontra em formato digital, como textos ou imagens, poderá ser editado para melhorar a legibilidade, mudar a orientação, retirar informação confidencial ou dados pessoais das pessoas envolvidas.

Nos casos específicos em que não exista material relativo a uma produção, esta informação será carregada para a plataforma acompanhada de uma imagem de outra produção relacionada ou de uma imagem meramente ilustrativa.

Após a conclusão do processo de preparação do material e a respetiva disponibilização em ficheiros digitais, estes são carregados para um servidor *on-line*, onde ficarão alojados. Deste modo, é possível disponibilizar para consulta ficheiros de alta-definição e garantir a boa qualidade das imagens e documentos partilhados. Os ficheiros são armazenados com a mesma organização e estrutura de pastas do AtoM. A partir deste servidor, é gerada uma hiperligação do objeto digital para cada documento.

O carregamento de dados para o AtoM é realizado através de ficheiros em formato CSV. É criado um ficheiro para cada produção, sendo cada folha destinada a uma das pastas anteriormente listadas. É atribuída uma linha a cada documento, que são organizados por ordem alfabética dos títulos. Em termos gerais, para cada documento, são carregados os seguintes dados: código de identificação; nome da pasta onde o documento ficará alojado no AtoM; título; nível; tipo de documento e extensão; descrição; língua; hiperligação; pessoas relacionadas; local e data. Uma vez disponibilizada a informação no AtoM, qualquer tipo de alteração ou correção pode ser feita diretamente na plataforma, registando as datas das respetivas alterações ou atualizações de modo a preservar o histórico de modificações.

Este processo de trabalho, desde a preparação da informação até o seu carregamento, assegura a preservação dos materiais e dos dados de cada produção artística, facto que se torna ainda mais importante se considerarmos o carácter efémero destas produções. Por outro lado, garante a disponibilização da informação de forma estruturada e acessível, o que facilita os processos de consulta e habilita o seu uso para análise, investigação ou como material criativo em futuros projetos, tanto pela própria companhia como por terceiros. Este processo pode também ser visto sob a ótica da memória, na medida em que permite a sua preservação e, simultaneamente, possibilita novos processos de criação de memória, sempre que esta informação seja apropriada e ressignificada por outros.

A crescente materialidade do arquivo

Alguns dos desafios e dificuldades que a Marionet enfrenta prendem-se com o espaço necessário para o arquivo físico. Não tendo a companhia um espaço próprio e ocupando um escritório desadequado à tipologia de atividade artística que executa, a zona dedicada ao acervo está restrita a uma área de armários de arquivo, figurinos, adereços e cenografia que exige mais espaço de ano a ano, pois o espólio cresce a cada

nova produção. Este é um problema que poderá obrigar a repensar a espacialidade do arquivo histórico/definitivo e de outros objetos referentes à produção de espetáculos já arquivados — o volume destes objetos (em particular figurinos, adereços e cenografia) é o principal constrangimento para uma organização tipo, pois estes materiais podem variar muito na forma e tamanho.

A necessidade de criar áreas dedicadas ao acervo num espaço limitado obrigou à reorganização do espaço, aquisição de mobiliário e materiais de arquivo adequados, bem como a criação de um estúdio fotográfico para o registo de itens. Exigiu tempo para decidir em equipa quais seriam os melhores lugares, como fazer a instalação ou montagem de bens para capacitar as áreas designadas e que materiais seriam os mais adequados para suprir esta necessidade.

Considerações finais

A classificação da informação foi realizada enquanto recurso metodológico que funciona como um instrumento de organização intelectual da informação, que conjuga igualmente os objetivos de representação e recuperação da informação.

A classificação de documentos nem sempre foi linear. Conseguir excluir a possibilidade de dupla classificação de documentos foi desafiante, particularmente no início do processo. A reflexão sobre cada um dos documentos implicou tempo e debate para uma correta identificação de classe, ponderando a relevância do documento para uma ou outra secção de arquivo. Isso obrigou à tomada de decisões e definição de critérios de avaliação de documentos que pudessem causar dúvidas.

A abordagem sistémica, holística e complexa da informação em que fundamentou o trabalho arquivístico realizado na Marionet assenta no sublinhar da necessidade de pensar documentação/informação de forma integrada, para acesso, uso e reutilização interna e externamente. A valorização do contexto de produção de informação permite conectar redes de pessoas, objetos e documentos/informação.

A criação e organização do arquivo permitiu a retenção e o registo da memória da companhia por meio dos objetos do nosso trabalho quotidiano. Este arquivo conta a história da Marionet publicamente através da sua digitalização e disponibilização na *World Wide Web*, acessível em qualquer parte do mundo. Este armazenamento de informação organizada do arquivo físico e digital pela plataforma AtoM é atualizado permanentemente, estas rotinas de arquivamento fazem parte do processo de pós-produção.

A atividade da Marionet implica que sejam criados documentos e/ou objetos diariamente que precisam de ser organizados e posteriormente arquivados para o seu fácil acesso e consulta. A atualização do arquivo está enquadrada em cada novo projeto ou produção, o que o torna um projeto permanente e com previsão de continuidade ao longo da vida da companhia.•

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alves, Ivone. 1993. *Dicionário de Terminologia Arquivística* (Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro).

Bertalanffy, Ludwig von. 1973. *Teoria Geral dos Sistemas: Fundamentos, Desenvolvimento e Aplicações* (Petrópolis: Vozes).

Brilhante, Maria João. 2021. 'Teatro em Portugal: breve contributo', *Seara Nova*, 1756: 126–37.

Brilhante, Maria João (coord.). 2023. *ARTHE - Arquivar o Teatro: Primeiros Passos de Um Projecto* (Lisboa: Centro de Estudos de Teatro).

Brilhante, Maria João, António Ramalho, Fábio Marques Belém, Tiago Ivo Cruz, Lauras Rozas Letelier, Pedro Cerejo, Ana Bigotte Vieira. 2023. *Os Arquivos das Companhias de Teatro e Sua Descrição* (Lisboa: Centro de Estudos de Teatro).

Conselho Internacional de Arquivos. 1999. *General International Standard Archival Description - ISAD(G)*, 2.ª ed. (Ottava: International Council on Archives).

Conselho Internacional de Arquivos. 2004. I*nternational Standard Archival Authority Record for Corporate Bodies, Persons and Families - ISAAR (CPF)*, 2.ª ed. (Camberra: International Council on Archives).

Fernandes, Daniela Teixeira. 2004. *Pedra a Pedra: Estudo Sistémico de Um Arquivo Empresarial* (Porto: Gabinete de Estudos a&b).

Instituto Português de Qualidade. 2005. *NP 4041: 2005 – Informação e Documentação: Terminologia Arquivística. Conceitos Básicos* (Lisboa: IPQ).

Mella, Piero. 1997. *Dai sistemi al pensiero sistemico: Per capire i sistemi e pensare con i sistemi* (Milão: FrancoAngeli).

Montenegro, Mário. 2022. 'The Voices and Bodies of Science: Theatre with Researchers', in *Science and Theatre: Communicating Science and Technology with Performing Arts*, ed. por E. Weitkamp e C. Almeida (Leeds: Emerald Publishing), pp. 135–42. https://doi.org/10.1108/978-1-80043-640-420221011 [acesso 16 julho 2025].

Montenegro, Mário, Fernando Matos de Oliveira, Maria Teresa Girão da Cruz, Sara Varela Amaral, e Francisca Moreira. 2023. *Theatre about Science. Theory and Practice* (Coimbra: Imprensa da Universidade). Disponível em: https://books.uc.pt/download/book/1318/978-989-26-2507-2/ [acesso 16 julho 2025].

Ribeiro, Fernanda. 1998. 'A classificação em arquivos: processo natural ou arranjo a posteriori?', *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa*, 2: 119–26.

Ribeiro, Fernanda. 2013. 'O uso da classificação nos arquivos como instrumento de organização, representação e recuperação da informação', em *Atas Informação e/ou Conhecimento: As Duas Faces de Jano. I Congresso ISKO Espanha e Portugal XI Congreso ISKO España. 7 a 9 de novembro* (Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto e CETAC.MEDIA), pp. 528–39.

Silva, Ana Margarida Dias da, Leonor Calvão Borges, e Cristiana Freitas. 2019. 'A práxis da classificação nos arquivos municipais portugueses', em *Actas do 13.º Encontro Nacional de Arquivos Municipais* (2018, Outubro 18-19). Disponível em: https://bad.pt/publicacoes/index.php/arquivosmunicipais/article/view/1976/1772 [acesso 16 julho 2025].

Silva, Ana Margarida Dias da, Cristiana Freitas, Diogo Vivas, e Leonor Calvão Borges. 2019. 'A classificação orgânico-funcional: saber arquivístico para a compreensão dos fluxos informacionais', *IX Seminário de Saberes Arquivísticos*, 9: 333–44.

Silva, Armando Malheiro, e Fernanda Ribeiro. 2002. *Das "Ciências" Documentais à Ciência da Informação: Ensaio Epistemológico para Um Novo Modelo Curricular* (Porto: Edições Afrontamento).

Simões, Maria da Graça, e Maria Cristina Vieira de Freitas. 2013. "A classificação em arquivos e em bibliotecas à luz da Teoria da Classificação: pontos de convergência e de divergência", *PontodeAcesso*, Salvador, 7, n.º 1: 81–115. DOI: 10.9771/1981-6766rpa.v7i1.8050 [acesso 16 julho 2025].

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00311/2020 com o identificador DOI 10.54499/UIDB/00311/2020 (https://doi.org/10.54499/UIDB/00311/2020)

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

'Somos dois abismos: um poço fitando o ⌈mesmo⌉ *céu'*: O engenho de tratar os Arquivos das Artes Performativas

Daniela Fernandes
Manuel Ferreira

doi.org/10.51427/978-989-9238-13-8.22

Daniela Fernandes não localizado

Manuel Ferreira não localizado

Abstract

KEYWORDS
Porto Municipal Archive
Performing Arts
Urgency
Intangible
Archival Treatment
Visões Úteis

'We are two abysses: a well gazing at the [same] *sky'*: The ingenuity of handling the Performing Arts Archives

Starting from the definitions of *Archive* and *Performing Arts*, we propose a reflection on the emerging need to address the collections produced by theatre, dance, and circus companies, orchestras, directors, choreographers, composers, and others based in our municipalities. Addressing these archives compels us to rethink concepts, working methodologies, and objectives—without compromising archival scientific rigour or the essence and 'wonder' of *the performing arts*.

Awareness of this reality emerged when the association *Visões Úteis* requested support in organising its archive. The Municipal Archive agreed, convinced of the synergies this collaboration could generate for both institutions—and, above all, for the people of Porto. A year and a half later, several outcomes have already been achieved. However, the most significant result is the broadening of our perspective through an operative dialogue that expands concepts, stimulates the ingenuity to adopt new methodological tools, creates catalogues and inventories of (e)vents, and provides better raw material for reenactments.

This is a joint effort between *performers* and archivists—interweaving knowledge, principles, and methodologies; cultivating sensitivity and expertise; integrating and constructing a shared body. It must be capable of embracing both standardization and creativity, advancing through the study of new, more assertive fields of descriptive metainformation—capable of capturing the elements that truly matter to these professionals. For the archive is, above all, a (semi-)closed system of social information: it is created primarily to serve its producer and only later opens itself to others, to the community.

At the same time, it should be feasible to establish procedures and implement good archival practices among performing arts professionals.

The challenge is to reconcile the description of performances and all related materials (before, after, and with the performance) without diminishing their sense of wonder.

This is a recent path—one that simultaneously safeguards the memory of an institution and contributes to the history of the city.

Daniela Fernandes, Manuel Ferreira

> **«Espantava-me, por essa altura o design gráfico do passaporte português, em que os dados pessoais, vistos e carimbos, deslizavam sobre imagens de Fernando Pessoa e Camões. Perguntava-me se, algum dia, seria possível esse estatuto – em que a obra se funde com uma projetada ideia de identidade nacional – ser alcançado por alguém da área das artes performativas. E, sozinho, respondia a mim mesmo que não, porque para esse nível de inscrição, gráfica e social, era necessário uma memória, impossível de assegurar perante obras que desaparecem num momento em que se consumam.» (Costa, 2023: 23)**

Foi desta forma que Carlos Costa, diretor artístico do Visões Úteis (VU), procurou a Divisão do Arquivo Histórico para partilhar as suas inquietações quanto à preservação do arquivo da sua associação que, em 2024, assinalava 30 anos de existência.

Numa primeira reunião resultou claro, para ambas as partes, a emergência de trabalharem juntas. Se o VU precisava de orientação para tratar o seu acervo, o arquivo percebeu que esta realidade das artes performativas lhe escapava e, com ela, uma parte importante da história da cidade.

Para o Arquivo Histórico Municipal do Porto (AHMP), foi natural receber o projeto de orientar o tratamento de mais um arquivo privado da cidade.

A missão de qualquer arquivo municipal passa por promover a organização, o acesso e a difusão da informação produzida e acumulada pela autarquia. Informação essa, materializada em documentos, conservados a título temporário ou definitivo, quer pelo seu valor administrativo, quer pelo seu interesse histórico-cultural.

Ao mesmo tempo, cabe ao arquivo municipal apoiar outras entidades - públicas ou privadas - na preservação dos seus acervos, contribuindo assim para uma construção mais ampla e diversa da memória coletiva dos lugares.

O AHMP é detentor da documentação do município do Porto desde a Idade Média, além de gerir arquivos de origem particular e várias coleções. No total, são cerca de 6 km lineares de documentação no Arquivo Histórico, mais de 13 km no Arquivo Geral, contabilizando quase um milhão de registos na sua plataforma de gestão de arquivo, aos quais se associam cerca 15TB em imagens digitalizadas.

O diagnóstico no VU contou com algumas reuniões e visitas de reconhecimento prévio, onde se identificou uma grande diversidade de suportes, objetos, versões documentadas e uma produção criativa intensa. Esta riqueza levou os autores, enquanto

arquivistas, a revisitar os seus conceitos nucleares, ao mesmo tempo, que mergulharam nos princípios e definições que orientam as artes performativas.

Na realidade, um arquivo é, antes de mais, o reflexo da atividade de uma pessoa ou entidade ao longo do tempo — com toda a sua (*des*)organização, funções e formas de produzir e acumular informação. Mas a palavra "arquivo" é polissémica: pode referir-se tanto ao conjunto documental, como ao serviço ou até mesmo ao edifício que o acolhe.

Por seu lado as *Artes performativas* identificam-se como sendo apresentações - *performances* - de dança, teatro, malabarismo, ilusionismo, música, *stand-up comedy,* funambulismo, canto, ... realizadas para um público. Sendo que «***performance** é uma construção física e mental que o artista executa num determinado tempo e espaço, para uma audiência. É um diálogo de energia, em que plateia e artista constroem juntos a obra»* (Marina Abramović) (SP–ARTE– Festival Internacional de Arte de São Paulo, 2005)

Ajaezados os conceitos capitais de ambas as áreas, logo foi percebido como se desarrumam mutuamente. Assim, o desafio em mãos era esse, o de ter a capacidade de reter (e descrever arquivisticamente) o efémero e o imaterial, afinal, o que é a *obra* das artes performativas.

Em resumo, o engenho de conciliar a descrição das *performances* e de todo o material em torno delas (pré, pós e com o espetáculo), sem lhes macular o espanto, construindo ferramentas que melhorem o registo e o acesso à informação para performistas, arquivistas e toda a comunidade.

Benignamente *desassossegados,* arquivistas e direção artística do VU, foram avançando em duas frentes:

- Foi definida uma estratégia técnica que não exigia a afetação direta de recursos humanos da autarquia, com o objetivo de orientar o tratamento do acervo na sede do VU e, futuramente, possibilitar a sua integração no AHMP.

- Procedeu-se à análise comparativa de estudos e projetos, incluindo iniciativas recentes, no domínio das *artes performativas* com foco nas problemáticas associadas à gestão e salvaguarda de arquivos.

Neste tempo decorrido, são vários os resultados já alcançados. Porém, o mais importante é o tanto que foi possível alargar o *olhar*, num diálogo operativo, que ex-

pande conceitos, estimula o engenho de adotar novas ferramentas metodológicas, ousa criar catálogos e inventários de (e)ventos, oferece melhor matéria-prima para *reenactments*.

Certos que é neste *desassossego* que o caminho se fará sereno, o caminho seguirá com todos os que se juntem na mesma caminhada, acreditando que a Arte *«mora na mesma rua que a Vida (...)* [aliviando-a] *sem aliviar de viver»*. (Pessoa, 1982)

De tudo isto se fará este artigo.

I Recuperar o passado - proémio de um projeto de tratamento arquivístico

Celebrar três décadas de atividade ininterrupta numa instituição cultural constitui um marco de grande relevância, um momento propício à reflexão e à avaliação do percurso trilhado e das realizações alcançadas.

Este exercício de memoriar, relativamente simples para a maioria das atividades humanas, que deixam vestígios documentais em diversos suportes, revela-se particularmente desafiador no domínio das *artes performativas*, cuja natureza é geneticamente efémera.

Na realidade, qualquer *performance* é, na sua essência, *«um acto de desaparecimento»* (Rebecca Schneider, 2011), por estar intimamente associado à ideia de imaterialidade e da circunstância do «*ao vivo*». Depois, porque na maioria das vezes estes eventos, apesar de gerarem uma abundante produção documental - guiões, traduções, cartazes, bilhetes, folhas de sala, etc. – esgotam a sua utilidade mal são consumidos, pelo que nem os suportes têm qualidade para perdurar, nem é sentida a necessidade/cuidado de guardar alguns exemplares para constituir memória.

Por outro lado, a utilização de uma ampla variedade de formatos, materiais e tecnologias nas artes performativas impõe desafios significativos à sua descrição e documentação, uma vez que envolve características heterogéneas e critérios descritivos diversos, exigindo, por conseguinte, um enquadramento normativo abrangente e articulado. Adicionalmente, muitos dos objetos utilizados em cena são reutilizados em múltiplas produções, o que lhes confere uma natureza não exclusiva e os dissocia de uma apresentação única; implicando abordagens descritivas múltiplas. Por fim, a

natureza efémera das *performances*, que frequentemente ocorrem apenas uma vez, introduz uma dimensão temporal excessivamente curta, uma vertigem de tempo.

Esta carga de efemeridade compromete não só a capacidade de fixar a produção das artes performativas (a descrição), mas também a preservação dos acervos produzidos (documental, cenográfico, sonoro, fotográfico, guarda-roupa, …).

Constata-se, com agrado, que o VU dispõe de um acervo arquivístico substancial, dotado de potencial para ser devidamente tratado e estruturado segundo princípios arquivísticos contemporâneos. Este arquivo revela-se não apenas como um recurso estratégico para a gestão institucional, mas também como um instrumento partilhável com a comunidade, contribuindo para a salvaguarda da memória, da identidade e da continuidade da organização. Simultaneamente, configura-se como um caso exemplar para o estudo, desenvolvimento e inovação de metodologias aplicadas ao tratamento de arquivos no domínio das artes performativas.

Reconhecendo ser inviável alocar, de forma permanente, recursos humanos da autarquia ao tratamento deste acervo específico — e tendo em conta, igualmente, a indisponibilidade da equipa do VU, quer por limitações de tempo, quer pela ausência de formação especializada na área da arquivística — o AHMP e o VU delinearam um projeto colaborativo, a três anos.

Esta estratégia materializou-se na proposta de candidatura do VU como entidade acolhedora de estágios curriculares da Licenciatura em Ciência da Informação da Universidade do Porto. Iniciativa que visou não apenas suprir as limitações operacionais, mas também promover a articulação entre a prática profissional e a formação académica, criando um espaço de experimentação e aplicação de metodologias arquivísticas no contexto específico das artes performativas.

Aceite a candidatura e encontrado o aluno que selecionou o VU como entidade onde gostaria de desenvolver o seu trabalho de projeto, definiram-se as principais *questões de partida* e os objetivos do estágio, tendo em conta que o aluno era finalista e a duração do estágio estava limitado a 245 horas.

As questões de partida

- As artes performativas, na essência da sua efemeridade, podem perpetuar-se no tempo?
- Como organizar o arquivo produzido no âmbito das artes performativas?
- (atendendo à multiplicidade de suportes, fases de trabalho – processo de criação, preparação, promoção, atuação, testemunho)
- Qual a pertinência de organizar o arquivo produzido no âmbito das artes performativas?
- Para utilização administrativa?
- Para reutilização criativa?
- Para memória?
- Que identidade para o *Visões Úteis?* Missão, pegada, memória?

Objetivos do estágio

- Levantar, sistematizar e documentar a missão e atividades do *Visões Úteis*, ao longo da sua existência;
- Analisar as ferramentas e o modo de organização da informação diária da associação, identificando possíveis processos críticos;
- Modelar a informação orgânico-funcional;
- Iniciar o recenseamento documental (papel, digital e artefactos);
- Elaborar o inventário arquivístico de uma das unidades orgânicas;

O Estágio

Conscientes de que este estágio representaria o primeiro passo no processo de tratamento sistemático do Arquivo do VU — ainda que condicionado pelas exigências e limitações inerentes à elaboração de um relatório final de licenciatura — a principal preocupação das entidades envolvidas foi a conceção de um plano de trabalho que equilibrasse a aquisição de experiência prática com a consolidação de fundamentos teóricos por parte do estagiário.

Paralelamente, procurou-se garantir que as atividades desenvolvidas fossem estruturadas de forma a permitir a sua continuidade por outros profissionais ou estagiários em fases subsequentes, assegurando a sustentabilidade e a evolução progressiva do projeto arquivístico.

Desta forma, estabeleceu-se um guião, apresentado e discutido com a equipa do VU e o estagiário:

I.
Revisão de literatura e levantamento do *estado da arte* dos arquivos das Artes Performativas, quer para identificar projetos de investigação nesta área, avaliando o seu *foco*, estádio de desenvolvimento e impacto de resultados, quer para localizar exemplos concretos de arquivos das Artes Performativas tratados arquivisticamente e já disponíveis ao público.

II.
Levantamento e análise da estrutura interna da organização e da sua evolução, identificação das ferramentas e processos de trabalho, reconhecimento dos mecanismos que documentam as suas atividades.

III.
Dimensionamento do universo material a tratar (documental e artefactos), seleção do segmento a descrever arquivisticamente (com base nas prioridades do VU e na duração do estágio), definição do modelo de recenseamento e do nível de descrição a efetuar, bem como do respetivo instrumento de recuperação da informação a construir.

IV.
Eleição do método quadripolar como ferramenta metodológica de base.

O estágio foi desenvolvido de forma estável e produtiva, com o acompanhamento contínuo da equipa do VU, da orientadora académica da Universidade do Porto e em estreita articulação com a equipa do AHMP.

O estagiário demonstrou elevada autonomia na condução das atividades de investigação, evidenciando espírito crítico e abertura para o diálogo, numa construção partilhada de saberes. Ao longo do percurso, seguiu o plano de trabalho previamente delineado, selecionando metodologias apropriadas, modelos teóricos, estudos de caso análogos, esquemas de normalização e instrumentos técnicos, todos discutidos e validados em reuniões regulares.

Relativamente ao **ponto I**, identificaram-se alguns exemplos de arquivos de artes performativas com presença online, consultando-se: ***Performing Arts Archive*** (University of Minnesota), ***Bayles-Yager Online Archives of the Performing Arts*** e ***Les Archives du Spectacle***.

Estes exemplos foram analisados em termos de usabilidade, eficiência e estética, destacando-se o da Universidade do Minesota, nos três parâmetros: a integração no portal da Universidade, a organização dos conteúdos orientados ao utilizador, a grande

simplicidade da interface de pesquisa e a descrição arquivística multinível.

Este exercício foi também útil no momento de avaliar o site do VU. Embora não tenha sido concebido com uma finalidade arquivística, o site institucional organiza de forma estruturada as principais criações artísticas da entidade, funcionando, simultaneamente, como plataforma de divulgação e de registo pós-evento. Progressivamente, tem-se consolidado como um instrumento centralizador e catalisador de informação, desempenhando um papel relevante na sistematização e visibilidade da produção artística.

De igual modo analisaram-se alguns exemplos de instrumentos de recuperação arquivísticos, relativos a acervos no âmbito das artes performativas, percebendo-se que todos eles elegeram o nível de descrição – série – onde o detalhe de análise é profundo, o mais adequado à abordagem destas situações.

Foram (re)visitados os inventários das seguintes companhias de teatro: ***O Inventario do Arquivo do Teatro Rivoli*** (Resende, 1997), o ***Inventario do Teatro da Barra*** (DePaula, 2011) e o ***Inventário do Subfundo do Teatro Stephens*** (Marinha Grande, 2013), (Silva, 2024).

Esta pesquisa foi inspiradora para o desenvolvimento sustentado do trabalho prático, quer de levantamento e modelação da estrutura orgânico-funcional do VU, quer na escolha do nível de descrição e do quadro normativo a usar, e ainda no modo de apresentação dos dados. Assim, as opções metodológicas tomadas no âmbito dos pólos técnico e morfológico são as mesmas defendidas nos exemplos (re)visitados.

No que toca ao **ponto II**, a recolha de dados foi efetuada recorrendo ao método qualitativo – entrevista - e os resultados obtidos modelados em software específico.

Os documentos de arquivo não existem de forma isolada; são produtos de atividades específicas realizadas por unidades orgânicas dentro de uma organização. Conhecer os quadros orgânico-funcionais permite identificar, por exemplo, quem produziu um determinado documento, em que contexto funcional foi criado e qual a sua finalidade original.

A descrição arquivística exige não só a caraterização do conteúdo dos documentos como requer a identificação do seu contexto de produção. Os quadros orgânico-funcionais facilitam a criação de descrições precisas e completas, que devem cumprir os normativos internacionais, essenciais à interoperabilidade entre sistemas de informação arquivística.

No levantamento diacrónico do VU, construíram-se seis organogramas, carateriza-

ram-se funcionalmente as várias unidades orgânicas e desenharam-se os processos de trabalho estruturais.

De igual modo, identificaram-se os principais mecanismos para documentar as atividades. Também aqui os quadros orgânico-funcionais são importantes, nomeadamente, na implementação de sistemas de gestão documental.

Ao mapear claramente as hierarquias, estruturas organizacionais e os fluxos de trabalho, que ficam sintetizados nestes quadros, é possível associar cada documento ao seu contexto de criação e uso. Isso é essencial para garantir que os documentos certos são guardados pelo tempo necessário, acessíveis a quem precisa deles e também eliminados quando assim se aplique.

Além disso, sempre que os sistemas de gestão documental se baseiam nos quadros orgânico-funcionais é mais fácil perceber quem fez o quê, quando e porquê. Isto reforça a responsabilização, e é importante em contextos de auditoria, prestação de contas ou controlo interno.

A possibilidade de ser capaz de relacionar decisões com os documentos e responsáveis envolvidos aumenta a confiança nos processos internos e permite justificar escolhas, perante órgãos de supervisão e mesmo para o público, para o cidadão.

Os quadros orgânico-funcionais ajudam a preservar o conhecimento institucional, mesmo quando há reestruturações. Isso é vital para garantir continuidade estratégica e evitar decisões baseadas em perceções incompletas ou desatualizadas.

Na mesma linha de pensamento, a informação só se torna estratégica quando é contextualizada, acessível e confiável — exatamente, o que os quadros orgânico-funcionais bem aplicados, ajudam a garantir.

No que concerne **ao ponto III**, depois de avaliada a dimensão e a variedade de suportes e formatos do acervo e, considerando a duração e a premissas do estágio, optou-se por limitar o tratamento arquivístico à produção da subseção *Criações e Programação.*

Para esta tarefa foi usado o quadro normativo nacional e internacional, nomeadamente, *General International Standard Archival Description* - ISAD(G) e *International Standard Archival Authority Record for Corporate Bodies, Persons and Families* - ISAAR(CPF) e as *Orientações para a Descrição Arquivística* – ODA.

Tanto a descrição como o recenseamento documental foram realizados com base num ficheiro normalizado passível de ser utilizado em formato aberto (OpenDocument), com todas as funcionalidades essenciais para organização e análise de dados,

com a vantagem de garantir a acessibilidade e a longevidade dos seus documentos, independentemente do software que utilizado. O ficheiro foi disponibilizado pelo AHMP, para facilitar uma eventual integração dos dados no sistema arquivístico da autarquia.

Seguindo os exemplos analisados, optou-se por uma abordagem descritiva ao nível de série, contemplando a quase totalidade dos campos previstos pela norma ISAD(G). No conjunto desses campos, nove apresentavam listas de autoridade controladas, herdadas do sistema utilizado pelo município.

A identificação e descrição das séries teve por base a informação disponibilizada no site do VU e o recenseamento feito à documentação em papel, cassetes VHS, DVD, CD, fotografias.

A opção de recorrer ao site institucional do VU como fonte de informação prendeu-se com o facto de, desde setembro de 2021, este reunir de forma sistematizada os principais elementos dos processos criativos — como guiões, traduções e outros documentos de trabalho — bem como parte significativa das produções artísticas realizadas. Assim, a documentação associada às atividades artísticas deixou de ser armazenada em suportes físicos locais, passando a ser disponibilizada em plataformas digitais de partilha de conteúdos, como o YouTube e o Vimeo, e organizada em ambientes digitais próprios, como o "Repositório" e a secção de "Criações" do referido site. Esta transição impõe novos desafios e oportunidades no âmbito da descrição, preservação e acesso à informação arquivística no contexto das artes performativas.

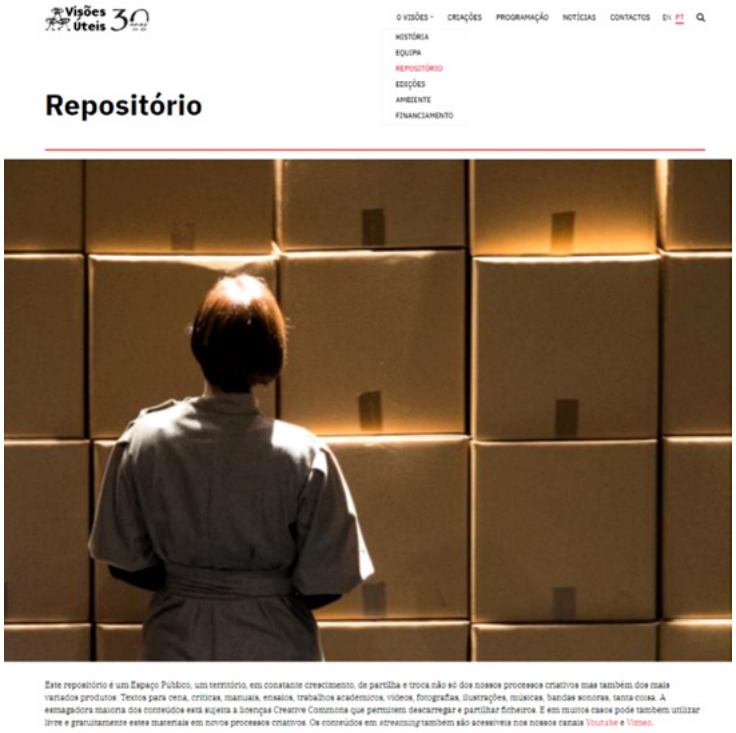
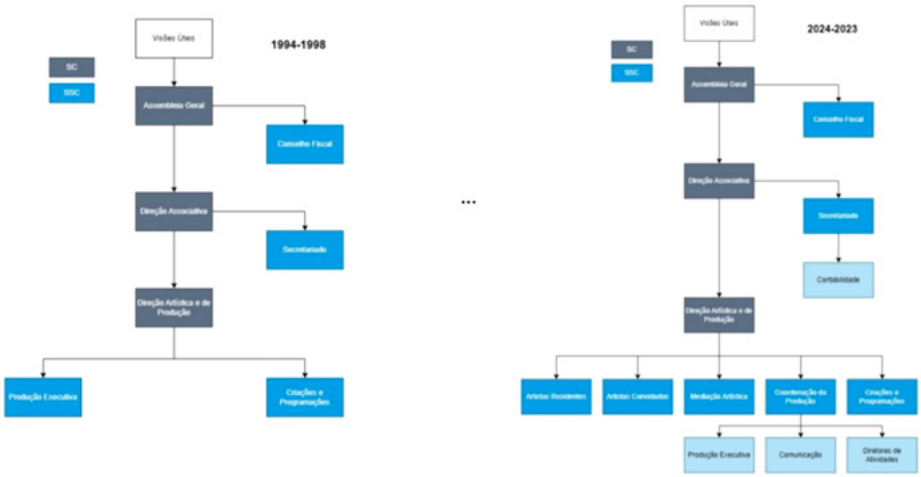
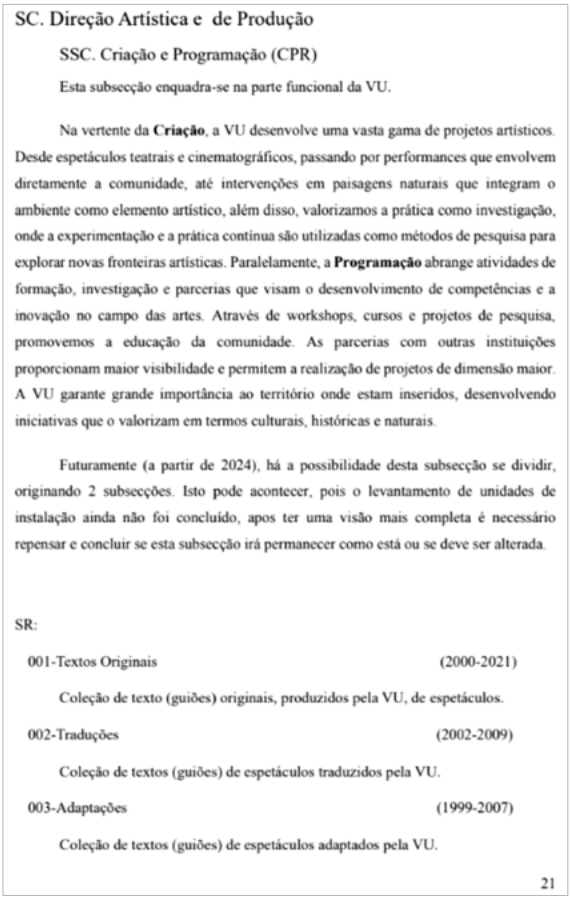


Imagem I
Site do Visões Úteis

Os Resultados

- Modelação da estrutura orgânica do VU (1994-2024);
- Inventário da subseção: *Criações e Programação;*
- Recenseamento da documentação física da subseção: *Criações e Programação.*





SC. Direção Artística e de Produção

SSC. Criação e Programação (CPR)

Esta subsecção enquadra-se na parte funcional da VU.

Na vertente da **Criação**, a VU desenvolve uma vasta gama de projetos artísticos. Desde espetáculos teatrais e cinematográficos, passando por performances que envolvem diretamente a comunidade, até intervenções em paisagens naturais que integram o ambiente como elemento artístico, além disso, valorizamos a prática como investigação, onde a experimentação e a prática contínua são utilizadas como métodos de pesquisa para explorar novas fronteiras artísticas. Paralelamente, a **Programação** abrange atividades de formação, investigação e parcerias que visam o desenvolvimento de competências e a inovação no campo das artes. Através de workshops, cursos e projetos de pesquisa, promovemos a educação da comunidade. As parcerias com outras instituições proporcionam maior visibilidade e permitem a realização de projetos de dimensão maior. A VU garante grande importância ao território onde estam inseridos, desenvolvendo iniciativas que o valorizam em termos culturais, históricas e naturais.

Futuramente (a partir de 2024), há a possibilidade desta subsecção se dividir, originando 2 subsecções. Isto pode acontecer, pois o levantamento de unidades de instalação ainda não foi concluído, apos ter uma visão mais completa é necessário repensar e concluir se esta subsecção irá permanecer como está ou se deve ser alterada.

SR:

001-Textos Originais (2000-2021)

Coleção de texto (guiões) originais, produzidos pela VU, de espetáculos.

002-Traduções (2002-2009)

Coleção de textos (guiões) de espetáculos traduzidos pela VU.

003-Adaptações (1999-2007)

Coleção de textos (guiões) de espetáculos adaptados pela VU.

21

Imagem 2
em cima
Organogramas Visões Úteis (dois exemplos).

Imagem 3
ao lado
Inventário da subseção: Criações e Programação.

Imagem 4
em baixo
Excerto da FRD de Recenseamento

	A	B	D	I	M	Q	W	Z	AD	AE	AG	AH	AI	AJ	AK	AL	AM
1	Identificador	Nível	Titulo	AnoInicio	AnoFim	DimensaoUnidad	TipoInformacional	ConteudoInformacional	TradicaoDocumental	Ordenacao	CondicoesReproducao	Lingua	Alfabeto	FormaSuporte	MaterialSuporte	TecnicaRegisto	EstadoConservacao
2	VU/DAP/CPR/TOR	Série	Textos Originais		2021	28 itens	Guiões para	Textos das peças (28): Seis Gaivotas, Orla	Original	Cronológic	Qualquer tipo de	Português	Latim	Outra	Outro	Outra	Bom
3	VU/DAP/CPR/TRA	Série	Traduções	2002	2009	3 itens	Guiões trad	Guiões para cena (3) traduzidos a partir	Original	Cronológic	Todos os originais	Português	Latim	Outra	Outro	Outra	Bom
4	VU/DAP/CPR/ADA	Série	Adaptações	1999	2007	3 itens	Guiões adap	Guiões para cena (3) adaptados a partir	Original	Cronológic	Todos os textos	Português	Latim	Outra	Outro	Outra	Bom
5	VU/DAP/CPR/VID	Série	Textos críticos, ensaios e entrevistas	2002	2023	21 itens	Textos critic	entrevistas (21) de produção interna e	Original	Aleatória	que encontra aqui	Português	Latim	Outra	Outro	Outra	Bom
6	VU/DAP/CPR/TRE	Série	Vídeos	1995	2023	280 itens	Vídeos	Vídeos (x) relativos ao trabalho de crição e	Original	Aleatória	que encontra aqui	Português	Latim	Outra	Outro	Audiovisual	Bom
7	VU/DAP/CPR/VID/RPC	Subsérie	Registo do processo criativo			6 videos	Vídeos	Videos (6) do processo criativo acerca de	Original	Aleatória		Português	Latim	Cassete e disco	Outro	Audiovisual	Bom
8	VU/DAP/CPR/VID/MPC	Subsérie	Materiais para Cena			25 videos	Vídeos	Vídeos (25) projetados em determinadas	Original	Aleatória		Português	Latim	Cassete e disco	Outro	Audiovisual	Bom
9	VU/DAP/CPR/VID/REP	Subsérie	Reportagens			3 videos	Vídeos	Reportagens(3) relacionadas aos	Original	Aleatória		Português	Latim	Cassete e disco	Outro	Audiovisual	Bom
10	VU/DAP/CPR/VID/MDO	Subsérie	Materiais de Outros			14 videos	Vídeos	Vídeos de terceiros (14), inclui: "3ª	Original	Aleatória		Português	Latim	Cassete e disco	Outro	Audiovisual	Bom
11	VU/DAP/CPR/VID/FIL	Subsérie	Filmes [completo]			24 videos	Vídeos	Filmes (24) completos da autoria da VU.	Original	Aleatória		Português	Latim	Cassete e disco	Outro	Audiovisual	Bom
12	VU/DAP/CPR/VID/DIV	Subsérie	Divulgação				Vídeos		Original	Aleatória		Português	Latim	Cassete e disco	Outro	Audiovisual	Bom
13	VU/DAP/CPR/VID/RDE	Subsérie	Registo do Espetaculo [completo]			videos	Vídeos	Videos (106) do espetaculo completo.	Original	Aleatória		Português	Latim	Cassete e disco	Outro	Audiovisual	Bom
14	VU/DAP/CPR/VID/TRL	Subserie	Trailers			49 videos	Vídeos	Trailers(49) relativamente a: Os Ossos de	Original			Português	Latim	Outra	Outro	Audiovisual	Bom
15	VU/DAP/CPR/SON	Série	Sons			106 itens	Banda sono	Banda sonora (106) de audiowalks e	Original	Aleatória	Todas as bandas	Português	Latim	Outra	Outro	Audio	Bom
16	VU/DAP/CPR/FNF	Série	Fotografias e Narrativas Fotográficas				Fotografias	Video montagem de fotografias de	Original	Aleatória	Todos os originais	Português	Latim	Outra	Outro	Fotografia	Bom
17	VU/DAP/CPR/IMI	Série	Imagens e Ilustrações			102 itens	Fotografias	Montagens, ilustrações e desenhos	Original	Aleatória	Todos os originais	Português	Latim	Outra	Outro	Fotografia	Bom
18	VU/DAP/CPR/RIP	Série	Recortes de Imprensa e programas de espetaculo	1995	2020		Textos	Recortes de jornais e programas de	Original	Aleatória		Português	Latim	Folhas	Papel	Impresso	Bom
19	VU/DAP/CPR/PUB	Série	Publicações [livros e CD's]				Livros e CDs	Livros e CDs produzidos pela VU	Original	Aleatória		Português	Latim	Livro e disco	Outro	Impresso	Bom
20	VU/DAP/CPR/POS	Série	Posteres				Posteres	Posteres de espetaculos.	Original	Aleatória		Português	Latim	Rolo	Papel		Bom
21																	

II Agarrar o futuro - parar de 'correr atrás do prejuízo'

Os resultados alcançados, durante 2024, foram muito satisfatórios.

Foi elaborado o quadro orgânico-funcional, concluído o inventário da subseção "Criações e Programação", e realizado o recenseamento da documentação em suporte físico produzida por esta subunidade orgânica. A estrutura de organização e descrição encontra-se já implementada e testada, restando, agora, a afetação de recursos humanos qualificados para dar continuidade ao processo de tratamento arquivístico.

Mas será isto suficiente? Estará assim a ser salvaguardado o que de facto interessa ao que às *Artes Performativas* diz respeito? De que se fazem os arquivos das *Artes Performativas*?

Voltando à definição:

> **A «performance é uma construção física e mental que o artista executa num determinado tempo e espaço, para uma audiência. É um diálogo de energia, em que plateia e artista constroem juntos a obra»**
> **(Marina Abramovic)**

Voltar a esta definição é regressar ao desassossego entusiasmado de ver dilatar a noção de Arquivo e perceber o quanto temos de evoluir para, efetivamente, sermos capazes de **reter o efémero e o imaterial,** pois sem isso foge-nos o que é verdadeiramente a *obra* das artes performativas.

Descrever o *imaterial* desalinha o conceito tradicional de *Arquivo,* historicamente ancorado na materialidade dos suportes documentais. No entanto, este desafio não deve ser visto como um obstáculo, mas sim como uma exigência contemporânea, especialmente num contexto em que o digital se reinventa continuamente, por meio de tecnologias emergentes, como a Inteligência Artificial e a Realidade Aumentada. Trata-se, portanto, de um imperativo que requer novas abordagens descritivas e interpretativas.

É essencial clarificar os conceitos fundamentais, delimitar com precisão os objetivos das práticas arquivísticas e dos instrumentos de descrição que se desenvolvem, bem como repensar criticamente os métodos e os momentos de recolha e registo da metainformação descritiva.

Da mesma forma que é necessário refinar os dados relevantes, aproveitando os avanços tecnológicos e os novos mecanismos de captura e tratamento da informação, de

modo a garantir maior eficácia, coerência e sustentabilidade.

À semelhança do que propunha Lucien Febvre, em 1956, relativamente à história e aos historiadores, «*A história faz-se com documentos escritos. (...) Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não os houver.* (...) *tudo o que o engenho do historiador pode utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores habituais. (...) Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao Homem, serve o Homem, exprime o Homem, significa a presença, a atividade, os gostos e a maneira de ser do Homem*» (Castro, 2023: 38) também o arquivista tem de se reinventar para acompanhar a evolução e conseguir preservar a informação, independentemente da técnica de registo, da tecnologia base, do tipo de suporte ou mesmo na ausência destes.

É urgente tomar medidas que permitam registar/descrever o espetáculo em si mesmo, de forma normalizada, colhendo toda a informação que responda às necessidades, em primeiro lugar, da entidade produtora (encenadores, compositores, bailarinos, performistas, ...) que contemple não só a descrição da *dramaturgia*, toda a materialidade usada na performance (cenário, figurinos, luzes, som, ...), a *intencionalidade* da performance, como também o efeito da atuação no público, esse «*diálogo de energia*» que se estabelece entre a plateia e o artista.

Ora o desafio de registar toda esta informação, em tempo útil, mostra que o caminho passa por definir o **momento** em que esta deve ocorrer e **quem** tem mais capacidade e sensibilidade para o fazer. Julgamos que aqui reside o sucesso desta nova forma *de pensar e fazer* arquivo.

A proposta que aqui se apresenta é a de que esta descrição seja feita na produção, logo após o espetáculo, quando tudo é conhecido e rastreável. Por e quando coreógrafos, atores, músicos, performistas,..., sabem o que *sonharam*, o que (o)usaram, como correu.

O inquérito feito, em 2016, a compositores nacionais sobre as práticas arquivísticas e de preservação do património musical contemporâneo, mostrou que a maioria entende a pertinência de o fazer(em) mas *"não possuem os recursos humanos e financeiros, o conhecimento técnico necessário, nem o tempo indispensável para a manutenção dos seus arquivos pessoais e para a documentação das suas criações"* (Nogueira, 2019)

Desta forma, urge disponibilizar ferramentas tecnológicas de registo que conciliem a normalização dos dados com uma usabilidade ergonómica. Estas ferramentas devem ser intuitivas e eficientes, tanto no momento inicial de descrição do espetáculo, como nas fases subsequentes de documentação da materialidade associada à *performance* — incluindo documentos, objetos, registos fotográficos, entre outros. Além disso, devem permitir, em etapas posteriores, a pesquisa e recuperação da informação, seja

para fins de gestão de recursos, seja para a reutilização criativa em novas produções artísticas.

Só assim, atuando na produção, conseguiremos ter **capacidade de reter (e descrever arquivisticamente), a *performance,* simultaneamente, efémera e imaterial que é a *obra* das artes performativas**. Só assim, verdadeiramente, deixaremos *de correr atrás do prejuízo*!

É portanto necessária uma nova política cultural que desencadeie, no mundo das artes performativas, disponibilidade e vontade para registar as suas *obras* e, no mundo dos arquivos, dinâmicas criativas que ousem novas ontologias, para desenhar ferramentas de trabalho (conceptuais, normativas e tecnológicas), adaptadas às necessidades destes acervos, em paralelo com a criação de uma rede de apoio arquivístico efetivo aos produtores artísticos.

Um trabalho conjunto de artistas e arquivistas, que entrelace conhecimentos, princípios e metodologias, que desenvolva sensibilidade e saber, que integre, que construa um corpo comum. Que seja capaz de acolher normalização e criatividade, avançando, por exemplo, com o estudo de novos campos de metainformação descritiva. Mais assertivos, capazes de recolher os elementos que verdadeiramente interessem a estes profissionais, pois o arquivo é antes de mais *um sistema (semi-)fechado de informação social*, isto é, nasce para responder (em primeira mão) ao seu produtor e só depois se abre ao outro, à comunidade. Por outro lado, deverá ser tangível traçar procedimentos e implementar boas práticas arquivísticas junto dos profissionais das artes performativas.

Uma política a duas escalas, comunicantes entre si. Uma de implementação local, aproximando arquivos municipais das entidades de *artes performativas* residentes e outra, nacional, entre os organismos que tutelam as duas áreas, Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB) e Direção-Geral das Artes (DGArtes).

Esta política deverá ser acompanhada por um conjunto de incentivos estruturais — financeiros, fiscais, logísticos ou através da afetação de recursos humanos especializados — que estimulem a adesão e o envolvimento ativo dos diversos agentes culturais.

Recomenda-se, ainda, a constituição de um grupo de trabalho, no seio do Ministério da Cultura, especificamente dedicado à promoção de práticas arquivísticas no domínio das *artes performativas*. Este grupo deverá integrar representantes da DGArtes, da DGLAB, dos arquivos municipais, da academia e do setor profissional, assegurando uma abordagem multidisciplinar e colaborativa, na definição de estratégias, metodologias e instrumentos de intervenção.

Conclusão

Será tudo isto uma quimera?

Não! O esforço conjunto realizado entre AHMP e VU demonstra que o percurso é viável.

Algum do trabalho pode ainda parecer invisível, mas o resultado deste exercício é um bom exemplo de esperança, de que é possível avançar na prática.

Os Guias de boas práticas para a gestão de documentos das associações de Cultura, Recreio e Desporto, da DGLAB, nas edições de 2019, para documentos de uso corrente e na de 2024 para documentos de conservação permanente, são exemplo do que do lado da tutela dos Arquivos se tem feito. Também os projetos práticos de tratamento arquivístico de vários teatros, desenvolvidos nos finais do século XX e inícios do século XXI, revisitados durante o desenvolvimento do estágio, são boas experiências.

Do lado das *artes performativas*, encontram-se várias iniciativas que mostram o caminho já iniciado, destacando-se os seguintes **projetos**:

2017 | Seminário Internacional - **Práticas de Arquivo em Artes Performativas** / Organização: CEIS20/Universidade de Coimbra, Instituto de História da Arte - FCSH NOVA I

- Este seminário promoveu a reflexão sobre as práticas de arquivo em artes performativas.

2017 | Performance - **Teoria 5S - É simples: Se isto fosse explodir tudo e tivesses um minuto para agarrar qualquer coisa para salvar, o que é que salvavas?** / Visões Úteis

- Este espetáculo explora o dilema entre o que constitui arquivo e o que pode/deve ser eliminado.

2020 | Livro - **Práticas de Arquivo em Artes Performativas** / Cláudia Madeira, Fernando Matos Oliveira, Hélia Marçal

- Este livro colige 24 textos sobre a relação entre o arquivo e as artes performativas. Um «*olhar panorâmico (...) sobre as práticas de arquivo, em diversas inscrições disciplinares (performance, dança, teatro, música), em contexto nacional e em diálogo internacional.*»

2021 | Programa de apoio em parceria - **Arquivos de Dança, Teatro e Cruzamento**

Disciplinar / Direção Geral das Artes | 350 000,00€ | 12 meses. De salientar que este programa apoiou 20 dos 28 projetos apresentados, dos quais 10 receberam 20 000,00 €, a saber:

Norte
- *TEP - Um Arquivo Vivo*
- *Marionetas do Porto: acervo, testemunho e partilha de um percurso ligado à criação contemporânea*

Centro
- *Centro de Documentação e Informação da Cena Lusófona*
- *O que guardas cá dentro - Arquivos Vivos de Teatro e Educação*

Área Metropolitana de Lisboa
- *Arquivo Teatro Aberto*
- *A Barraca - historial da atividade artística*
- *Arquivo do Inconsciente*
- *Memorial do Chapitô*
- *Companhia de Teatro de Almada*
- *Acervo de Filipe Crawford - carreira e contributos para o Teatro de Máscaras em Portugal (1976-2021)*

2021-2024 | Projeto financiado - **Projeto ARTHE – Arquivar Teatro** / Fundação para a Ciência e a Tecnologia (PTDC/ART-PER/1651/2021) | 246 446,28€ | Unidade de Investigação: CET – Centro de Estudos de Teatro, Maria João Brilhante, Ana Bigotte Vieira | 36 meses

- Este projeto propôs-se identificar, mapear e estudar a situação dos arquivos de teatro em Portugal. Partiu da análise dos arquivos doados ao CET, do *Teatro da Cornucópia* e do *Arquivo de Mário Barradas*, para aprofundar o conhecimento na área das políticas de conservação, promoção e acessibilidade destes arquivos. Tem em produção um ***Guia de Práticas Arquivísticas em Artes Performativas***, cuja proposta inicial foi apresentada em março de 2024 (CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA, 2020).

2023 | Performance - **REENACT NOW - "Ibéria Sector 5"** / Visões Úteis

- Este espetáculo constitui um ensaio no âmbito dos reenactments - *metodologia de trabalho de etnógrafos e antropólogos* – que, partindo do material existente em Arquivo produz um novo espetáculo.

2024 | Livro - **REENACT NOW - "Ibéria Sector 5"** / Visões Úteis

- Este livro colige oito textos sobre a experiência de reenactment do "Ibéria Sector 5", um espetáculo levado a palco em 1980.

Apresentados, em resumo, os projetos desenvolvidos do lado dos Arquivos e pelas *Artes Performativas,* sabendo inclusivé, que já está disponível a primeira versão do *Guia de Práticas Arquivísticas em Artes Performativas*, considera-se ser este o momento certo para dar início a um trabalho conjunto consistente e efetivo, a *compor* numa partitura só!

Em forma de epílogo, reafirma-se a entusiasmo de que, após o espanto inicial, esta reflexão desinquiete o suficiente os arquivos municipais e os criadores artísticos para aderirem a esta nova forma *de pensar e fazer* arquivo.

Afinal, tal como Pessoa dizia «*somos dois abismos: um poço fitando o* [mesmo] *céu*» (Pessoa, 1982).•

BIBLIOGRAFIA

ARTHE – Arquivar Teatro. 2020. https://ceteatro.pt/projecto/arquivar-teatro/.

Castro, Carlota. 2023. 'Fragmentos de um diário de bordo para (des)nortear a memória', em *Ibéria: Sector 5 (1980/2023)*, ed. por Carlos Costa (Porto: Afrontamento), p. 38.

Costa, Carlos, ed. 2023. 'O que devemos ao futuro', em *Ibéria: Sector 5 (1980/2023)* (Porto: Afrontamento), p. 23.

Direção-Geral das Artes. 2024. Programa de Apoio em Parceria – Arquivos de Dança, Teatro e cruzamento disciplinar. *Arquivos de Dança, Teatro*. https://www.dgartes.gov.pt/pt/apoio/4221.

Mas, afinal, o que é uma performance? 2005. SP - Arte - Festival Internacional de Arte de São Paulo, https://www.sp-arte.com/en/editorial/mas-afinal-o-que-e-uma-performance/.

Madeira, Cláudia, Fernando Matos Oliveira, e Hélia Marçal. 2020. *Práticas de Arquivo em Artes Performativas* (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra).

Nogueira, Andreia. 2020. 'A (in)existência de práticas de arquivo em âmbito musical. O caso dos compositores contemporâneos nacionais', em *Práticas de Arquivo em Artes Performativas*, ed. por Cláudia Madeira, Fernando Matos Oliveira e Hélia Marçal (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra), pp. 335–68.

Pessoa, Fernando. 1982. *Livro do desassossego: Composto por Bernardo Soares, Ajudante de Guarda-Livros na Cidade de Lisboa* (Lisboa: Assírio & Alvim), 11.ª edição.

Seminário Internacional Práticas de Arquivo em Artes Performativas. 2017. AH – Artes e Humanidades. https://www.muralsonoro.com/mural-sonoro-pt/2017/10/19/seminrio-internacional-prticas-de-arquivo-em-artes-performativas-16-17-e-18-de-novembro-de-2017-tagv-coimbra-e-tnsj-porto.

Silva, Maria Dias da. 2024. 'Tratamento do Arquivo do Visões Úteis, Associação' (Relatório de projeto final da licenciatura em Ciência da Informação, Universidade do Porto), p. 17.

Teoria 5S. 2021. Visões Úteis, https://visoesuteis.pt/pt/criacao/teoria-5s.

Práticas de arquivo: metodologias artísticas e processo de criação

Archiving Collective Memory: Performance in the French Caribbean

Clare Finburgh Delijani

doi.org/10.51427/978-989-9238-13-8.6

Clare Finburgh Delijani orcid.org/0009-0008-1895-5805

Abstract

KEYWORDS
traditional dance
contemporary performance
embodied memory
counter-archive
the Caribbean

Archiving Collective Memory: Performance in the French Caribbean

The colonial annihilation of the colonized's histories and cultures is perhaps nowhere starker than in the Caribbean. Indigenous populations were victims to genocide owing to European invasion; Africans, brutally amputated from their languages, religious cosmologies and spiritual traditions were trafficked across the Atlantic and enslaved; forests were destroyed on a mass scale to clear for sugar plantations, causing species depletion. Since cultures in both the Americas and Africa were predominantly oral, many were erased with their perished populations. In this article, I examine how performance from the French-speaking Caribbean – Martinican lasotè and bèlè, and Guadeloupian gwoka – might become archives of collective memory. The musician Christian Dahomey alludes to gwoka as 'what is left when everything is forgotten'. The gwoka musician Rozan Monza describes it as 'memory-music' and 'resistance music'. I examine how these practices become vessels not solely of trauma provoked by colonialism, but of resistance to the oppression of people, and destruction of land. I analyse this repertoire of embodied performance practices, seeking to reveal their intergenerationally embodied collective commemoration of loss, and their celebration of survival. Significantly, I ask how they might contribute towards reconstructing decolonial notions of identity and community, as well as non-exploitative – one might say ecological – relationships with the land. I end by arguing that performance can generate knowledge that resists the fetishized materialities of the conventional archive. The transience and absence left by the impossibility definitively to archive performance can be understood as an opening, rather than a void. Instead of congealing into grand narratives of the past, which could perpetuate exclusion through dogmatic prescription or restriction, performance's intangibility and spontaneity, the fact that it depends on participation and presence for its production and reproduction, can become a privileged site for potential.

Clare Finburgh Delijani

Archiving Collective Memory: Performance in the French Caribbean[1]

The colonial annihilation of the colonized's histories and cultures is perhaps nowhere starker than in the Caribbean. Indigenous populations were victims to genocide owing to European invasion; Africans, brutally amputated from their languages, religious cosmologies and spiritual traditions were trafficked across the Atlantic and enslaved; forests were destroyed on a mass scale to clear for sugar plantations, causing species depletion. Since cultures in both the Americas and Africa were predominantly oral, many were erased with their perished populations. The co-editors of *Caribbean Literature and the Environment* state, 'Caribbean writers observe the need for deeper historical knowledge but recognize that the search often leads to discontinuity in the historical archive' (DeLoughrey *et al,* 2005: 20).

In this piece I examine how performance from the French-speaking Caribbean – Martinican lasotè and bèlè, and Guadeloupian gwoka – might become archives of collective memory. The musician Christian Dahomey alludes to gwoka as 'what is left when everything is forgotten' (quoted in Camal, 2012: 169). The gwoka musician Rozan Monza describes it as 'memory-music' and 'resistance music' (in Sitchet, 2019: 1).[2] I examine how these practices become vessels not solely of trauma provoked by colonialism, but of resistance to the oppression of people, and destruction of land.

1 My grateful thanks to Jean-Marc Terrine, who has generously shared his extensive knowledge of Martinican cultural practices with me.
2 Unless otherwise stated, translations are mine.

Nonhistory and the Repertoire

Only a Borghesian delusion would claim that archives are exhaustive.[3] Archives are never comprehensive. But the inclusion in, or exclusion from archives are not random: they depend on power differentials. The most significant, and oft-cited intervention into archive studies is Jacques Derrida's *Archive Fever*, which begins by tracing the term's origins. In Ancient Greece official documents would be filed in the *arkeion*, initially denoting the residence of the *archon*: the superior magistrate. The archives' contents were therefore determined and maintained by those in authority (1996: 2): 'There is no political power without control of the archive, if not of memory' (*ibid*.: 4). Since those in power are custodians of a given society's archive, the histories, cultures and identities of groups marginalized by that society owing, for instance, to their gender, sexuality, 'race', religion, class or disability, are likely to be absent. Those who operate archives decide what is valid and invalid; what survives and what disappears.

In colonial contexts this 'control of the archive' is all the more vexed; the consequences all the more devastating. Informed by ideologies of racial, cultural and religious superiority, dominant powers during colonial occupation determined what was relevant, producing a highly selective version of history. The events, facts or artefacts that the colonial curators of history on the one hand gathered and accumulated, or on the other omitted from official accounts, produced narratives from which colonized communities' cultures, languages, and above all experiences of violent colonial oppression, were absent. This void was filled with the glory of colonial victories and merits of Europe's civilizing mission. History became a fantastical fiction fabricated by and for the oppressor. As Derrida notes, political power manipulates both the archive, and memory. For this reason some historians refer to the systematic erasure of history and culture and their absence from posterity, as 'memoricide' (Massalha, 2012: 88-119).

Martinican author Édouard Glissant specifically critiques colonial history: 'History is a highly functional fantasy of the West, originating at precisely the time when it alone "made" the history of the World' (1989: 64). Understanding the French Caribbean via the periodization of French history studied and recorded by French historians – successive republics, world wars, the appointment of colonial governors

3 In his essay 'La biblioteca total' and his short story 'La biblioteca de Babel', Argentinean author Jorge Luis Borges imagines a universal library, which would become an all-encompassing archive. The short story 'El libro de harena' features a book with an infinite number of pages.

– produces what Glissant calls 'discontinuity beneath the apparent continuity' of official chronology (*ibid*.: 91). Knowledge of French history contributes nothing to Caribbean identity or community. Glissant thus describes the Caribbean as 'the site of a history characterized by ruptures':

> **Our historical consciousness could not be deposited gradually and continuously like sediment, as it were, as happened with those peoples who have frequently produced a totalitarian philosophy of history, for instance European peoples, but came together in the context of shock, contraction, painful negation, and explosive forces. This dislocation of the continuum, and the inability of the collective consciousness to absorb it all, characterize what I call a nonhistory. (ibid.: 61-2)**

The nonhistory of genocide, enslavement and massive destruction of ecosystems appears as jolts, 'shocks [...] and explosive forces', which barely break the pristine façade of French historicity.

The fact that colonized, or formerly colonized people are totally alienated from official history results in a situation, explains Glissant, where 'the negative effect of this nonhistory' is 'the erasing of the collective memory.' (*ibid*.: 62) The cultures, identities, and above all histories of resistance initiated by colonized people were removed from public memory by the 'the sly trickery of the dominant ideology' (*ibid*.: 62). To address this memoricide, to 'repossess their historical space', 'the French Caribbean countries needed to break through the dead tissue that colonial ideology had deposited' (*ibid*.: 62). Glissant proposes that '[b]ecause the collective memory was too often wiped out, Caribbean writers must "'dig deep" into this memory, following the latent signs that they have picked up in the everyday world.' (*ibid*.: 64, translation modified) Colonial history has 'wiped out' the collective memory of indigenous and Afro-descendant people, preventing its transmission. By 'digging deep' through the sedimented layers, the 'dead tissue' of colonial history and ideology, hidden memories can be retrieved, however incompletely, to tell new collective narratives, on which societies and values can be founded. Derrida enquires, 'Is it possible that the antonym of "forgetting" is not "remembering", but *justice*?' (1989: 77, original italics) Resuscitating the casualties of the colonial archive's systematic eradication becomes a decolonial act.

Glissant, along with Caribbeanists including DeLoughrey, Gosson and Handley argue that this memory retrieval might be achieved via Caribbean literature. Little attention is directed at performance as an archive of collective memory. Nigeria's first professor of dance studies Jeleel Ojuade notes how dance and other live African performances were often condemned under colonialism for being 'unchristian'. He

adds that to this day they are not treated with the same seriousness as literature or philosophy (Ojuade, 2025). Latin-Americanist Diana Taylor abandons the notion of the archive, which for her is too associated with the exclusionary functions not just of governments and institutions, but also of writing, texts and historical narrative. Instead, Taylor favours the *repertoire* of 'embodied memory: performances, gestures, orality, movement, dance, singing – in short, all those acts usually thought of as ephemeral, non-reproducible knowledge' (2003: 20). First, these practices are often excluded from archives, conspiring towards to their invalidation. Second, unlike literature or philosophy, they are often practised by society's more marginalized members. Accommodating performance can decentre 'the historic role of writing introduced by the conquest', states Taylor (*ibid*.: 17). Embodied performance can become an 'act of transfer', capable of transmitting 'social knowledge, memory, and a sense of identity through reiterated [...] behaviour.' (*ibid*.: 2-3) Taylor encourages scholars to 'shift our methodologies', to expand our understanding of what comprises 'knowledge', and accommodate embodied practices (*ibid*.: 16).

Developing Taylor's conceptualization of the archive, performance scholar Rebecca Schneider also highlights live spectacle's exclusion: '[i]n the archive, flesh is given to be that which slips away. According to archive logic, flesh can house no memory of bone.' (2011: 100) Schneider adds to Taylor's inventory of practices habitually omitted from historical accounts: 'orature, story-telling, visitation, improvisation, or embodied ritual practice' (*ibid*.). In a special issue entitled *Outing Archives, Archives Outing*, Black British theatre-makers Alexandrina Hemsley and Seke Chimutengwende note that many cultural practices have survived in the African diaspora thanks to what they call the 'intergenerational embodying of archive' (2021: 201). Performance embodies acts of transfer, since practices like storytelling or movement – what Hemsley and Chimutengwende call 'body-thoughts' – are preserved by passing from voice to voice, or body to body, making audible and visible what has forcibly been silenced and concealed.

I analyse a repertoire of embodied performance practices from the French-speaking Caribbean, seeking to 'dig deep' into their intergenerationally embodied collective commemoration of loss, and their celebration of survival. Significantly, I ask how they might contribute towards reconstructing decolonial notions of identity and community, as well as non-exploitative – one might say ecological – relationships with the land.

Lasotè: 'A Way of Living'

If vocabulary is a semantic archive; if ethnology, anthropology and musicology are archives of human practices and cultures, then lasotè is excluded, since no word – in English or French at least –encapsulates its inseparable fusion of drumming, percussion, music, song, movement and farming, which all aggregate into a proposition for a way of 'inhabiting the earth' (Duriveau and Terrine, 2015: 12).

The origins of lasotè, a Martinican practice, can be traced to the French Empire's Second Abolition of Slavery in 1848 (*ibid*.: 14).[4] The Guédon Act of 1855 obliged formerly enslaved people to remain on plantations owned by *béké* (the elite white minority), where the exploitation of workers and the land simply continued by another name. Emancipated Martinicans in the Nord Caraïbe region opted out of the plantation system, instead occupying Les Pitons: steep forested mountainsides linked by footpaths (*ibid*.: 14-15). Refusing to acquiesce to ongoing colonial domination, *lasotè sosiété* (*sociétés*: 'societies') actively rejected both the plantation system's abject working conditions and its devastation of the land via agro-industrial practices, which cultivated crops mainly for Europe's mass markets.

Although the precise derivation of the term lasotè is unclear, it is associated with the Creole for *sol* and *terre* ('ground' and 'earth'), referring ostensibly to farming.[5] Combining indigenous Caribbean crop rotation, *bitjué*, with small-scale agricultural practices originating in Africa, the first *sosiété* cleared small plots of forest and grew vegetables and fruits near streams, used for irrigation. Implementing *bitjué*, trees were cut to stumps which could regenerate, forests thereby re-establishing themselves when communities moved to the next plot (*ibid*.: 52, 62, 69, 82). The inhospitable inclines rendered mechanical farming redundant and in any case the *sosiété* rejected intensive farming. Instead of ploughing, which accelerates soil erosion, farmers broke clods of earth, tossing the soil to aerate it and creating a fine layer, ready for sowing. Optimal planting and harvesting days were calculated according to the *dékou lalin* (*découpe de la lune*: lunar calendar) (*ibid*.: 207). The altitude was suitable for cultivating root vegetables like manioc, sweet potato and yam, along with sweetcorn, coco and peanuts (all indigenous to the American tropics); and carrots, turnips, pistachios and coffee (imported during the Columbian exchange). Medicinal plants like basil and citronella were grown to treat people and livestock; and crops

4 Slavery was first abolished during the French Revolution in 1794 but reintroduced by Napoleon in 1802 before finally being abolished in 1848.
5 Other explanations suggest that the term might come from *l'assaut de la terre*, referring to hoeing the ground; or from *assoto*, the Haitian vodou term for drum (Duriveau and Terrine, 2015: 75).

were combined according to the nutrients provided by a particular plot (*ibid*.: 170). *Bitjuê*'s flourishing biodiversity countered the plantocracy's hyper-homogenous monocultures, which degraded soil and threatened species. The produce supported the self-sufficiency of the *sosiété*, who dried crops for consumption out of season, and sold at markets. To this day this green ribbon of forest, fifteen kilometres by six, resists intensive farming methods, maintaining an ethics of kinship with the land. Different *sosiété* offer their hoeing and harvesting services to neighbours *quid prop quo*, a system which survives under the name *koudemen* (*coup de main*: 'lending a hand').

The conditions for these alternative communities cannot be romanticized: they were arduous. But from the outset *bourè* (*laboureurs*: 'workers') have been accompanied musically by a group comprising:

> ***kriyè-bwatè*** (*crier-battre*: 'chanting-drumming'). Four or five singers chant couplets in unison. Chants can comprise onomatopoeic rhymes not necessarily bearing semantic sense; humorous and surreal tales; storytelling; or satirical attacks on figures of authority (*ibid*.: 114).
>
> ***ti-bwa*** (*petit bois*: 'small wood'). With small hardwood drumsticks, the singers tap a long horizontal piece of bamboo, supported on stands.
>
> ***tanbouyé*** (*tamboureur*: 'drummer'), of which there are usually two.
>
> ***konè*** (*conque de lambis*: 'conch shell'). The conch is traditionally used in the American tropics to announce births, deaths and other significant events.

The musicians always position their instruments to face the *bourè*. In this way they show solidarity with the *bourè*, motivating them as the cut back vegetation, hoe or harvest (see Figure 2). As the *bourè* advance up- or downhill to the next furrows, the musicians reinstall their instruments while the *bourè* rest. The *bourè* work *kan-t-é-kant* (*côte-à-côte*: 'side-by-side') in two parallel lines, emphasizing the collective nature of their endeavour. Repeated conch blows provide the rhythm to which the drumming, chanting and *bourè*'s audible exertions synchronize, all following the same 'score' (*ibid*.: 83). The musicians' function is not merely to offer moral support. Highly skilled, they are often invited to play at weddings, funerals or carnival (*ibid*.: 53.). The *bourè* combine strenuous labour with artistic flair, juggling their scythes to the rhythmical beat or throwing their hoes high into the air and catching them deftly

by the handle. In the same way that dance accompanies music, culture here accompanies cultivation. Indeed, in the first comprehensive written account of *lasotè*, by Martinicans Isambert Duriveau and Jean-Marc Terrine, describe these circus-like skills, known as *yo ka fè sik*, as 'performance' (*ibid*.: 74).



Figure I
In the background five *kriyè-bwatè* play the *ti-bwa*. In front of them is a row of five *tanbouyé*, at the end of which is the *konè*. In this modern-day lasotè roles are distributed between women and men. Copyright Mathias Terrine.

Lasotè performance sublimates oppression into creativity in ways that establish the practice as a vital repository for Martinican resistance. The Afrodescendant Black body was the site of dehumanizing forced labour during enslavement. Martinican writer Frantz Fanon (2008 [1952]) in the past, and Black performance specialist Harvey Young (2010) today, highlight how that same body continues to endure racist stereotyping. Martinican environmental philosopher Malcom Ferdinand's brief mention of performance in his essential body of work dedicated to Caribbean decoloniality notes how dance provides 'ways momentarily to escape policies that literally crush bodies.' (2024: 468) The manual work undertaken during lasotè is certainly gruelling, but together the *bourè*, *kriyè-bwatè*, *ti-bwa*, *tanbouyé*, and *konè* affirm bodily autonomy and dignity through artistry.



Figure 2
In the foreground a *kriyè-bwatè* chants, motivating the row of *bourè* in the background. Copyright Mathias Terrine.

Lasotè is not simply a farming technique, nor just a folk performance. It becomes a philosophy: an anticolonial means to create community and a mode of working sustainably with the land. Lasotè rejects wholesale what Ferdinand calls 'colonial habitation'. Begun in 1492 with Christopher Columbus's arrival in the Americas, four hundred years of conquest were fuelled by a vision of colonized people as resources and the world as capital, both exploitable for the sole benefit of a European minority. In Tao Leigh Goffe's exposé on the Caribbean's long history of resistance to colonial barbarism, *Dark Laboratory*, the author proposes the term 'ecological philosophy' (2025: xxii). Lasotè is, in the words of Duriveau and Terrine, 'a holistic way to apprehend and inhabit the earth': a way of living grounded in freedom from exploitation of people, and the land (2015: 12, 17, 25).

The notion of an ecological oneness is not straightforward in the Caribbean. In *Decolonial Ecology: Thinking from the Caribbean World* Ferdinand explains how the European Enlightenment created a 'fracture' between Man and the environment, which Man now mastered via scientific 'progress' (2022: 4). For Glissant, too, any recovery of an idea of primordial wholeness with the natural world is complicated in the Caribbean: 'the French Caribbean people did not relate even a mythical chronology of this land to their knowledge of this country, and so nature and culture have not formed a dialectical whole that informs a people's consciousness.' (1989: 63) The Caribbean's violent history of environmental devastation and enforced labour resulted in the fact that, for Glissant, a relationship between people and the land is not instinctive. Glissant does continue, however: 'The creative link between nature and culture is vital to the formation of a community.' (*ibid*.: 63) He also appears to contradict himself slightly as he describes how colonized people countered the alienation of a single European historical time that systematically wrote them out, by adhering to what he calls the 'natural nature of time'. There is a 'persistence', he writes, 'in considering time in terms of a natural experience (we study time as the product of the link between nature and culture and the phenomenon that among our peoples emphasizes the "natural" nature of time).' (*ibid*.: 92) Despite the brutality of the relationship between Caribbeans and the land, Glissant seems to suggest that adherence to a kind of ecological time, which repudiates nature/culture binarism, constitutes part of an anticolonial struggle. I propose that lasotè consciously seeks to repair the 'fracture' between Man and Nature by connecting with the 'natural nature of time'.

Lasotè's environmental consciousness is evident in its farming practices. I propose additional ways in which it might be described as ecological. The drum's talismanic role in Caribbean resistance and participation in the construction of maroon socie-

ties is well recognized. Since it communicates over long distances, it was used to rally revolts. Plantation masters knew its rebellious potential and in many colonies it was banned, for instance by Louis XIV's Black Code, in 1685. Drums in the Caribbean can act as 'a medium for activating ancestral memories', in other words, as repositories for ancestral resistance and struggle (Jong and Williams, 2022: 210). Scholars including Camee Maddox-Wingfield, specialist in Martinican bèlè, which I analyse presently, also explain the drum's spiritual capacity to facilitate divine connection (2021: 175). The drum becomes a key mediator for communication with ancestors and deities belonging to African and Afro-diasporic religious pantheons: 'an instrument that facilitates emotional transcendence through bodily movement' (*ibid.*: 181). The drum also participates in ecological relationality. Martinique's most important literary figure, the playwright, poet, anticolonial philosopher and politician Aimé Césaire's great play *The Tragedy of King Christophe* conveys this connectivity:

> **Do not break, cage of my breast!**
> **Beat drums, my pulse, beat,**
> **The toucan's beak breaks open the fruit of the raffia-palm**
> **I greet you toucan, great drummer!**
> **[...]**
> **The kingfisher snatching up branch after branch of the oriflamme**
> **invents for itself a sun-drunken break of daylight**
> **I greet you kingfisher, great drummer!**
> **drummer-cock**
> **drummer-toucan**
> **drummer-kingfisher**
> **Drum! My audible blood.**
> **Beat, great summoning drum of my heart**
> **My initiates! My children! When I die**
> **the great drum will sound no more.**
> **Well then, let it beat, let it beat, let the great drum**
> **beat me a river of blood**
> **a hurricane of blood and life**
> **My body! (2015: 90-1)**

In Christophe's emotional monologue, delivered when he accepts that his own death is nearing, he evokes drums. His beating heart and pounding pulse; the toucan's and kingfisher's pecking beaks; the flowing rivers and raging hurricanes, beat to the same

rhythm. Specialist in Caribbean performance Jason Allen-Paisant notes how Césaire drew inspiration from the ways in which, in pre-modern African cultures, the human was not severed from nature (2022: 577). Via African practices, notably drumming, this oneness between the human and non-human world, brutally fractured in the Caribbean, might begin to emerge. Ferdinand evokes how the contact between the drummer's hands and the drum's stretched animal skin generates vibrations that 'remind us of the sensitive powers of the body and the earthliness of existence in the world.' (2022: 212) In lasotè the *tanbouyé* sit astride their drums, both feet firmly planted on the ground. They quite literally channel the earth's energies up through their bodies, through their hands, and into the drum. As the drum is situated on the ground, these energies also flow from the earth, through the drum and into their bodies, in multidirectional flows. The drum's rhythms take part in the ecology of living beings, and non-living elements.

The rhythms of the music and chants, along with the *bourè*'s dance-like movements, can produce a state of trance, sometimes enhanced further by the consumption of rum. Through musical incantation, chanting, drumming and repetitive movement, personhood, control and mastery can be surrendered, inducing altered states of consciousness. Uncoincidentally, lasotè lyrics are referred to as *pawol mofwazé* (*paroles transformées*: 'transformed words') or *gajé* (*possédé*: possessed), suggesting this transformatory potential (Duriveau and Terrine, 2015: 94; Terrine, 2026: 76). Traces of the African Yoruba divinity of vegetation, *ache*, are apparent in lasotè's intrinsic respect for the sovereignty, subjectivity and intentionality of all beings and elements (*ibid*.: 163). The altered state enabled by incantatory rhythms, experienced collectively during lasotè, can open a portal between the apparently different realms of the self and our surroundings, troubling the perceived boundaries between physical and spiritual, human and environment, conscious and unconscious, mind and body.

If the drum and trance constitute two of lasotè's ecological properties, fertility rites offer a third. The libidinal inferences of the two *tanbouyé*, astride their drums, suggest how lasotè music becomes a supplication for the fertility of humans, and the land. A creolized, syncretic genre, lasotè can be traced to fertility practices on both sides of the Atlantic. The Kalinago, indigenous to some Antillean islands, venerated the spirit of manioc, whom they believed guaranteed the fertility of the land (Montbrun, 1984: 117). In addition, the two lines of *bourè* are said to represent male and female genders, further emphasizing fertility (Duriveau and Terrine, 2015: 100); and the striking of the soil is said to emulate sexual penetration and fertilization. Ecological dimensions are thus embedded and embodied in lasotè.

Along with other traditional practices in the French Caribbean, lasotè all but disappeared over the course of the twentieth century. In 1946 the islands of Martinique and Guadeloupe, along with the mainland territory of Guyana, gained status as French overseas *départements*. Acquiring rights equal to metropolitan citizens, notably suffrage, social security and public services, came at a price. It is true that in the 1950s and 1960s drinking water, electricity, health facilities and schools were brought to overseas *départements*, most of whose inhabitants had lived in abject poverty during colonialism. After departmentalization, these territories were now under enormous pressure to assimilate into mainland French administrative structures, the administrative systems of the Fourth (1946– 1958) and Fifth Republics (1958–) launching 'a variety of social, cultural, and economic projects to integrate them into the French "family."' (Childers, 2016: 1) In an extension of top-down, asymmetrical colonial dynamics, edicts imposed by France's Ministry for Agriculture were imposed on overseas *départements* by 'researcher-master-colonials' in their laboratories and greenhouses in mainland France, to use Ferdinand's terms (2024: 124, 318). France's programme of rapid industrialization forced agro-capitalist ideologies on Martinique, and other overseas territories. As a condition for subsidies and loans, farmers were obliged to adopt mechanized techniques and use chemical fertilizers, promoted aggressively by marketing campaigns, which enticed them with promises of greater crop yields and profits. Some manual farming practices like *bitjué* were outright banned. The *béké* agrarian class continued to target European markets and local staples were increasingly replaced with the foodstuffs of global capitalist commodity culture like bread, pasta and rice, destroying local economies and obliterating the overseas *départements'* self-sufficiency, mutating them into 'heavily dependent consumer societies in which virtually everything had to be imported from France.' (Childers, 2016: 171)[6] This in turn threatened Creole cuisine, for which locally sourced ingredients became scarce. As Kristen Childers puts it, 'the success or failure of French policies aimed at assimilating citizens of its colonial empire hinged on the translation of a certain definition of "Frenchness" into the practical matters of daily life: food, housing, family relationships, jobs.' (2016: 6)

The French education system proscribed the Creole language and other local cultural practices, dismissing them as archaic. The aspiring urban middle classes were reluctant to pass them down to their children, fearing they might appear less 'civilized' and that their prospects would be compromised. Lasotè, bèlè, gwoka and other tra-

6 Childers explains that whereas in mainland France the Monnet Plan countered US capitalism by prioritizing subsidies for housing , precipitating the *Trente Glorieuses* – thirty years of economic prosperity – it was not implemented in the French Caribbean, where 'consumption of imported foods, new clothes, and cars became the measure of equality between the metropole and the DOMs.' (2016: 171).

ditional performances were associated with rural poverty and deemed 'backward'. Owing to their association with rum they were considered 'obscene' and debauched by the church (Bourgine and Lichen, 1995); and drums would be confiscated by the police, and destroyed (Berrian, 2022: 126). In Guadeloupe the church stigmatized *tanbouyès* as 'degenerate', even threatening to excommunicate them (*ibid.*). Some local performance practices survived, in a highly exoticized form, for tourist resorts.

For Ferdinand vernacular knowledge, archived in everyday practices accumulated from generation to generation, becomes 'a refuge where people from the Caribbean can recognize something of their history, and draw strength from it.' (2024: 93) Glissant refers, as I have stated, to the 'nonhistory' and 'discontinuity' provoked by the erasure from the archive of the stories, experiences and cultures of colonized people. The alienation of French Caribbeans from their history and cultures was only exacerbated by French assimilationist ideology and global capitalism, which almost annihilated whatever existed of pre-colonial, anticolonial, indigenous vernacular knowledge.

The late 1970s, however, witnessed something of a revolution in culture. Encouraging elders – the traditional bearers of ancestral knowledge – to share memories before they and their expertise disappeared, Martinique and Guadeloupe succeeded in reviving music, dance, the Creole language and everyday practices, which 'remain as traces' of a collective memory, in Duriveau and Terrine's words (2015: 261). Mobilization by cultural activists, artists, intellectuals and urban youth has resulted in the rejuvenation of traditional cultures, and their integration into school curricula. For their part, Duriveau and Terrine consulted what they term the 'oral archive' of elders, interviewing them and preciously preserving their memories in publications, sound and video recordings, and digitally. As Terrine writes in his poem 'Lire la parole' [Reading Speech], knowledge is 'composted' in 'les couches de l'oralité' [layers of orality] (2025: 69). The transmission of practices to the next generation is assured by workshops on resistance practices of togetherness and self-sufficiency. These efforts are often driven by grassroots groups, since the French Caribbean's cultural infrastructure is far less funded than in mainland France (Bérard and Chalaye, 2010).

This interest in lasotè is by no means nostalgic. Collective memory is mobilized not to establish a genealogy or to trace an origin, but to promote social and ecological relations in the present. Archives or repertoires can become both the bearers, and producers of vital knowledge. In 2008 the Lasotè charity was established by Annick Jobénot.[7] Whereas previously roles were assigned along gender lines – men perfor-

7 Association lasotê https://lasotemartinique.com/produit/2/lasote.

med the labour while women cooked and delivered water and rum – the revived format sees women participate both manually, and musically (see Figure 1). Nor is the revival ethno-nativist. Derrida insists, 'As much as and more than a thinking of the past, before such a thing, the archive should *call into question* the coming of the future.' (1996: 33-4) He continues, describing the archive as 'a promise of a responsibility for tomorrow.' (*ibid*.: 36) Just as in the past lasotè convened members of different *sosiété*, today it welcomes people of all different backgrounds, especially migrants from neighbouring Haiti, currently in a state of catastrophic governmental collapse. Lasotè today is future-oriented. Resisting reductionist discourses of source, origin or authenticity, lasotè and other traditional practices can be embraced as what creolization specialist Ananya Jahanara Kabir calls 'creolization as cultural change' (2020: 136).

The increasing awareness of the harmful effects of many supposedly progressive agricultural methods, most notably the use of the pesticide Chlordecone, is resulting in increased interest in more sustainable practices (Ferdinand, 2024). Other alternative spaces have appeared in Martinique, for instance Providence in Morne Rouge, occupied since 1982 (Chivallon, 2004). Ferdinand writes, 'Far from picture-postcard landscapes, the Creole words *lyannaj* [solidarity], *lanati* [nature] and *dékolonizé* [decolonize] proclaim the desire for a land of dignity to emerge.' (2024: 12) Taking part in environmental consciousness-raising by upholding a holistic vision of a sustainable future, practices like lasotè can counter the onward march of individualism and human exceptionalism. *Détournement*, or subversion, was one of the strategies deployed by the 1960s French artist-activist movement the Situationist International. During the May 1968 mass anti-government protests across France they declared, 'Under the paving stones, the beach'. Subverting their slogan, Ferdinand proclaims, 'Under the plantation, the earth.' (*ibid*.) Lasotè becomes a contact zone where farming, performance and music become functions of each other, mirroring ecology itself. The reconnection in Martinique with practices such as lasotè enables the island to 'dig deep' beneath the sedimented layers of the colonial plantation and neo-colonial agro-capitalism, reconnecting with transformative worldviews that resist exploitation both of fellow humans, and of the non-human world.

Lasotè's explicit allyship between anticolonial resistance and ecological practices of land stewardship becomes a model with which to examine the potential solidarity between humans and with the non-human world, in other Caribbean performances.

Gwoka: The 'Soul' of Guadeloupe

The mere fact that there are several spellings – gwoka, gwo'ka –indicates the institutionalized archive's failure to value and record this performance practice.

Gwoka originates in Guadeloupe, an archipelago of seven islands which, like Martinique, are a French *département*. Dating back further than lasotè, gwoka emerged on plantations in the seventeenth century (Laumuno 2012). In fact, the plantocracy is implicit in the name gwoka, which derives from *gros quart* (large quart), referring to huge barrels found on plantations. *Gwo ka* subsequently meant 'big drum' and the art increased in popularity after the Second Abolition, when drumming was no longer restricted.

Gwoka involves drummers, dancers, singers, respondents and a crowd, interacting in ways that can be traced to the African Gulf of Guinea and the kingdom of Kongo (Bourgine and Lichen, 1995). Gwoka is a creolized form, which can sometimes include *cha cha* – maracas made from gourds filled with dried seeds – and the conch, both of which are indigenous to the Americas. Moreover, lyrics are always in Creole. During the all-night *swaré léwòz* (*soirée*: evening) the crowd, which assembles in outdoor locations at the end of the week, forms a circle, or *lawonn*, around the dancers and drummers. Each dancer pays respect to the drum by bowing with an extended right hand (Berrian, 2022: 125). The solo *chantè* (*chanteur*: song leader), also known as the *kontè* (*conteur*: storyteller) or *lavwè*, opens the proceedings by singing couplets, to which the *rèpondè* (*répondeur*: chorus) responds by singing and clapping. The crowd is also welcome to join in this call-and-response. The *tanbouyé* then strike up, playing a minimum of two *gwo ka* (hand-held drums) (Camal, 2012: 169). The two single-headed *boula* drums contribute the low-pitched sound which underpins the performance. The solo single-headed *makè* drum makes higher-pitched percussive sounds, in coordination with the *dansè* (dancer). The relationship between the various drummers, *chantè*, *rèpondè*, *dansè* and crowd is one of close complicity, since performance is improvised.

Whilst musicians and dancers must synchronize in real time, they follow seven elementary rhythms, each said to bear a social signification or theme reflected in the lyrics (Bourgine and Lichen, 1995):

1. ***lèwoz*** – the term's meaning remains uncertain – refers both to the whole gwoka evening and to the opening, marked by religious ceremonies, arranged to an incantatory rhythm.

2. ***oumblak***: a quick dance of fertility and love.
kaladja: also a fertility dance, but slower than the *toumblak*. Its melancholy evokes disappointment in love, or death.

3. ***graj*** (also present in lasotè): a slow dance, which represents the grinding of manioc, or coffee.

4. ***woulé*** (*rouler*: to roll): a kind of waltz danced with a scarf, related to the cultivation of manioc (Berrian 2022: 124).

5. ***mendé***: a carnival dance added to gwoka after Abolition, which expresses collectivity.

6. ***pagyanbel***: gestures used by labourers on sugarcane plantations, choreographed into dance movements which express joyful escape and freedom.

Whilst the precise significations of these rhythms are now lost and remain conjectural, the knowledge they store constitutes one of Guadeloupe's only relatively stable archives of collective memory. Rozan Monza describes gwoka as 'the bedrock, the granite, out of which the people of Guadeloupe are formed.' (in Sitchet 2019: 5)

For Patrick Solvet, an educator from Rèpriz, a Guadeloupian cultural centre established to preserve traditional popular cultures, 'gwoka is much more than just music; it is also a whole way of life, a whole way of being.' (Afeto.: 3) Moreover, thanks to its longevity it is described as a 'symbol of Guadeloupean history and experience [...] the intangible remnant of a host of historical, cultural, and political forces, making it a powerful model for unravelling dynamics of imperialism and inequality' (Berrian, 2022: 140). Whereas much work has been undertaken to rehistoricize gwoka's role in anticolonial struggles, its ecological dimensions remain to be explored.

I have already described the ecological interconnectedness enabled by drumming. Drums are part vegetal – the wooden chamber – and part animal – the drum skin of stretched goat hide. Guadeloupian carnival specialist Christian Cécile describes drums as 'organological', recounting how drummers speak of their instruments with profound respect, 'as if they were animate beings, living things, beings endowed with a spirit.' (Cécile, 2010: 36) A gwoka song quoted by Cécile opens with this couplet:

> ***Adan son a tanbou la*** **(*Dans le son du tambour*: 'In the sound of the drum')**
>
> ***Ni lespri a kabrit la*** **(*Il y a l'esprit du cabri*: 'There's the spirit of the goat') (ibid.: 39)**

'There is a tendency among drummers, singers and dancers to believe that their music is composed of a certain number of non-human elements', writes Cécile (*ibid*.: 39). The drum becomes a conduit for the earthly and planetary forces beyond the human individual and, for some, for the spirits of ancestors, whose struggle to overcome oppression offers strength to participants. During funeral wakes, explains Cécile, gwoka drummers intermittently pause, relaying to the *rèpondè* who, while clapping their hands, orally reproduce drum-like sounds called *boulagyel*: 'houm boko boko, houm boko boko' (*ibid*.: 36). In Cécile's words, 'in this rhythmical configuration the singer becomes a drum-human.' (*ibid*.) Drums constitute an interface between the human and non-human, vegetal and animal worlds, posing as a strategy for addressing the nature-culture fracture.

Ecological sensibilities are apparent in Gwoka's lyrics, too. The main character of one song is the supernatural *ladyablès* (*la diablesse*: 'she-devil'), prevalent in the Caribbean, who hides in forests and seduces men. Her long dress conceals her hooves which, depending on the myth's variant, belong to a donkey, cow, goat or horse. Whilst problematically demonizing women's sexuality and also perhaps legitimately warning of the potential risks of venturing into the woods at night, this mythological hybrid, which merges human and non-human, points to the multispecies interconnectedness which no doubt inspired Césaire.[8]

As with lasotè, during the post-war period of assimilation, gwoka was only practised by a handful of elderly folk in poor rural settings. It must also be noted that traditional customs and cultures were often marginalized precisely owing to the desire of certain communities in the Americas to forget the traumatic past of enslavement around which shame, and what Glissant calls 'painful negation', were felt. Amnesia in the Caribbean has been willed both by dominant colonial authorities, and by victims of atrocity. During the 1960s gwoka was revived, not coincidentally during separatist uprisings. Jerome Camal's *Creolized Aurality: Guadeloupean Gwoka and Postcolonial Politics* recounts how gwoka and other rural practices were co-opted by independence groups in the 1970s in the name of 'Guadeloupean national specificity' (2019: 87). Separatist unrest was sparked by the fact that services, entitlements and workers' rights were inferior to those in mainland France; by the unaffordable cost of living caused by the fact that France flooded its overseas territories with its own goods; and by soaring unemployment provoked by the collapse of the Caribbean sugar industry, which could not compete with cheap beat grown in Asia, and by the

8 One example among many is provided in his play *A Tempest*, where Ariel describes how a palm tree 'spring[s] into the sky like a fountain ending in nonchalant, squid-like elegance' (2001: 16).

subsequent closure of almost all sugar and rum factories. Protests against the French treatment of its overseas *départements*, which peaked in Guadeloupe in spring 1967 with riots in which the French army killed 87 protesters, were bolstered by a concerted campaign of cultural reappropriation: gwoka music was recorded and archived, and its rhythms were studied. Guadeloupians not only contested the repression of gwoka, but actively deployed it on picket lines.

Gwoka is described in a dedicated documentary as Guadeloupe's 'soul' (Bourgine and Lichen, 1995). Communities of players can be seen performing in streets, and are frequently hosted at cultural venues. Gwoka has even been granted status as UNESCO intangible cultural heritage, although the irony is not lost: the very state that for centuries failed to recognize its value, now proudly grandstands it as part of French culture (Laumano, 2012). Moreover, critics argue that for gwoka to be legitimized its spiritual dimensions have been 'evacuated' by the secular République (Sitchet, 2019: 10). *Laïcité* – secularism – is a condition for French national belonging, but is blind to the pass it gives Catholicism, and to its religious and racial discrimination.

As Peggy Phelan's *Unmarked: The Politics of Performance* theorizes, live performance is ontologically ephemeral (1996). A recording or other reproduction of a performance is not the performance itself (*ibid*.: 146). Ephemerality becomes part of performance's fragility, since performance literally disappears when it ends; and its strength.[9] Gwoka's official admission into the archive of French, and world culture has not sanitized its contribution to Guadeloupian collective memory. Monza, also a member of Rèpriz, specifies the spiritual succour provided by gwoka: 'Personally, gwoka has given me strength; it has given me things I can't explain.' (in Sitchet, 2019: 10) Gwoka archives the collective memory of opposition to atrocities committed against enslaved people during colonialism; of the strength and survival of ancestors; and of possibilities for healing via connection with the natural environment.

Bèlè: 'A Way to Inhabit the World'

Whereas lasotè is from the west of Martinique, bèlè originates in Sainte-Marie and Basse-Pointe in the northeast. And whilst gwoka dates to the early decades of enslavement, bèlè was first performed on plantations in the nineteenth century (Gerstin, 1998: 124-5). As with many cultures that have survived colonialism's projects of devaluation and extermination – the 'dislocation of the continuum', 'discontinuity' or 'nonhistory' of which Glissant writes – there is no documentation of bèlè's origins,

9 For an account of *gwoka modèn* (modern gwoka) see Berrian (2022).

which remain speculative (Maddox-Wingfield, 2021: 183). Indicating the asymmetry of archival approaches towards cultural practices from the metropolitan centre on the one hand, and those from the colonies on the other, it is revealing that the precise origins and dissemination of the quadrille, from which bèlè derives, are well documented (Vanistendael, 2018; Jahanara Kabir, 2020).

During the *swarè bèlè* (*soirée bèlè*: 'bèlè evening') – an open-air public participatory event lasting until the small hours – the crowd forms a circle around the musicians and dancers. As with gwoka, bèlè begins when the solo *chantè* starts chanting. And as with gwoka, lyrics are often allusive – one might say fugitive – when translated into French, according to Terrine, evading immediate comprehension and losing their essence, (Terrine, 2025: 58). The *rèpondè* respond to the *chantè*, after which the single *tanbouyé* and solo *ti-bwa* percussionist join in (the drums are the same as those used for lasotè). Like lasotè's *tanbouyé*, the *bèlè tanbouyé* is astride the drum. The *ti-bwa* sits behind the *tanbouyé*, tapping its shell with the hardwood drumsticks and generating an energy that prompts the dancers to begin. Four pairs enter the ring, while other musicians and dancers wait to take their turn later in the evening (Gerstin, 1998: 125).

Bèlè is habitually said to be based on the French aristocratic dance, the quadrille. It would be wrong at best, offensive at worst, to assume bèlè is the quadrille's poor relation. First, there is evidence that colonial performance genres were coopted by enslaved people specifically to camouflage their own cultural practices or to conceal their African or indigenous Caribbean religious liturgies, banned under the new Christian hegemony, explaining the centrality of masquerade to Caribbean traditions, for instance carnival.[10] Second, bèlè adapted the quadrille in such a way as to create a new performance form. Creolity specialist Ananya Jahanara Kabir uses the term 'choreogenesis' to describe 'cultural products that must be assessed for their newness rather than for their retention or preservation of those elements' (2020: 136). She insists that in the Atlantic and Indian Oceans, colonized people purposefully deviated from the quadrille:

> **the quadrille was not merely reproduced in these colonial settings: it was transformed in keeping with the cultural material of African-heritage population groups that circulated alongside that of their European counterparts. The motives behind such transformations were multiple: survival, mimicry, resistance, self-fashioning, self-assertion. But underlying them was an *innovative adaptability* which is a fundamental characteristic of creolized cultures. (2020: 136, original italics)**

10 Terrine's poem 'Morne Macroix. Pour Féfé Marolany, Bèlè I' describes how the dance 'feigns', and 'hides' secret 'pagan Eucharists (2022: 62-63).

Far more than a derivative of a European dance, bèlè is a repository of creolized beliefs, expression, resistance and subversion.

All the rage in Europe from the eighteenth century, in the nineteenth century the quadrille was exported across the world by colonials, indigenous populations subsequently appropriating and transforming it. In the European quadrille, four female/male couples stand facing the centre, each in one corner of a square (explaining the name quadrille), and take turns to perform the intricate dance. In bèlè, four pairs enter the dance space, briefly forming a circle before one *kwadril* (two pairs) steps aside, leaving the other *kwadril* to dance. The dancing *kwadril* of two couples of *kavalyè* (*cavalier*: male partner) and *damn* (*dame*: female partner) forms a square, each dancer accompanying their partner before changing position in a pre-set pattern of suites, until the two *kavalyè* have danced in each corner (Gerstin 1998: 127). This *kwadril* exits, and the second *kwadril* repeats these four positions. The bèlè repertoire includes *bidjin bele* (*beguine*), *gran*, *bele marin* and other dances, each distinguished by singular rhythms, songs and steps (*ibid.*). Choreography involves collaboration both with one's partner, and the *kwadril*.

Significantly, in Creole the quadrille is named either *kwadril* or *won* (*rond*: round). With the 'innovative adaptability' of which Jahanara Kabir writes, the first bèlè performers broke the formal square, replacing it with the circle, around which dancers and other participants gather. The circle is central to African belief systems such as Kongo, where the physical and spiritual worlds are arranged in a cosmogram (*ibid.*: 185). Whether or not bèlè constitutes a physical enactment of this cosmology, the circle harnesses the assembled crowd's enthusiasm and encloses the ground, forming a concentrated space. Dancers perform barefoot, stroking and striking the ground and thereby maximizing their contact with its force fields. The bèlè *won* replaces a restricted square geometry with African ancestral traditions, and with the powers of the cosmos. The mere fact that bèlè begins by replacing the square of the European dance with a circle, indicates its origins in rebellious subversion rather than in submissive imitation.

In other ways, bèlè explodes the quadrille's confines. Taking inspiration from military parades, where four mounted horsemen execute square formations, the quadrille comprises precise drills. Adopting ballet movements like the *jeté*, *chassé*, *croisé* or *plié* the quadrille is classically graceful. Women in ball gowns and long gloves, hair pinned in a bun and toes pointed, would offer their hand to their tail-coated male partners. Bèlè transforms this formal configuration with African footwork and bo-

dily movement incorporating squats, leaps, turns and spins.[11] These moves are often referred to in French as 'bamboula', a word denoting a drum used by enslaved people descended from the African Bantu population, but used more generically to refer to dance considered African in style (Jahanara Kabir, 2020: 141). Whereas the quadrille requires dancers to adopt an upright, neat, poised stance, bèlè dancers spread their legs wide, shifting weight from side to side. Rising on the balls of their feet to an upwards position of suspension, they fall suddenly onto one heel. Unlike the pointed toes of the quadrille, their feet extend backwards. Walking on their knees in a move called *zabap*, tilting their bodies towards their partners, or backwards in limbo-like positions, they refuse the vertical posture of mastery characteristic of the colonial subject. Swaying their hips in time to the drummer's rhythms, they dissolve the quadrille dancer's column-like verticality. The women lift, flutter, swish and swirl their skirts, likened by Terrine to cancan petticoats, in a flamboyant mutiny of colour, further shattering the quadrille's constrictions (Terrine, 2022: 64. See Figure 3). Overt sexuality, to which I return, substitutes the quadrille's stiff courtship. The crowd, who greet each other, drink together, chat and laugh as children chase each other, adds conviviality and atmosphere.

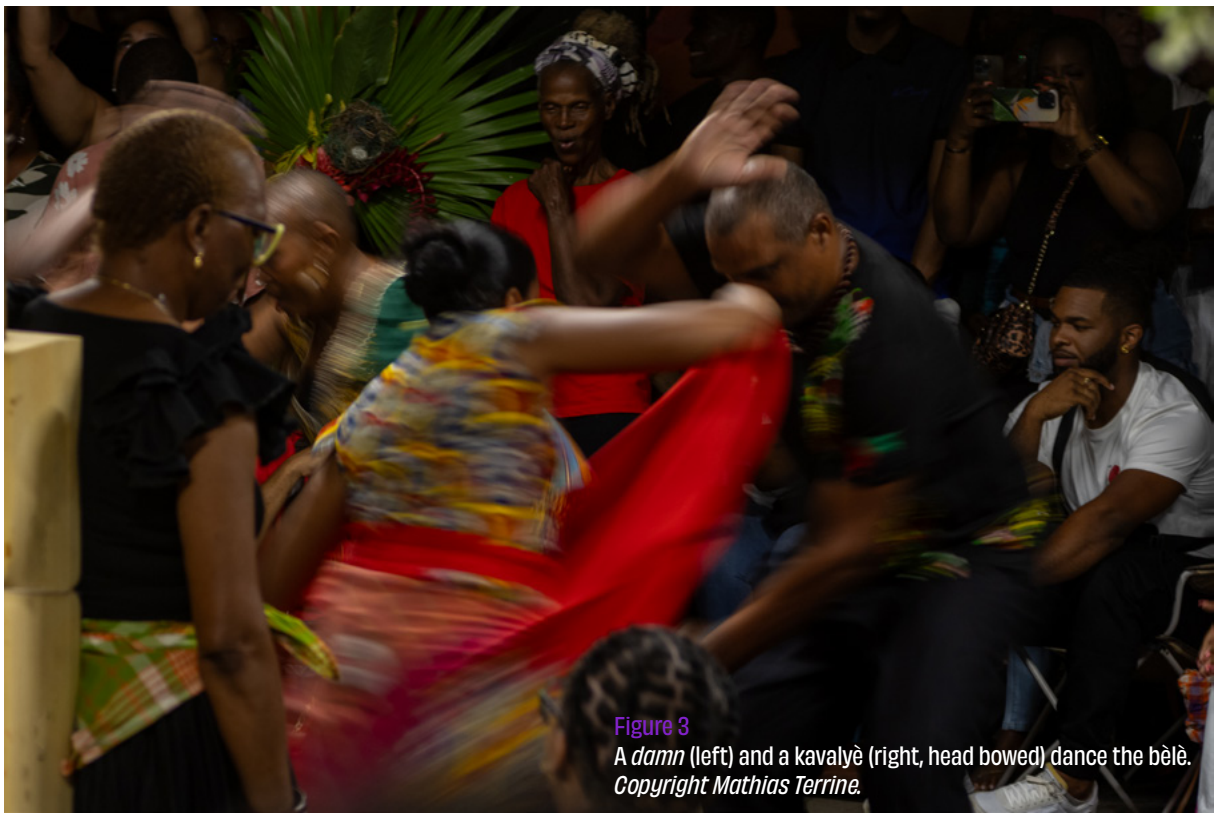


Figure 3
A *damn* (left) and a kavalyè (right, head bowed) dance the bèlè.
Copyright Mathias Terrine.

11 Personal observations of a *swarè bèlè* in Fort-de-France, December 2024.

Whilst the quadrille conforms to strictly choreographed movements, improvisation is key to bèlè. Julian Gerstin's detailed study highlights how the *kavalyè*, *damn* and musicians each develop their own personal style (1998: 134). Maddox-Wingfield, who has also observed bèlè closely, describes the dancers' flirtatious glances, inviting smiles or indignant glares, their facial expressions forming part of their playful choreography (2018: 302). Since there is no script indicating when the *kavalyè* rotate to the next corner or when one *kwadril* replaces another, dancers and musicians must combine their training and skill with intense reciprocal attentiveness to subtle cues, rather like in jazz (Gerstin, 1998: 137).

Performance can constitute, in Taylor's words, a system for storing knowledge, which can then be disseminated in 'acts of transmission' (2003: xviii). Schneider suggests that the performer's body can represent a 'host to a collective memory', storing social knowledge, replayed during performance (2001: 103). The corporeality of bèlè transmits both the painful history of enslavement and the creative, vigorous ways in which ancestors resisted the dehumanization of their bodies. Danced on plantations during enslavement, bèlè would have provided release after back-breaking work in the fields (Maddox-Wingfield, 2021: 186). Colonialism expressed itself literally via the mechanized movement of enslaved people's bodies: sugarcane-cutting or manioc-grating; the contorted posture of exhausted backs and wearied limbs; the enduring of physical punishments. As with gwoka's *pagyanbel* rhythm, this abuse, perpetrated at the level of the subjugated body, is sublimated into defiant dance. Examining modifications to the quadrille effected in bèlè enables access to a collective memory of subversion and struggle. Wriggling out of slavery's straitjacket, bèlè bursts from the quadrille's confines. Stored deep within bèlè's DNA is also an alternative way of relating to the non-human world, a quality I seek to resuscitate.

Jean-Marc Terrine, poet and specialist in traditional Martinican cultures, argues that bèlè is far more than a cultural genre: it is a 'new humanity', a 'way to inhabit the world' (2025: 59). Terrine claims that bèlè, which can alternatively be spelt *bèl lè*, derives etymologically from *bel air* ('pretty tune'), alluding to the quadrille's musical accompaniment. He argues, however, that this origin story devalues bèlè by associating it solely with the quadrille (*ibid.*). Bèlè is not just a dance set to a pretty tune. Terrine proposes that *bèl lè* might also refer to *bons-lieux* ('good places'), and that bèlè's foundational moment was the maroons' escape from plantations to 'good places' in mountain forests (*ibid.*: 63). He describes the essential relationship that maroons had with the land, whose yield of wild yams enabled them to survive in adverse terrains, without having to return to the plantations (*ibid.*). Far beyond a mere performance practice, *bèl lè* denotes a space in which to invent a way of life.

For Terrine the *swarè bèlè* becomes a politicized, historicized, ecologized 'good place to live and resist.' (*ibid*.: 60)

There are numerous ways in which bèlè can be considered ecological. First, like gwoka's, bèlè's rhythmical music and motion can enable transcendental experiences. And like gwoka's, bèlè's spiritual dimensions have been victim to the secular Republic, since the prioritization of rationalism over religious beliefs or practices has resulted in scepticism, or the denial of bèlè's spiritualism. Maddox emphasizes the 'numinous experience, emotional transcendence, and ancestor veneration' intrinsic to bèlè (2012: 176). Just as African cosmologies are evident in Afro-Atlantic religions like Haitian vodou, Cuban Santeria or Brazilian candomblé, they are present in bèlè (*ibid*.: 178). In fact, some experts suggest that Africans deported to the Caribbean adopted the quadrille precisely to camouflage their forms of reverence behind acceptable European court dancing (Daniel, 2009: 150). The ecstatic states of possession occasioned by bèlè are not necessarily associated with theistic religion, and Maddox-Wingfield maintains that many diasporic Afrodescendant traditions synergize the sacred-secular dualism. But there is no denying that possession, trance and transcendence are experienced by *swarè bèlè* participants. Ecological performance specialist Carl Lavery (2025) argues that emphasis on the elemental qualities of the body's rhythms and breath – its terrestrially-immersed forms of intensified and interacting sensations, energies and atmospheres – can decentre the individual's consciousness and locate performance-makers and audiences in relation to each other and their surroundings, as elements in our ecology. The incantatory rhythms produced by drumming, chanting and movement in bèlè, as in gwoka, hold this ecological potential.

Second, like gwoka's *toumblak* and *ialadja* rhythms, bèlè contains atavistic fertility rites. Bèlè has been linked to the Haitian vodou spirit Kouzen Zaka, who protects agriculture and farmworkers:

> **Much like the significance of Kouzen Zaka's lore in Haiti, bèlè has become a conduit through which Martinicans can express their spiritual devotion to the earth, land, and soil and memorialize their ancestors, who possessed special systems of knowledge of the natural landscape for their communities to prevail under incredibly harsh circumstances. (Maddox-Wingfield, 2021: 186)**

Elders often refer to bèlè as a *danse de la terre* ('dance of the earth') and whilst neither they, nor specialists to date specifically describe it as ecological, the engagement with the land is clear. Bèlè drumheads are always positioned facing the moon – the moon, as I have stated, is also important to lasotè farming – in order for the drummer

to channel the moon's energy via the drum, through their hands and into the ground, since some believe drums deliver these cosmic energies to the ancestors' spirits (Maddox-Wingfield, 2021: 187). The dancers rotate first anticlockwise then clockwise, synchronizing with the moon's orbit around the earth (*ibid.*). The simulated sexual movements, where partners thrust their bellies, thighs and pelvises and rotate their hips, are met with delight by the crowd, who applaud and encourage this suggestive interplay. In what Maddox-Wingfield calls 'ecstatic dance encounters', sensuality and ancestral spirituality interconnect (2018: 299). Bèlè's erotic expression summons and celebrates fecundity of the land, and human procreation. Explicitly sexual performance can be traced to African fertility practices dedicated to deities like the Yoruba *orisha* (god) Oshun, associated with sexuality, fertility and love. Eroticism is often prominent in Caribbean cultural practices, since celebrating the victory of life, joy and survival would have offered hope to enslaved plantation workers, whose life expectancy was appallingly low. *Danmyé* – the combat dance with which *swarè bèlè* often open – is also associated with fertility. In Latin-American cultures martial performances can symbolize the sacrifice of blood offered to Mother Earth, known for instance in Bolivian Quechua culture as Pachamama (Terrine, 2025: 61, 70). These fertility rites, considered by some specialists to unify many Caribbean dances, and the deference to the wider cosmos beyond our planet, can be considered ecological since they assume that the land's productivity does not depend exclusively on human agency and activity. These practices are founded on an animist belief that our non-human environment bears forces beyond our control.

Perhaps more than any other performance genre from the French Caribbean, in the postwar period bèlè was degraded into kitsch tourist entertainment. Glissant even describes how, in a humiliating development, bèlè seemed to emulate the racist genre of minstrelsy, where white performers blacked up and enacted overtly racist stereotypes of Black people (1989: 110-11). He described French Caribbean music of the period as 'folkloric (in the worst sense)' and 'worn out', since for him it no longer expressed a 'view of the world' (*ibid.*). Bèlè did continue to be practised by tiny numbers of maroon descendants, high in the hills (Terrine, 2025: 61).

As with lasotè and gwoka, by the latter decades of the twentieth century bèlè took part in a Caribbean quest for cultural self-retrieval. Led by young urban activists engaging with elders from the Sainte-Marie countryside, this campaign recovered practices that had been transmitted informally from bèlè 'masters' to pupils – mainly within families (Gerstin, 1998: 125). Since the 1990s, practitioners have been able to receive training at bèlè schools, and many have an advanced command of the repertoire. Attended by several hundred people, *swarè bèlè* are regularly organized

by town councils, recreational centres or by one of the coalition of bèlè associations across Martinique, the most prominent being Tanbou Bô Kannal, which also rehearses performances for carnival. Bèlè today is active, visible and respected, cutting across all ages and classes: practitioners range from school pupils to professionals like doctors or civil servants, as well as elders from modest rural backgrounds (Maddox-Wingfield, 2021: 180). The practice is far from solely recreational. Rehistoricized, bèlè's context of colonialism and the resilience gained from ancestors' survival, are evident during the *swarè*. Bèlè has also been overtly politicized, and like gwoka, is often mobilized during anti-government protests (Ferdinand 2024: 350). To use Jahanara Kabir's term, bèlè is a choreogenesis, whose origins and destinations far exceed the quadrille.

Archiving Performance, Performing the Archive

Derrida writes, 'The afterlife [*survivance*] no longer means death and the return of the spectre, but the surviving of an excess of life which resists annihilation.' (1996: 60) Bèlè has survived the brutal conditions of colonialism and French assimilationism's attrition of local practices not as a ghost of the past, but as an 'excess of life', inspiring Martinicans to imagine future collective identities. If, as anthropologist Christine Chivallon suggests, fragile memories intensify the fragility of local identities, then Martinique's archiving of its cultural heritage has strengthened collective memory, and a sense of local identity (2004: 402).

Archives are frames. And we only see what is inside the frame. Gwoka and bèlè are not ecological in the sense that they actively promote the transition to clean energy, or encourage recycling. While not couched in the language of environmentalism, the performance practices I examine here are ecological at an ontological level. Anthropocene and Empire have been mutually constitutive: the human species' negative environmental impact began on an industrial scale with the establishment of the plantocracy. Lasotè, gwoka and bèlè reject hierarchies in which people dominate each other, and ideologies that consider that individuals master their environment. Instead, these practices understand and respect the planetary relations of interdependence with the non-human world, with which we are inextricably enmeshed. They constitute primary sources of counter-history, rescued just in time from the oblivion threatened by colonialism and assimilationism. 'Unearthed', they invite us to imagine ways we might better live with each other, and our planet.

Herculean efforts have been made by elders, practitioners, activists, cultural specialists and scholars in the French Caribbean and abroad, to offer lasotè, gwoka and bèlè a rightful space in the cultural archive. But the archive is never complete, and in the Caribbean this reality is all the starker. The co-editors of *Caribbean Literature and the Environment* warn that any understanding of the pre-Columbian world is 'broken' (DeLoughrey et al, 2005: 20). A past untouched by colonialism is unretrievable. Admitting this impossibility, and the partiality of archives, is essential in order to drive our efforts for further inclusion. The ecological sensibilities of lasotè, gwoka and bèlè, for example, are only just regaining credibility.

As the archives of colonized, formerly colonized or marginalized people gradually fill, complex questions arise. How can archives incorporate cultures without recuperating them into the 'totalitarian philosophy of history' condemned by Glissant? Here, performance can play a part. Collective memory is embodied in movement, gestures, dance, rhythms and song which transmit it, as I have demonstrated. But this transmission exceeds the archive's ability definitively to document and contain it. This quality forms part of performance's fragility, and its strength. Owing to performance's intangibility, as Taylor and Schneider remind us, unwritten cultures which have historically been dominant in Africa and the Americas, have suffered particularly from invisibilization. But performance can generate knowledge that resists the fetishized materialities of the conventional archive: school curricula, academic publications such as this, or documentary films. The transience and absence left by the impossibility definitively to archive performance can be understood as an opening, rather than a void. Instead of congealing into grand narratives of the past, which could perpetuate exclusion through dogmatic prescription or restriction, performance's intangibility and spontaneity, the fact that it depends on participation and presence for its production and reproduction, can become a privileged site for potential. Taylor reminds us, 'As opposed to the supposedly stable objects in the archive, the actions that are the repertoire do not remain the same. The repertoire both keeps and transforms choreographies of meaning.' (Taylor, 2003: 20) Performance depends on liveness, spontaneity, improvisation and interaction, all of which can enable collective memory both to be activated, and reinvented, in a perpetual choreogenesis. Live performance also depends on collectivity and sociability between performers and with the audience, thereby holding the potential to disrupt possessive individualism as the material condition of modernity, with the possibilities for exchange, negotiation and community.

Lasotè, gwoka and bèlè elude definitive consecration. Their potential for resistance can thus be perpetually renewed. In Terrine's words, they have the potential to create

'micro-worlds', which refuse to reproduce colonial, neo-colonial, capitalist-extractivist or nationalist hegemonies.[12] In addition to constituting systems for conserving and transmitting memory and ancestry, these practices offer a *bèl lè* (Terrine, 2025: 66): openings for resistance, a space for 'inventing good places', for imagining new, juster futures for us, and our planet.•

12 Personal interview with Jean-Marc Terrine, 12 August 2025.

REFERENCES

Allen-Paisant, Jason. 2022. 'Thinking with Spirits, or Dwelling and Knowing in the Work of Aimé Césaire', *French Studies*, LXXVI, no. 4: 576–90.

Bérard, Stéphanie, and Sylvie Chalaye (eds). 2010. *Émergences Caraïbe(s). Une création théâtrale archipélique*, special issue of *Africultures*.

Berrian, Brenda. 2022. 'Uncovering Hidden Histories of Meaning Guadeloupe Gwoka', in *The Cambridge Companion to Caribbean Music*, ed. by Nanette de Jong (Cambridge: CUP), pp. 124–44.

Bourgine, Caroline, and Olivier Lichen (dir.). 1995. *Gwoka. L'Âme de la Guadeloupe* (Les Films du Village).

Camal, Jerome. 2012. 'Creolizing Jazz, Jazzing the Tout-monde: Jazz, Gwoka and the Poetics of Relation', in *American Creoles: The Francophone Caribbean and the American South*, ed. by Martin Munro and Celia Britton (Liverpool: LUP), pp. 165–79.

Camal, Jerome. 2019. *Creolized Aurality: Guadeloupean Gwoka and Postcolonial Politics* (Chicago: Press of the University of Chicago).

Cécile, Christian. 2010. 'Paroles et tambours', *Nouvelles études francophones*, 25, no. 2: 32–45.

Césaire, Aimé. 2015. *The Tragedy of King Christophe* [1963], trans. by Paul Breslin and Rachel Ney (Evanston, ILL: Northwestern University Press).

Childers, Kristen Stromberg. 2016. *Seeking Imperialism's Embrace: National Identity, Decolonization, and Assimilation in the French Caribbean* (Oxford: OUP).

Chivallon, Christine. 2004. 'Espace, mémoire et identité à la Martinique. La belle histoire de "Providence"', *Annales de Géographie*, 113, no. 638–39: 400–24.

Daniel, Yvonne. 2009. 'A Critical Analysis of Caribbean Contredanse', *Transforming Anthropology*, 17, no. 2: 147–54.

de Jong, Nanette, and Linda F. Williams. 2022. 'Narratives of Return: Carriacou and the Big Drum Ritual', in *The Cambridge Companion to Caribbean Music*, ed. by Nanette de Jong (Cambridge: CUP), pp. 209–26.

DeLoughrey, Elizabeth M., Renée K. Gosson, and George B. Handley (eds). 2005. *Caribbean Literature and the Environment* (Charlottesville, VA: University of Virginia Press).

Derrida, Jacques. 1996. *Archive Fever: A Freudian Impression*, trans. by Eric Prenowitz (Chicago: The University of Chicago Press).

Duriveau, Isambert, and Jean-Marc Terrine. 2015. *Lasotè. Poésie de vie dans les pitons de Martinique* (Fonds-Saint-Denis: Association Lasotè).

Fanon, Frantz. 2008 [1952]. *Black Skin, White Masks*, trans. by Richard Philcox (New York: Grove Press).

Ferdinand, Malcom. 2022 [2019]. *Decolonial Ecology: Thinking from the Caribbean World*, trans. by Anthony Paul Smith (Cambridge: Polity).

Ferdinand, Malcom. 2024. *S'Aimer la terre. Défaire l'habiter colonial* (Paris: Seuil).

Gerstin, Julian. 1998. 'Interaction and Improvisation between Dancers and Drummers in Martinican Bèlè', *Black Music Research Journal*, 18, no. 1–2: 121–65.

Glissant, Édouard. (1989) [1981]. *Caribbean Discourse*, trans. by J. Michael Dash (Charlottesville, VA: University of Virginia Press).

Goffe, Tao Leigh. 2025. *Dark Laboratory: On Columbus, The Caribbean and the Origins of the Climate Crisis* (London: Penguin).

Hemsley, Alexandrina, and Seke Chimutengwende. 2021. 'The Future Stared Back at Us for the First Time: *Black Holes* Revisited', *Contemporary Theatre Review*, 31, no. 1–2: 197–203.

Jahanara Kabir, Ananya. 2020. 'Creolization as Balancing Act in the Transoceanic Quadrille: Choreogenesis, Incorporation, Memory, Market', *Atlantic Studies*, 17, no. 1: 135–57.

Laumuno, Marie-Héléna. 2012. *Et le Gwoka s'est enraciné en Guadeloupe... Chronologie d'un patrimoine culturel immatériel sensible* (Paris: L'Harmattan).

Lavery, Carl. 2025. *An Idea for a Theatre Ecology: Methods, Theories, Histories and Practices* (Manchester: MUP).

Maddox-Wingfield, Camee. 2018. 'The Dance Chose Me: Womanist Reflections on *Bèlè* Performance in Contemporary Martinique', *Meridians: Feminism, Race, Transnationalism*, 16, no. 2: 295–307.

Maddox-Wingfield, Camee. 2021. 'The Quest for Spiritual Purpose in a Secular Dance Community: Bèlè's Rebirth in Contemporary Martinique', in *Embodying Black Religions in Africa and Its Diasporas*, ed. by Yolanda Covington-Ward and Jeanette S. Jouili (Charlottesville, VA: Duke University Press), pp. 175–96.

Massalha, Nur. 2012. *The Palestine Nakba: Decolonising History, Narrating the Subaltern, Reclaiming Memory* (London: Zed).

Montbrun, Christian. 1984. *Les Petites Antilles avant Christophe Colomb. Vie quotidienne des Indiens de la Guadeloupe* (Paris: Karthala).

Ojuade, Jeleel (2025). 'Reclaiming Dance in Africa: Ancestral Heritage and Political Agency', *Body-Thoughts: The Centre for Comparative Literature Postcolonial Dance* Series, Goldsmiths, University of London, online video recording, 13 May, https://sites.gold.ac.uk/comparative-literature/reclaiming-dance-in-africa-ancestral-heritage-and-political-agency/.

Phelan, Peggy. 1996. *Unmarked: The Politics of Performance* (London: Routledge).

Schneider, Rebecca. 2001. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (London: Routledge).

Sitchet, Pierre-Eugène. 2019. 'L'après-inscription du gwoka sur la Liste du Patrimoine Culturel Immatériel de l'UNESCO. Entretien avec Gabriel Mugerin, Patrick Solvet et Rosan Monza, membres du centre Rèpriz (Guadeloupe)', *Transposition. Musique et sciences sociales*, 8: 1–12.

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

Terrine, Jean-Marc. 2025. *Contes & paroles bèlè. Polyphonie et esprit des bons-lieux* (Martinique: Jean-Benoît Desnel).

Vanistendael, Cornelis 2018. 'Shaping Europe's First Dance Craze: The Role of Napoleon's *Grande Armée* in the Dissemination of the Quadrille (1795–1815)', *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 36, no. 1: 91–111.

Young, Harvey. 2010. *Embodying Black Experience: Stillness, Critical Memory, and the Black Body* (Ann Arbor, MI: University of Michigan Press).

As variantes de tradução na construção do arquivo no teatro

Christine Zurbach

doi.org/10.51427/978-989-9238-13-8.24

Christine Zurbach orcid.org/0000-0002-3577-6082

Resumé

MOTS-CLÉS
répertoire
traduction
variantes
normes
instabilité textuelle

Les variantes de traduction dans l'élaboration de l'archive au théâtre

Cette proposition vise la présentation d'une étude de cas à partir de documents produits pendant la phase des travaux de préparation de spectacles élaborés à partir d'oeuvres de litteratures étrangères traduites qui intègrent l'archive du répertoire mis en scène et interprété par la compagnie du Centro Cultural de Évora / Cendrev dans les années 1970/80.

Ces textes sont classés comme des *variantes de tradução* et reflètent les normes de traduction suivies dans le contexte de production et réception du répertoire de textes dramatiques programmés pour les spectacles dans la période culturelle des changements survenus dans les années post-1974 et d'instabilité de la vie théâtrale.

Rarement disponibles dans les archives de l'institution, mais accessibles dans des archives personnelles, ce sont des textes produits dans le cadre des phases successives du travail artistique réalisé, allant de la lecture en groupe par le collectif des créateurs en vue de la fixation du texte par le *travail à la table* jusqu'à la première du spectacle, et d'éventuelles corrections ajoutées après cette dernière phase du travail. L'étude repose sur un *corpus* classique et contemporain.

Christine Zurbach

Confrontado com a multiplicidade e a variedade dos fenómenos associados ao processo da tradução, o campo de investigação dos Estudos de Tradução alargou as suas áreas de trabalho, considerando nomeadamente o interesse do estudo das variantes traducionais cuja frequência alertou investigadores como G. Toury[1] e Lieven d'Hulst[2]. Assim o confirma o dossiê de uma investigação realizada nos anos 1990 sobre o corpus de textos dramáticos traduzidos para o repertório da companhia de teatro do Centro Cultural de Évora (CCE) entre 1975 e 1988 (Zurbach, 2003)[3] que permitiu identificar um número elevado de ocorrências de *variantes de tradução* que constituem uma componente do seu arquivo (Zurbach, 2003:259-307).

Um arquivo de textos traduzidos e suas variantes

Entende-se por *variante de tradução* qualquer texto ou componente de um texto que resulta de alterações sobre uma tradução preexistente. Nesse sentido pode ser entendida como mais um exemplo da instabilidade e da variabilidade potencial da tradução, historicamente verificável no confronto entre traduções do mesmo texto em datas diferentes, abarcando assim os textos denominados *novas* traduções ou, ainda, *retraduções*. Por outro lado, no caso do texto teatral, admitindo que a produção do sentido não se limita apenas ao texto verbal, mas integra o conjunto dos sinais verbais e não-verbais próprios do espectáculo no qual o texto intervém, a *variante* permite sinalizar escolhas do tradutor com incidência nas opções do encenador, no jogo do actor e na sua relação com o espaço cénico, com os objectos em cena ou outras componentes da encenação, e não apenas na componente linguística, na expressão verbal ou falada.

Normalmente descurada até ao presente ou até ignorada, provavelmente em virtude duma opinião assente que considera a *variante* como um fenómeno textual secundário nos estudos literários, pode-se dizer que se trata duma questão ainda relativamente nova para a crítica. No entanto, nos trabalhos sobre tradução, o seu estudo representa uma via de acesso privilegiada para descrever e explicar as estratégias adoptadas pelos tradutores, nomeadamente nos procedimentos subjacentes à sua

1 Gideon Toury, em Holmes (1978: 83–100).
2 d'Hulst (1981: 133–41).
3 Por ter participado no estudo referido aqui, convém ter em consideração que a escolha do objecto deste novo estudo, que privilegia as *variantes* da tradução, significa a minha intenção renovada - subjectiva e valorizante - de lhe dar um lugar na história literária e teatral portuguesa.

prática, de que os textos traduzidos são o resultado. Investigações realizadas a propósito das questões suscitadas em volta da tradução de Shakespeare, confirmam-no: "[...] manuscript versions and successive editions allow the researcher to spot textual variants, which are often traces of the special concerns, hesitations and decisions of the translators during their work"[4]. Apesar de não se tratar aqui de manuscritos no sentido estrito, nem de edições sucessivas de textos, podemos considerar que existe uma situação análoga no caso das obras dramáticas traduzidas do repertório do CCE.

O *corpus* de textos referidos *supra* é a componente vital de um projecto teatral inovador no panorama da história teatral portuguesa. Iniciado alguns meses após o fim do regime salazarista, esse projecto visava implementar um programa de descentralização teatral para o público, existente ou potencial, situado em zonas fora da capital. Em ruptura com o teatro convencionalmente dirigido a um público elitista e burguês, inspirava-se no modelo francês designado como "teatro popular" que, após o fim da II Guerra mundial, com artistas como Jean Vilar, promoveu um teatro que oferecia ao grande público o repertório universal dos autores de teatro, clássicos e contemporâneos. Simultaneamente os criadores do CCE recorriam a uma estética nova, alicerçada na prática e na teoria brechtianas. No mesmo sentido, a vida teatral que se desenvolveu a partir da Revolução de 1974, amplamente aberta à inovação, usou a tradução de textos até então proibidos, censurados, ou alterados por opções textuais conservadoras, como um factor de mudança cultural e um meio de intervenção artístico-ideológica na sociedade. Não surpreende, portanto, a singularidade de um programa de acção pensado por uma instituição teatral no qual, ao lado dos dramaturgos portugueses do cânone, predominavam textos de autores de línguas estrangeiras, traduzidos para serem recebidos por um público até então afastado das salas de teatro.

Decorrendo da metodologia de trabalho do CCE, que promovia a participação conjunta de todos os intervenientes na preparação de um espectáculo, este repertório apresenta um número elevado de textos de que a versão escrita inicial é modificada uma ou várias vezes antes de chegar à versão cénica finalmente fixada na representação, no palco, na sua forma oral. Quase todos os exemplares policopiados, depois de terem sido distribuídos aos actores para os ensaios, trazem as marcas dessa actividade de selecção secundária do processo de tradução, dando conta dos estados sucessivos do texto traduzido. As modificações do texto são materializadas por palavras riscadas à mão no texto, pela introdução de substituições, acrescentos ou supressões,

4 Delabastita e d'Hulst (1993: 9–24).

sem dar lugar necessariamente a uma segunda dactilografia do produto final, de tal modo que, apesar de rejeitada, a variante anterior persiste por vezes, ficando visível por debaixo da nova redacção, aproximando-se de um palimpsesto.

Enquanto termo de análise literária, o conceito de *variante* é utilizado aqui para designar um elemento que se diferencia e "isole à l'intérieur du texte, comme une *unité sémiotique*"[5]. Quer se a encare como uma correcção a partir do original ou de uma mudança mais profunda operada pelo tradutor, quer se a estude como um processo ou como seu resultado, a *variante* interessa sobretudo o investigador na sua função textual, nas suas relações com o conjunto da sua envolvente contextual e nos seus laços com outros fenómenos textuais, como por exemplo a existência de relações entre as *variantes* de uma obra isolada com as de um grupo de outras obras, o que é de resto um aspecto inerente ao *corpus* de tipo antológico aqui referido. No caso do repertório do CCE, que se apresenta pelo seu carácter programático como uma estrutura codificada ou normativa, própria duma série ou duma colecção de textos, a abordagem da *variante* não se pode limitar à obra isolada ou à norma que teria sido adoptada por um único tradutor, mas tem de ser posta em relação com a série das outras obras do corpus.

Nos exemplos que se seguem, as variantes do texto traduzido podem ser – se bem que o sejam raramente – correcções feitas com recurso ao original ou modificações da versão anterior ao nível gramatical ou de coerência textual, etc. Também podem corresponder, como no caso deste repertório teatral, a mudanças textuais mais importantes uma vez que a versão é inserida num novo conjunto textual, coerente e estruturado em função de princípios dramatúrgicos ou cénicos que orientam as normas traducionais.

Antes de passar à sua descrição, convém justificar as escolhas dos exemplos de *variantes* apresentados. Esta selecção poderia eventualmente contribuir para uma análise dos critérios para o estabelecimento de uma tipologia das *variantes* na tradução de teatro (a partir destas amostras). Assim, pode-se constatar facilmente, através dum simples olhar sobre os textos enquanto imagens, que as variantes traducionais do repertório do CCE têm uma importância quantitativa desigual e variável. Certas traduções correspondem a um trabalho de transformação textual progressiva que é sinal de um grande dinamismo da tradução na sua relação com o texto de partida, ao passo que outras revelam, pelo contrário, uma fixação quase definitiva, desde o início dos ensaios de leitura à mesa ou de palco, de escolhas que não serão mais postas em questão. Os critérios que definem estes comportamentos distintos ou opostos em

5 d'Hulst (1981: 135).

relação aos textos traduzidos situam-se ao nível da posição no sistema literário dos próprios textos enquanto originais que têm um estatuto mais ou menos reconhecido como modelos consagrados, e ao nível da função que asseguram enquanto traduções. Verifica-se, por exemplo, que a obra do repertório clássico canonizado como a comédia do século XVII e XVIII, tende, em tradução, para uma estabilidade relativamente maior do que as formas mais experimentais da escrita teatral contemporânea.

Um exemplo de texto do repertório do CCE em que as *variantes* são muito numerosas é a tradução da peça *Dissident, il va sans dire* (1976) do dramaturgo francês Michel Vinaver (1927-2022). Esta peça faz parte do grupo dos textos de autores contemporâneos cuja selecção e inclusão no repertório representam um factor de inovação no projecto do CCE. No entanto, constata-se que o tradutor modifica o texto da tradução inicial, não tanto em referência ao original, mas em resposta à recepção crítica da primeira versão por parte dos actores. Este processo aumenta a complexidade da análise porque existe uma multiplicação do número de "tradutores" envolvidos na negociação de uma restruturação do texto inicial, a qual envolve claramente escolhas individuais determinadas pela representação do texto, pelo jogo dos actores e pela sua própria sensibilidade.

Se a importância da *variante* tem alguma relação com o modo de produção e de encenação adoptado, assente numa maior responsabilidade do actor no espectáculo, ela está também estreitamente ligada com a recepção do espectáculo pelo destinatário, mais directamente implicado na temática do texto, como o demonstram as escolhas de linguagem seleccionadas, geralmente situadas no nível do uso corrente da língua.

Uma questão levantada com frequência pelos actores consiste no tratamento da oralidade de uma tradução destinada, na forma do diálogo, a ser enunciada em palco pelos actores nos papéis que desempenham. Nas sessões de leituras preparatórias com a equipa de criação, a fixação do texto pode ser, por essa razão, fonte de uma multiplicidade de *variantes* motivadas pela procura da assim chamada "naturalidade" nas réplicas. Algumas *variantes* do *corpus* estudado e referido *supra* revelam que por vezes os encenadores ainda propõem alterações do texto na fase dos ensaios, depois de verificar que este não se adequa à encenação. Também é na análise das *variantes* propostas no trabalho colectivo, realizado à mesa ou nos ensaios no palco, na construção do jogo, que é possível verificar que, além do actor e do encenador, o espectador (virtual nessa fase) também é uma presença tida em conta, ou "prevista" pelo texto, que o deve interpelar eficazmente a partir do palco.

Nesse sentido, as *variantes* concretizadas no texto podem também constituir fontes pertinentes para a investigação da prática teatral. Registadas no quadro das leituras

à mesa ou nos ensaios de acordo com as opções tomadas no momento da oralização do texto, transgridem ou extravasam uma definição da tradução como objecto de natureza exclusivamente linguística ou literária. São indícios do carácter pragmático das réplicas enunciadas em cena, como no exemplo de uma variante proposta no campo da interpretação cénica pelo jogo e reflectidas no texto da actriz, a qual fez propostas tendencialmente mais próximas de um nível literário na linguagem adoptada, mais estereotipada, que modificaram a variante previamente adoptada.[6]

Antes de prosseguir, convém apresentar algumas particularidades das *variantes de tradução* no caso de estudo composto pelo arquivo do repertório do CCE que poderiam ser generalizadas a todo o arquivo do teatro vivo.

Em primeiro lugar, são elementos de presença aleatória nos arquivos, institucionais e/ou particulares que, não beneficiando do estatuto de documento de arquivo reconhecido como tal, podem surgir na memória física do trabalho realizado entre outros documentos, mas raramente ou nunca de forma sistemática. De facto, no suporte em papel as variantes são registadas em anotações manuscritas, de condição frágil, como resultado de debates por vezes acesos, susceptíveis de serem apagadas ou alteradas novamente, contrariamente ao texto dactilografado de partida, predestinado a tornar-se definitivo com uma legitimidade incontestável. A *variante* dá conta, pelo contrário, da dificuldade do trabalho do tradutor, do peso da inevitável subjectividade nas suas opções, e questiona a sua autoridade pelo seu carácter tendencialmente correctivo.

Em segundo lugar, como os textos que incluem *variantes de tradução* levantam problemas de acessibilidade por não serem sempre conservados no arquivo final da obra encenada à guarda da companhia, juntamente com outros materiais "nobres" como o programa, fotografias, desenhos do guarda-roupa e do cenário, obrigam o investigador a recorrer a um outro tipo de arquivo e a ampliar o quadro de trabalho. Com efeito, muitas vezes encontram-se apenas em documentos pessoais com um estatuto semelhante ao do caderno do encenador, por exemplo, que pode apresentar dados de carácter privado, reflexões pessoais ou marcas de reacções subjectivas, etc., conservados em arquivos nem sempre abertos. Geralmente são textos que não são publicados, nem divulgados, e apenas surgirão no texto impresso final. Invisíveis enquanto *variantes* do texto, ficam diluídos no formato da opção definitiva em caso de edição e publicação da obra. Mas para o investigador podem ser uma fonte preciosa sobre o processo de elaboração da dramaturgia de um espectáculo.

6 Cf. Zurbach (2003: 198).

Em termos materiais, o *corpus* de *variantes* consta nos textos impressos em folhas A4 policopiadas, distribuídas na primeira sessão de leitura com a equipa de criação e de produção. Nessas mesmas folhas, será possível identificar as marcas do trabalho realizado nas sessões de leitura ou até nos primeiros ensaios sobre o texto, num *work in progress*, que se estende da rasura até ao registo manuscrito. São alterações de tipologia diversa, que incluem a correcção de gralhas ou erros, a substituição de palavras ou partes de frases, o melhoramento da estrutura gramatical da frase, ou ainda modificações com maior incidência no sentido do enunciado, que modificam o texto após a fixação da primeira fase de elaboração da tradução. Na companhia do CCE a produção de *variantes* configura uma prática corrente de leitura partilhada entre os intervenientes no projecto de espectáculo, que envolve toda a equipa artística e visa a obtenção da versão dramatúrgica do texto considerada como adequada para a cena. Frequentemente os tradutores são membros da equipa de criação, encenadores ou dramaturgistas e, raramente ou nunca, tradutores profissionais. De facto, se forem analisadas, não apenas no âmbito literário, mas no campo específico da tradução de teatro, essas *variantes* sinalizam as opções de dramaturgia do espectáculo ou seja, da interpretação dada ao texto quando é interpretado em cena, pela voz e pelo corpo do actor, no âmbito de um projecto de encenação e de espectáculo. Hoje existe, aliás, um largo consenso entre os investigadores acerca da especificidade da escrita e da tradução de teatro, com diversos argumentos, nomeadamente a importância do carácter performativo dos textos, destinados a serem ditos em cena.

Estudos de caso: visitar o laboratório do tradutor

Os pressupostos para a condução da análise do dossiê das *variantes* de textos de teatro no caso particular do arquivo do CCE são: o conhecimento dos critérios principais seguidos para a selecção do repertório (Zurbach, 1995), ou seja, de uma política de repertório explícita que determina a escolha dos autores, temas ou épocas; a definição de uma estratégia para a tradução das obras de língua estrangeira e suas normas, nem sempre explícitas. Sabemos que o *corpus* é de natureza programática e não de escolha aleatória ou ocasional, o que significa que as traduções são realizadas no quadro da produção da obra programada, de modo a cumprir os objectivos da entidade responsável. São condições prévias que explicam que a escolha dos tradutores seja feita frequentemente entre os membros da equipa, com competências na área da língua e da escrita das obras, garantindo assim um entendimento entre os intervenientes sobre a dramaturgia do texto e do espectáculo.

Os critérios de selecção para a programação das peças são coerentes com a estratégia sociocultural do projecto do CCE enunciado *supra*, mas dependem igualmente das condições materiais de realização do espectáculo, com incidência no número de personagens, na extensão do texto e nas dificuldades inerentes à cenografia, entre outros, que podem levar os encenadores a preferir peças breves como a farsa, para uma produção de teatro de estrado, ao ar livre, ou pelo contrário, a optar por obras com maior dimensão textual ou cenográfica, que levam a um aproveitamento de um espaço nobre, o do teatro à italiana de Évora, e uma dramaturgia adequada ao estatuto das obras, dos seus autores e dos estilos epocais envolvidos, com destaque para os clássicos como Shakespeare, Molière e Gil Vicente. Neste conjunto, as obras traduzidas seguem normas que garantem a proximidade com o natural da enunciação na língua de chegada de acordo com as características estilísticas de um género, que pode levar a escolher a prosa para traduzir o verso; ou a busca de um estilo apropriado para determinada opção de jogo cénico, nomeadamente na introdução do estilo épico para uma dramaturgia inovadora, distanciada do jogo dramático tradicionalmente usado nos palcos convencionais. São opções que visam concretizar a produção de propostas inovadoras, para um teatro "popular" (no sentido da designação por Jean Vilar), ou seja, acessível a um público alargado, não elitário.

Vejamos agora alguns aspectos relevantes retirados de casos de estudo no *corpus* anunciado *supra*. São selecionados no arquivo do repertório de peças postas em cena pela companhia do Centro Cultural de Évora no período entre 1975 e 1988[7], com as respectivas *variantes* registadas manualmente nas cópias do texto submetido ao escrutínio da equipa de criação no quadro da leitura à mesa. São as seguintes: a comédia *A Estalajadeira* do italiano Carlo Goldoni (1707-1793) e a comédia *A Bilha quebrada* do alemão Heinrich von Kleist (1777-1811). As duas obras correspondem na sua versão original ao padrão genérico da comédia clássica, revisitada em moldes críticos no quadro da reforma setecentista do género cómico que teve lugar em vários países europeus, em contacto com o Movimento das Luzes. Com Goldoni, trata-se da comédia "reformada", concebida a partir de Molière, e da busca do "natural" ou, em outros termos, da adequação da linguagem das personagens às suas "condições" como o entendia Diderot. Com Kleist, o CCE propõe um exemplo da comédia-tipo do realismo burguês, lido à lupa crítica da dramaturgia brechtiana à semelhança do trabalho crítico feito por Brecht ao reescrever os clássicos da dramaturgia alemã.

No primeiro caso, o de *A Estalajadeira* (1751), o autor das *variantes* foi o encenador Mário Barradas que recorreu à tradução portuguesa realizada pelo actor e encenador

7 Trata-se do período de implantação do projecto em Évora na sua fase inicial num contexto político-cultural instável.

Jorge Silva Melo, publicada em 1973, com um prefácio e notas pela Editorial Estampa-Seara Nova [8].

No segundo caso, o da peça *A Bilha quebrada* (1808) cuja versão em língua portuguesa integrou a temporada de 1980, o encenador Luís Varela recorreu ao texto-fonte em língua alemã, e a um texto intermédio, uma tradução francesa publicada numa editora universitária e acompanhada de um aparelho crítico importante.

Traduzir Carlo Goldoni, *A Estalajadeira*: um texto e as suas variantes

O texto original da comédia italiana intitulada *La Locandiera,* é um exemplo da reforma do teatro cómico italiano empreendida pelo dramaturgo Goldoni perante o desgaste da commedia dell'arte. A primeira tradução portuguesa, com data de 1765 foi conservada até hoje e serviu de ponto de partida para a nova tradução de Jorge Silva Melo que se refere ao texto-fonte nesses termos: "A presente tradução baseia-se num folheto de cordel datado de 1765" (*ibid.*: 26). O propósito do trabalho do tradutor Jorge Silva Melo sobre o texto incidiu na busca de uma língua no texto de chegada que fosse capaz de se aproximar das intenções do autor italiano, recorrendo para isso à língua portuguesa do século XVIII e, no seu entender, à "sua riqueza teatral (perante) a necessidade que julgamos premente de encontrar uma vitalidade cénica na língua que foi a do nosso teatro"[9]. A popularidade do autor italiano interessou os editores-livreiros da literatura portuguesa de cordel, cujo catálogo incluía traduções bem-sucedidas no teatro da época, como foi o caso desta obra apresentada nestes termos: "Comedia nova / intitulada/A/Locandiera, /ornada segundo o gosto / dos Comicos Theatros Portugueses. / A qual se representou / Com grande aceitação no Theatro da Rua dos Condes (...) (*ibid.*: 27)." Trata-se de uma tradução "ornada segundo o gosto [português]", ou seja que visava a aproximação do texto à cultura de chegada, afastando-se do original com o qual Goldoni procurava romper com os artifícios e as codificações da comédia de máscaras. Para essa nova tradução, Silva Melo tem o objectivo oposto: "Sobre a tradução original, o nosso trabalho foi o de restituição do texto ao texto de Goldoni, de supressão das inovações e das *variantes*, de substituição das soluções que nos pareceram incorrectas e de simplificação de to-

8 A tradução da obra de Goldoni em português por Maria Fernanda Cidrais, incluída no catálogo da Livraria Civilização-Editora, em 1964, não foi utilizada.
9 Melo (1973: 26).

das as partes que já nos parecem impossíveis nos palcos de hoje" (id.:26). Nesse sentido, o recurso por Jorge Silva Melo à tradução setecentista, mas com as alterações enunciadas *supra*, está na origem de um primeiro grupo de *variantes* que resultou na publicação de 1973.

Em 1979, a obra será de novo objecto de um trabalho de actualização pelo autor da versão para o CCE, o encenador do espectáculo Mário Barradas, com a produção de *variantes* que visavam devolver à comédia de Goldoni o "natural" do texto original. No texto-fonte, na língua italiana, as marcas do "natural" são dadas, nomeadamente, pelo recurso à vivacidade do ritmo das conversas, sem intenção literária, à semelhança do estilo realista do novo género, o do romance burguês, e pelo uso por Goldoni da linguagem dialectal para fins realistas, um meio dramatúrgico essencial na defesa da credibilidade dos seus personagens, deixando de ser uma mera convenção tipológica dos personagens de condição servil como na comédia clássica.

O texto produzido pelo Cendrev sobre a tradução de 1973 resulta de uma reescrita pontual do texto, como o mostram as *variantes* registadas à mão e lápis no texto impresso e publicado. Em termos dramatúrgicos, o tradutor Silva Melo preserva as conotações preciosas ou elegantes dos dois nobres, pretendentes de Mirandolina, sem dinheiro, mas que não deixam de preservar a imagem possível do seu estatuto pela sua linguagem. A escolha de Mário Barradas leva mais longe o ridículo da personagem. Como é perceptível nas *variantes*, recorre a uma linguagem actual, banal ou mesmo vulgar e brutal, com lugares-comuns, como nas falas seguintes que revelam e acentuam a misoginia e o ponto de vista reaccionário do Marquês e do Conde sobre as mulheres (cena III):

V1: MARQUÊS

Gastai à tripa forra! Mirandolina nunca de vós fará caso.

V2: Gastai à tripa forra! Mirandolina não vos ama.

CONDE

V1: Com todas as vossas grandes nobrezas, julgais vós ser estimado por ela? O ponto consiste em ter dinheiro!

V2: E com toda a vossa grande nobreza, julgais que vos ama, a vós? O que elas querem é dinheiro!

Heinrich von Kleist, *A Bilha quebrada*

A obra foi escolhida para ser traduzida e encenada em 1980, a partir da leitura da edição bilingue em francês/alemão publicada em 1961 pela editora Aubier com o título *La Cruche cassée /Der zerbrochene Krug*, e da tradução portuguesa *A Bilha quebrada*. Inédita, foi conservada nos arquivos da companhia do Teatro Experimental do Porto, e tem assinatura de Berta Silva a quem foi encomendada pela companhia em 1957.

A escolha da comédia de Kleist inscreve-se na linha do trabalho desenvolvido em torno da comédia burguesa, que já tinha sido objecto de uma leitura crítica de inspiração brechtiana. A interpretação do texto pelo encenador do CCE segue os comentários que foram sugeridos a Brecht pela versão representada no Berliner Ensemble em 1953 por Teresa Giehse[10] que, no papel de Marthe Rull, descreve a célebre bilha quebrada, baseando-se num tratamento realista da linguagem da personagem e no jogo suscitado pela versatilidade do verso na poética de Kleist, posto ao serviço da acção e do sentido. A versão portuguesa de 1980 apoia-se igualmente na informação erudita reunida pelo tradutor francês Roger Ayrault[11] esclarecendo que Kleist teria retomado a forma clássica da comédia para *A Bilha quebrada*, enriquecida com elementos do drama burguês, nomeadamente as marcas de emoção e de patético no tom do século XVIII. A escolha pelo autor de uma linguagem simples, que o tradutor francês remete para as convenções da comédia camponesa [12], é aliada aqui a um jogo de influências temáticas e intertextuais, indo de Sófocles a Shakespeare e Molière.

A versão do CCE recorre à prosa e, a fim de destacar as singularidades de cada classe social na peça, a escolhas lexicais conotadas com a tipologia das personagens cujos nomes são traduzidos ou adaptados.

Uma alteração com maior peso na *variante*, que visa sublinhar a intenção dramatúrgica que consiste na desmontagem da tradição do final feliz próprio da comédia, passa por uma alteração da fala do pai do jovem Ruprecht, que dá conta da severidade do juiz e dos limites do perdão do tribunal quando o crime é de ofensa à autoridade:

> Guy. - C'est aussi ce que je dis. Embrassez-vous, remettez-vous d'accord, aimez-vous et, si vous le voulez, ce sera la noce à la Pentecôte.

10 Wekwerth (1973: 91-98).
11 Kleist(1961).
12 Kleist (1961: 21).

> Veit. - Também acho. Beijem-se. Reconciliem-se e amem-se. E, se quiserem, o casamento será no Pentecostes, **depois de o Ruprecht sair da prisão.**"

A tradução, pela alteração do texto-fonte com uma *variante* acrescentada, sublinha e torna explícito o sistema de valores do pensamento setecentista que regula o exercício da justiça e do poder. A ofensa é perdoada, mas tal decisão não pode contradizer a sentença do tribunal, sob pena de fragilizar o respeito e a aplicação da Lei que entra assim em conflito com os sentimentos.

Um outro exemplo revela o mesmo tipo de opções. A fala final da Senhora Brígida é uma alusão ao mistério da cabeleira do juiz Adão descoberta no jardim de Marta Rull:

> FRAU BRIGITTE. - Den einz'gen Skrupel nur, ihr ⸢würd'gen Hernn,⸣
>
> Macht, dünkt mich, dieser feierliche Schmuck!
>
> DAME BRIGITTE. - Le seul scrupule que nous avons encore, messieurs, vient semble-t-il, de cette parure solennelle.
>
> BRÍGIDA - O único problema que ainda temos vem, parece-me, deste adorno solene.

A tradução pelo CCE usa uma formulação que modifica, simplificando-a, a linguagem particularmente rebuscada da personagem perante o juiz, visível na construção da frase e a escolha de um vocabulário enfático, substituída pela formulação pragmática que refere a cabeleira como um "problema a resolver", recordando os presentes que o julgamento em torno do caso da bilha quebrada não terminou:

Meus senhores, parece-me que ainda há um problema a resolver.

Para concluir: qual o lugar das variantes no arquivo de teatro?

A inclusão do estudo das *variantes* na investigação do repertório do CCE pode aparecer como desnecessária na medida em que, como vimos, não permitiria uma investigação sólida, dado a condição incerta dos materiais em que podem surgir. Proponho ler dentro dessa relativa escassez e fragilidade um indício do processo de enraizamento, em curso, do trabalho realizado pelo CCE numa dramaturgia inovadora, inspirada dum modelo brechtiano, constitutiva do tipo de intervenção sociocultural almejada pelos responsáveis do projecto. O envolvimento da equipa artística no trabalho à mesa, incluindo o encenador – por vezes como tradutor – constitui um momento de finalização e de fixação do texto que antecede a fase do trabalho cénico, no qual a dramaturgia é transportada para todas as componentes do espectáculo. Os dados mais marcantes das opções da dramaturgia adoptada na escolha do repertório em análise e na versão cénica dos textos são a apresentação ao espectador de temas prementes no contexto de mudança da sociedade pós-revolucionária dos anos 1980: a comédia, surge sustentada pela crítica social, pelas classes sociais submetidas a mudanças profundas, com uma nobreza arruinada perante uma burguesia em ascensão; pelos debates filosóficos e morais da época das Luzes, em que a Lei nas mãos de magistrados corruptos é posta em causa.

Como ficou exposto, no contexto destes exemplos retirados de uma investigação dramatúrgica sobre um arquivo textual composto de obras traduzidas para teatro, produzido num período temporal favorável à mudança como é o caso aqui, o conjunto das *variantes* do *corpus* podem ser merecedoras de uma atenção legítima, nomeadamente enquanto sinal da vitalidade de projectos teatrais em construção, da sua metodologia de trabalho partilhado para a elaboração do sentido e a interpretação do texto. Por outro lado, vimos que traduzir uma obra consagrada da dramaturgia clássica num momento de mudanças - política, nomeadamente -, pode requerer alterações significativas na tradução disponível, herdada do passado ou até de um tempo presente próximo, como nos dois estudos de caso, apresentados aqui. O ponto comum entre as obras descritas *supra*, além de pertencerem à dramaturgia setecentista, ao período das Luzes e dos questionamentos sociais e políticos que caracterizaram as obras dessa época, é a sua capacidade de dialogar com a nossa época. Nesse sentido, podemos considerar as *variantes*, na sua função dramatúrgica, como elementos intrinsecamente ligados à recepção das obras traduzidas, e por consequência ao projecto teatral do CCE, justificando-se assim a sua inclusão no *corpus* mais vasto das obras e das suas *variantes* como o propõe Lieven d'Hulst.•

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

Goldoni, Carlo. 1973. *A Estalajadeira*, tradução de Jorge Silva Melo (Lisboa: Editorial Estampa e Seara Nova).

Kleist, Heinrich von. 1961. *La Cruche cassée (Der Zerbrochene Krug)*, traduction et préface de Roger Ayrault (Paris: Aubier-Montaigne).

Kleist, Heinrich von. s.d. *A Bilha Quebrada,* tradução de Berta Silva (documento dactilografado, inédito, Teatro Experimental do Porto, encenado em 1958).

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

D'Hulst, Lieven. 1981. 'Les variantes textuelles des traductions littéraires', in *Poetics Today*, 2, n.º 4.

Delabastita, Dirk, Lieven d'Hulst. 1993 [1978]. 'Introduction', in *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age* (Amesterdão e Filadélfia: John Benjamins Publishing Company), pp. 9–24.

Melo, Jorge Silva. 1973. 'Prefácio', in *A Estalajadeira*, Carlo Goldoni (Lisboa: Editorial Estampa e Seara Nova), p. 26.

Toury, Gideon, in Holmes et al., op. cit., 1978, pp. 83-100.

Wekwerth, Manfred. 1973. '*Der zerbrochene Krug*. Zur Neueinstudierung', in *Arbeit mit Brecht* (Berlim: Henschelverlag, Kunst und Gesellschaft), pp. 91–98.

Zurbach, Christine. 2002. *Tradução e Prática do Teatro em Portugal de 1975 a 1988* (Lisboa: Edições Colibri e Centro de História da Arte e Investigação Teatral).

Zurbach, Christine. 1995. 'Sobre repertórios', *Adágio*, 15-16: 46–51

Del documento al cuerpo: Archivo y ensayo escénico como dispositivos de creación

Cristian Flores
Katha Eitner

doi.org/10.51427/978-989-9238-13-8.5

Cristian Flores orcid.org/0009-0005-8303-5544 *Katha Eitner* orcid.org/0000-0002-8399-8085

Abstract

KEYWORDS
Chilean political theatre
Documentary theatre
Research-creation
Post-custodial archive

From the document to the body: Archive and scenic essay as creative devices

We propose a critical reflection on the concept of 'documentary theatre' or 'document theatre', focusing on the methodological aspects of approaches that integrate archival materials and documents into creative or research-creation processes, understood as extending beyond their mere representation on stage.

To this end, we will present the project *Ensayo escénico*, developed in two stages and directed by Cristian Flores. The first stage, *El ensayo* (2023), was a research project into the practices of Chilean political theatre in the 1960s and 1970s. The second, *Ensayo escénico sobre la desaparición* (2024–2025), explored experimentation with archival materials and documents relating to the concept of enforced disappearance, specifically within the Latin American context.

Both stages were carried out through research-creation, understood as processes that did not begin with a dramatic text or a predefined staging, but rather as an open exploration of the content, procedures and forms of a performing arts language still under construction. It was an exercise in constant flux, underpinned by open-ended questions, specific interests and dispersion as a methodological strategy. Within this framework, archival practice was understood as an integral part of the creative process, in which the archive is constructed, transformed and utilised within the very dynamics of theatrical creation.

The use of archival documents and materials also constituted a specific form of the political, by shifting the discussion beyond a fixed definition towards modes of collective subjectivity. These processes helped to open up spaces for dialogue around complex issues, raising questions that enable multiple creative responses. From this perspective, a collective practice emerged in which poetics are continually discovered, negotiated and reformulated in practice.

The project sought to explore the concept of the staged essay, inviting a group of actors and actresses to bring archival documents to life on stage, examining their legacies, resonances and silences. This exercise drew on play, quotation, speculation and experimentation with various ways of embodying documents through the body and group work. Furthermore, Cristian Flores invited the Arde collective—comprising women working in the archives—to participate as archivists on and for the stage. Unlike previous experiences, this collaboration did not seek to document the process, but rather to explore how the archive could serve as a starting point, a stimulus and a driving force for creation. The methodology employed established a circular practice between documentary research and theatrical exploration, placing the archive at the very centre of the theatrical action.

This approach conceives of the archive not as a passive collection, but as a post-custodial mechanism that must be embodied, explored and reimagined in dialogue with the present. Thus, the archive shifts from its documentary function to become a tool that enables open, relational processes of creation that are in constant tension with their own limits.

Cristian Flores, Katha Eitner

Drawing on this specific experience, we aim to contribute to current discussions on hybrid methodologies that intersect archiving and research-creation, exploring how these processes generate mechanisms of collective knowledge, non-linear forms of transmission and spaces of contestation in the face of the archival system's custodial hegemonies.

Perspectiva y límites de esta contribución

Este texto se propone como una aproximación teórica situada sobre el concepto de *ensayo escénico*, elaborada a partir de un proceso específico de investigación-creación. Muchas de las definiciones se formularon con posterioridad a la experiencia aquí descrita. Tampoco es objetivo de este escrito realizar un análisis desde el campo de los estudios teatrales como disciplina académica, sino reflexionar desde la propia experiencia creativa. El propósito es que las prácticas expuestas contribuyan a pensar lo escénico y su relación con los archivos, recurriendo —cuando resulte pertinente— a marcos teóricos que permitan vincular ciertos resultados con el campo académico, aunque siempre centrando su aporte disciplinar en la práctica teatral.

Del mismo modo, la incorporación del archivo no responde a una voluntad de ejercer una práctica archivística en sentido estricto, sino a explorar cómo, desde las artes escénicas, podemos trabajar con estos materiales sin buscar una representación única o definitiva. Se trata más bien de activar el archivo como una fuente de preguntas, resonancias e ideas que interrogan nuestras formas de hacer en el presente.

Por otro lado, este proyecto se inscribe en las perspectivas contemporáneas del *Teatro Documento*. Si bien este concepto estético se registra por primera vez en 1929 en el trabajo del director alemán Erwin Piscator, como una de las formas de su Teatro Político, su práctica ha cambiado con el tiempo: se ha transformado, expandido y territorializado. Han surgido nuevas perspectivas estéticas, metodológicas y procedimentales, así como distintas formas de concebir qué es un documento, qué tipos existen, cómo se organizan y qué valor adquieren. Desde este lugar, nos interesa pensar los usos de materiales de archivo más allá de su exposición en escena, explorando cómo pueden integrarse en la lógica misma del proceso artístico.

Para ello, presentamos una aproximación al desarrollo del proyecto *Ensayo escénico*, dirigido por Cristian Flores[1], enfocándonos específicamente en su primera etapa, titulada *El Ensayo*, realizada en 2023.

1 Cristian Flores Rebolledo es director teatral de Teatro Los Barbudos, compañía chilena dedicada al teatro político. Desde el 2022 desarrolla el proyecto *Ensayo escénico* que se proyecta como una metodología en expansión, orientada a abordar diversas temáticas desde una perspectiva política. En ese marco, dirige primero *El ensayo* (2023) y durante 2024–2025 se dio inicio a una nueva experiencia titulada *Ensayo escénico sobre la desaparición*, la cual explora el concepto de desaparición forzada en el contexto latinoamericano, con la participación de actores chilenos residentes en Berlín y un grupo de estudiantes de teatro de la Universidad Paul Valéry de Montpellier, Francia.

El Ensayo aborda las prácticas del teatro político chileno de la décadas de 60 hasta 1973[2], desde el enfoque de la investigación-creación, entendida como una forma de indagación abierta que privilegia la experimentación metodológica con contenidos, materiales, procedimientos y formas propias de un lenguaje escénico en construcción. Se trata, como plantea María José Contreras (2013), de una perspectiva *indisciplinada* del proceso creativo, que desarticula las fronteras entre teoría y práctica, entre producción de conocimiento y límites disciplinares. En este caso, dicha perspectiva se articula a partir del cruce entre las artes escénicas y el archivo.

Si bien la investigación-creación suele entenderse como un proceso orientado a la producción de un resultado —una obra teatral desarrollada por quien crea y que da cuenta del recorrido realizado—, en la experiencia que aquí se analiza dicho resultado aún no se ha materializado como espectáculo; lo hará en el futuro. Por ahora, se trata de tanteos y exploraciones. Esto no invalida la posibilidad de considerar este proceso como una forma legítima de creación en teatro, ya que aborda una dimensión fundamental del quehacer escénico: la búsqueda de una micropoética situada y específica por parte del grupo creador, en torno a materiales de archivo y documentos, y en diálogo con un marco temático vinculado a la memoria.

Asimismo, el proceso se concibe como una instancia de pensamiento generado desde el hacer, a partir de materiales que no provienen exclusivamente del teatro ni se restringen a la representación escénica, sino que emergen de la cultura y sus múltiples formas de expresión, entre las cuales el teatro es solo una de ellas.

Otro punto importante es que la investigación-creación no establece una separación entre sujeto y objeto, es decir, entre quien investiga y la práctica artística. Se trata de un enfoque que entrelaza teoría y práctica en una forma de pensamiento que opera como reflexión en acción.

Algunos de los conocimientos derivados de esta experiencia se presentan en este texto, entendiendo que la investigación-creación aquí se concibe como un ejercicio en constante movimiento, sostenido por preguntas abiertas, la dispersión como estrategia metodológica. Sus resultados no buscan constituirse como verdades cerradas, sino como momentos dentro de un proceso en transformación, provisional y transitorio. Lo que se propone es compartir una forma de proceder, que pueda servir como referencia o estímulo para otras experiencias, sin la pretensión de establecer un modelo único.

2 Es relevante señalar que se establece 1973 como límite final, ya que en septiembre de ese año se inicia la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet en Chile, lo que afectó y dañó profundamente todos los procesos culturales, marcando el comienzo de otra época.

Sobre las experiencias de creación *Ensayo escénico y El ensayo*

El proyecto *Ensayo escénico* plantea explorar creativamente, por un lado, la posibilidad de un teatro documento que vaya más allá del orden del material documental en una dramaturgia o en su exposición en una puesta en escena. Y de la posibilidad que se abre al contextualizarlos, interrogarlos críticamente, ficcionarlos o articularlos con otros materiales, conceptos y lenguajes. Por otro lado, se sostiene en una intuición: la posibilidad de construir una metodología escénica específica que permita abordar diversas temáticas desde una perspectiva política, generando espacios para el pensamiento y el conocimiento colectivo. Había algo en el gesto del *ensayo literario*[3] —en esa práctica de ensayar una idea y desplegar un camino de pensamiento— que parecía posible trasladar a la escena.

Desde esta perspectiva, se formula la primera experiencia de creación que permite poner en práctica estas ideas: *El Ensayo*. Concebido como un proyecto de investigación-creación, su realización escénica fue proyectada para el año 2023. Sin embargo, debido a la falta de financiamiento, no fue posible concretar su montaje. Aun así, gracias a un fondo de residencia, se llevó a cabo una instancia experimental que permitió iniciar la exploración en torno al concepto de *ensayo escénico*.



Imagen I
Afiche de la apertura del proceso *El ensayo*, realizado en Espacio Checoslovaquia, Santiago de Chile, enero 2023.

3 El *ensayo literario* se concibe aquí como un género discursivo que combina reflexión y exploración intelectual, en la línea inaugurada por Michel de Montaigne, para quien el ensayo era ante todo un ejercicio de pensamiento en proceso, sin pretensión de cierre ni verdad definitiva.

La motivación de esta primera experiencia está estrechamente vinculada con la investigación doctoral[4] de Cristian Flores sobre el teatro político en Chile. En ese marco, un hallazgo particular fue clave: un artículo de la revista *Conjunto* de 1968[5], donde se afirmaba que ya no era posible separar lo ideológico y lo político de lo puramente teatral, en referencia al devenir del teatro de esa época. El texto señala que el teatro se había convertido en "un instrumento de lucha" que *ensayaba* "diferentes formas del despertar común". Esta perspectiva resultó especialmente significativa para repensar las prácticas del teatro aficionado o popular, en contraste con la historiografía dominante sobre el teatro chileno de los años 60, centrada durante décadas en los teatros universitarios. Estas otras experiencias —las del teatro popular o aficionado— han sido muchas veces subsumidas en categorías genéricas, despojadas de subjetividad e imaginario propio.

El Ensayo propone entonces indagar en esa otra escena: no oficial, no institucional, profundamente política. El proyecto trabajó con archivos escénicos y recopiló materiales documentales, pero su foco estuvo en explorar cómo esos gestos del pasado —esas formas de *ensayar el despertar común*— podían ser habitados y reactivados desde el cuerpo y el trabajo grupal en la actualidad, para poner en tensión nuestras propias formas de abordar la práctica de un "teatro político".

Se plantearon preguntas como: ¿todo teatro es político?¿con qué archivos trabajar?, ¿desde qué orden de los hechos?, ¿qué documentos seleccionar? ¿qué silencios encontramos en los archivos? Estas interrogantes situaron el proceso en el cruce entre las artes contemporáneas y los debates actuales en torno a la archivística, entendiendo el archivo no como un mero repositorio, sino como un campo de disputa, activación y experimentación.

Este cruce abrió la posibilidad de imaginar dispositivos para la representación de la memoria. En el centro está la idea de que los archivos se activan al relacionarse con las artes, y viceversa. El teatro —por su carácter vivo, dinámico y colectivo— moviliza materiales de diversa naturaleza, los confronta, los reorganiza, y en ese proceso genera su propio archivo. Este archivo no es solo un registro, sino una versión colectiva del pasado, determinada por cómo se selecciona, articula y resignifica el material. Desde este modo, el archivo, al ser atravesado por el proceso escénico, produce nuevas configuraciones de sentido. El teatro permite hacer del archivo no solo una fuente, sino un dispositivo creativo.

4 Flores (2024).
5 *Conjunto. Teatro Latinoamericano* (1968).

En consecuencia, el proyecto plantea un cruce interdisciplinar entre teatro y archivística, proponiendo una práctica en la que materiales —documentos, testimonios, memorias— se integran al proceso de creación en calidad de motores del pensamiento escénico, desplazando su función meramente ilustrativa.

Para el desarrollo de esta experiencia se trabajó con archivos de compañías teatrales chilenas de los años 60 y 70, todas ellas activas durante el proceso de la Unidad Popular liderado por Salvador Allende. En particular, se revisaron documentos[6] del Teatro Nuevo Popular, del Teatro del Pueblo y del Teatro Experimental Popular Aficionado (TEPA), dirigido por la destacada dramaturga Isidora Aguirre. A partir de estos materiales, se abordaron preguntas como: ¿cómo ensayaban, decidían y experimentaban los creadores de ese período? ¿Qué función le otorgaban al teatro? ¿Qué experiencias vitales movilizaban su práctica? Estas preguntas no solo orientan una mirada crítica al pasado, sino que permiten pensar la creación escénica contemporánea desde un diálogo activo con esas memorias.



Imagen 2
Izquierda: afiche de la obra *Chinchilote* de la compañía Teatro del Pueblo, disponible en la **colección Teatro del Pueblo** del archivo digital Arde.
Arriba-derecha: fotografía de Isidora Aguirre junto a la obra *Cabezones de la feria*, perteneciente a la **colección sobre Isidora Aguirre** del Archivo Patrimonial USACH.
Abajo-derecha: fotografía del Teatro Nuevo Popular interpretando su obra *Tela de cebolla*, disponible en la **colección sobre TNP del archivo Arde.**

6 Para el Teatro Nuevo Popular se consultaron el archivo **digital Arde** y la **colección** disponible en el Archivo Patrimonial de la Universidad de Santiago de Chile USACH. Por su parte, para indagar en el Teatro del Pueblo, se acudió a la **colección de esta compañía** que está disponible en Arde. Y para el **TEPA** se recurrió nuevamente al archivo USACH.

El Ensayo se propone como una investigación escénica que explora el concepto mismo de ensayo en diálogo con las prácticas del teatro político en Chile entre 1960 y 1973, a partir del trabajo artístico con materiales de archivo. El proceso se despliega a través de acciones como jugar, repetir, citar, especular, divagar y vivenciar distintas maneras de atravesar los documentos desde el cuerpo y lo colectivo. Así, se propone una forma situada y encarnada de conocimiento escénico, donde archivo y escena se retroalimentan continuamente.

En concreto, se convocó a un grupo de actrices y actores a activar documentos de archivo desde la escena, interrogando sus legados, resonancias y silencios. Asimismo, se invitó al colectivo Arde[7], conformado por mujeres dedicadas a los archivos, a participar como archiveras *en y para la escena.* Esta colaboración no buscaba documentar el proceso, sino experimentar cómo el archivo podía ser punto de partida, provocación y motor de creación. Así, artistas escénicos y archiveras iniciaron una residencia creativa en Santiago de Chile, que dio lugar a una práctica donde archivo y teatro se encontraron en un mismo espacio de investigación.

En lo que sigue, presentamos primero una aproximación teórica a conceptos como *ensayo escénico*, *teatro documento* y la *perspectiva postcustodial de los archivos*, que permiten comprender el marco desde el cual proponemos *El Ensayo*. Posteriormente, se expone la práctica misma llevada a cabo durante la residencia, reconstruida a partir de las bitácoras, fotografías y videos registrados en el proceso. El propósito es compartir esta experiencia en un intento por poner en común formas de hacer, preguntas e inquietudes que puedan resonar en otros y otras creadoras. Como proponen Le Roy et al. en el texto *Tracing Creation: The Director's Notebook as Genetic Document of the Postdramatic Creative Process* (2016), en los últimos años han proliferado los archivos de artistas, con un interés no solo en conservar las obras terminadas, sino también en resguardar los procesos creativos: esos recorridos que permiten la emergencia de una obra. Lo valioso de compartir este tipo de materiales reside justamente en que allí se encuentra no solo la documentación de lo ya hecho, sino también, como señalan los autores, *"los 'restos de lo por venir': las promesas de representación imaginadas —y a menudo no realizadas—, de las cuales las funciones efectivamente estrenadas son solo algunas instancias posibles".*[8]

7 Arde es un colectivo de mujeres que se dedican a los archivos. Gestionan una plataforma digital híbrida (www.proyectoarde.org): a la vez archivo y espacio de publicación. Fueron parte de la conferencia internacional *Archivos Cruzados* organizada por Arthe el año 2023 en Porto, Portugal.

8 Le Roy et al. (2016: 483).

Aproximaciones teóricas para pensar el ensayo escénico

Teatro documento

Desde Piscator, el Teatro Documento busco exponer —para recordar y no olvidar— las brutalidades de la guerra, así como desmantelar los aparatos políticos y culturales de la sociedad capitalista, del fascismo, y de la formación intelectual y cultural de la clase proletaria, apuntando también a su posible transformación. Quiso obtener una imagen acorde a la realidad, tomándola como punto de partida para elevar la discordancia social a elemento de acusación y de revolución, con miras preparar un nuevo orden. Su propuesta consistía en concebir el aparato teatral como un medio capaz de trascender lo escénico para situarse en lo histórico, orientando todas las acciones y elementos hacia *lo político*, lo económico y lo social, de modo que se convirtieran en los verdaderos resortes de la acción dramática y pusieran la escena en relación directa con la vida[9]

Piscator utilizó documentos en distintos formatos (fotografías, cine, proyecciones, sonidos) con el fin de poner de manifiesto la mutua relación entre acontecimientos políticos y sociales[10] (Piscator, 1963: 116). Bajo el concepto de montaje, propuso un teatro concebido como una "revista histórica", donde la disposición simultánea de materiales estimulaba conexiones y la incorporación de materiales documentales elimina la fábula y, por extensión, la lógica de la mimesis. Su propuesta buscaba problematizar lo real para explicar los acontecimientos sociales. La multiplicidad de elementos articulados apuntaba a la idea de una *totalidad de lo real*. La escena debía envolver al espectador en un entramado complejo de signos y contradicciones que lo impulsa a establecer relaciones críticas. Lo esencial era dotar al teatro de un nuevo material que, al distanciarse de las estructuras mercantiles, pudiera ser analizado y eventualmente revolucionado. Para ello, se requerían nuevos métodos capaces de conducir a la toma de conciencia de que el mundo representado no podía permanecer inalterable, con la convicción de que la verdadera batalla política se encontraba fuera del teatro.[11]

9 Piscator (1963: 200–03).
10 Piscator (1963: 116).
11 Piscator (1963: 407).

> **Mientras que en la primera fase del teatro documento predomina la agitación política, en la segunda la literatura después de Auschwitz tiene que descubrir una nueva forma de plasmar la realidad en su arte, y esta cuestión, en relación con la cada vez menor fiabilidad de los medios de comunicación o, mejor dicho, de la realidad creada por estos medios, predominará en la búsqueda de nuevas formas de hacer teatro documento.**[12]

De esta herencia se nutrieron otros autores, como Peter Weiss, quien décadas más tarde publicó *Notas sobre el Teatro Documento* (1976), donde expone el panorama, los objetivos, las múltiples posibilidades formales y las perspectivas de esta práctica:

> **El Teatro-Documento es un teatro de información. Expedientes, actas, cartas, cuadros estadísticos, de sociedades industriales, declaraciones gubernamentales, alocuciones, entrevistas, manifestaciones de personalidades conocidas, reportajes periodísticos y radiofónicos, fotografías, documentales cinematográficos y otros testimonios del presente constituyen la base de la representación. El teatro documento renuncia a toda invención, se sirve de material auténtico y lo da desde el escenario sin variar su contenido, elaborándolo en la forma. (...) se mostrará en el escenario una selección que se concentrará sobre un tema determinado, generalmente social o político. Esta selección crítica y el principio según el cual los fragmentos se ajustan a la realidad, nos dan la cualidad de la dramática documental.**[13]

La práctica del Teatro Documento desde los años 60 en adelante se ha expandido y desplegado en distintos territorios, adquiriendo diversos objetivos y funcionalidades. En diferentes lugares del mundo, sus prácticas proponen nuevas perspectivas para hacerse cargo de las referencias de la realidad en la escena, así como de la comprensión misma del documento, que puede ir desde el uso de materiales concretos proyectados, escritos u objetuales, hasta elementos de la tradición oral o la producción de archivos documentales para una obra, los cuales a su vez adquieren estatus documental. Hoy lo documental constituye, por tanto, un campo amplio que mantiene su necesidad de origen: tensionar la relación entre lo real y la ficción, reforzando el vínculo de la práctica artística con las problemáticas contemporáneas de nuestras sociedades.

Desde los grupos de creación colectiva como La Candelaria y Escambray, pasando por experiencias de teatro político popular como el Teatro Nuevo Popular o el trabajo de Isidora Aguirre en la segunda mitad del siglo XX, hasta llegar a las prácticas del siglo XXI de creadoras y creadores como Lola Arias, Vivi Tellas, Milo Rau o Rimini

12 Gimber (2016: 22–23).
13 Weis (1976: 99–100).

Protokoll —solo por nombrar algunos—, así como al desarrollo del género de la *lecture performance* o conferencia performática, el Teatro Documento ha ampliado sus perspectivas y usos. Esta expansión ha impulsado también el desarrollo de investigaciones que han debido indagar en su especificidad.

Entre las perspectivas contemporáneas de análisis destacan las llamadas *prácticas de lo real en la escena*, trabajadas en el ámbito hispánico por José Antonio Sánchez en *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2007) y por Silka Freire en *Teatro Documental Latinoamericano: El referente histórico y su (re)escritura dramática* (2007). Hace algunas décadas existían aún pocas investigaciones que profundizaran en el Teatro Documento —como señalaba Carol Martin en su influyente *Bodies of Evidence*, incluido en *Dramaturgy of the Real on the World Stage* (2010)—, pero hoy el campo se ha expandido notablemente. Ejemplos de ello son la tesis doctoral de Juan Manuel Urraco (2012), los trabajos de Arno Gimber (2016) y Cristina Bravo Rosas (2016), así como el monográfico *Teatro documento* publicado por la revista *Acotaciones* (n.º 34, 2016). En Chile, cabe mencionar las investigaciones de Catalina Donoso y Conzuleo Zamorano.

En particular, el estudio de Zamorano (2014) resulta especialmente relevante, ya que propone una lectura amplia de la relación entre teatro y práctica documental, rastreando desde Antonio Acevedo Hernández en los años 20 hasta la escena contemporánea, pasando por Isidora Aguirre, Jorge Díaz, ICTUS, Teatro la Memoria, Andrés Pérez, La Patogallina, Teatro La Provincia, Jesús Urqueta, Guillermo Calderón, Kimün, la Laura Palmer, Teatro los Barbudos, entre otros.

El análisis de Zamorano es especialmente útil porque pone en perspectiva el carácter procesual y el lugar que ocupa el documento en las propuestas creativas. Su trabajo distingue tres categorías de uso:

- **Documento pre-textual**: materiales existentes que sirven como punto de partida para la escritura de un texto dramático, sin necesidad de aparecer literalmente como cita; funcionan como una excusa, un pretexto transformado en un nuevo objeto artístico.
- **Documento alegórico**: el material textual se inserta en un nuevo contexto de ficción, yuxtapuesto con otras materialidades textuales, reales o ficticias; aunque identificable, se aísla de su contexto documental original y posibilita nuevos razonamientos.
- **Documento arqueológico**: los materiales se presentan de

> manera íntegra, sin mediaciones salvo la selección y orden; funcionan tal cual son, junto con el contexto de su producción y sentido original, y a partir de su activación, montaje o composición se establece un diálogo con su contenido.

El Ensayo dialoga con dicha propuesta, y reconoce en esas tres categorías distintas formas de activación documental, pero va más allá de la construcción dramatúrgica como propone Zamorano (2014) y se concentra en lo escénico, e integra todas las categorías como posibilidades, ya que más bien las concibe como estrategias de activación. A la vez, permite vincularlas con la perspectiva postcustodial del archivo desde la cual trabajamos, y que se explicará más adelante.

En conjunto, este recorrido muestra cómo el Teatro Documento, lejos de ser una práctica homogénea, ha devenido en un campo múltiple y en constante transformación, que más que cerrarse en una definición única, invita a seguir indagando en sus tensiones, desplazamientos y posibilidades.

Ensayo escénico

El término *ensayo* en español alude a dos dimensiones: la repetición —con su margen de error, variación y búsqueda— y el ensayo literario, entendido como forma de pensamiento abierto basado en hipótesis y preguntas. Esta doble acepción permite pensarlo no solo como un medio, sino como un fin en sí mismo: un espacio de producción de conocimiento encarnado en la acción, donde la prueba, la especulación y el desvío forman parte del proceso creativo.

Autores como José A. Sánchez destacan el ensayo como formato idóneo para la investigación en artes, pues en este campo siempre interviene la subjetividad del investigador. Por ello, las investigaciones artísticas suelen adoptar un carácter ensayístico que puede expresarse en formatos visuales, sonoros o performativos. En esta línea, María José Contreras[14] propone el *ensayo performático*: una forma de exposición que surge de la práctica corporal y experiencial, transmitiendo conocimiento mediante acciones, afectos y decisiones estéticas, más que a través del lenguaje académico lineal.

Cuando hablamos aquí de *ensayo escénico*, lo hacemos desde esa doble inscripción y como un proceso metodológico de producción de conocimiento y de elaboración de

14 Contreras (2013: 77–79).

ideas, con un carácter estético en tanto experiencia[15]. La escena se convierte en laboratorio de pensamiento encarnado: prueba, fracasa y se reformula en tiempo real, resistiendo la clausura en marcos disciplinares rígidos.

El *ensayo escénico* encarna así una ética de lo inacabado: rechaza la lógica productivista del resultado y privilegia la exploración, la incertidumbre y el proceso. Como advierte Sánchez, los procesos más comprometidos incluyen inevitablemente una dimensión indisciplinar, que solo puede abordarse desde una perspectiva transdisciplinaria[16].

En sintonía, Silvio Lang recuerda que lo central en el arte no es la producción de obras, sino la invención de prácticas: formas sensibles de uso del tiempo, el cuerpo, la percepción y el deseo que reconfiguran nuestras formas de vida[17]. Estas prácticas son también bloques espacio-temporales, operaciones de percepción y composición que transforman tanto a quienes las ejecutan como a quienes las presencian.



Imagen 3
Fotografía del fanzine *Lxs artistas no hacemos obras. Inventamos prácticas* de Silvio Lang. Fotografía de Cristian Flores, julio 2025.

15 Dewey (1934: 45).
16 José A. Sánchez (2099: 331).
17 Lang (2022: 5–7).

El *ensayo escénico* no busca representar un acontecimiento, sino insertarse en una problemática al abrirla a la discusión. Su hibridez formal habilita el cruce entre lo poético, lo documental y lo analítico, y distribuye la voz en un proceso colectivo donde la autoría se fragmenta y negocia. De allí que se configure como un *espacio agonista*[18] , donde las contradicciones no se borran, sino que habilitan la construcción de lo común en su pluralidad conflictiva.

Tal como señala Mouffe, "la tarea de la política democrática es construir un 'nosotros' a partir de la afirmación del conflicto, no de su negación"[19]. Esta idea se enlaza con una ética de la investigación que, como afirma Contreras, no es solo metodológica sino política: cuestiona jerarquías disciplinares y modelos hegemónicos de validación del conocimiento, proponiendo una antidisciplina frente al epistemicidio moderno[20].

En esta línea, el *ensayo escénico* puede entenderse como una experiencia o práctica de subjetivación: un proceso donde el sujeto no es esencia fija, sino posibilidad de transformarse. De allí surge una ética del presente: interrogar las evidencias, disputar verdades dadas y construir nuevas formas de relación consigo, con otros y con el mundo.[21]

Por eso, el ensayo escénico deviene político no por su contenido temático y forma estética, sino como procedimiento que habilita una experiencia: una práctica experimental que elabora conocimiento en relación con otros, como micropolítica de cuerpos, gestos y afectos. En síntesis, se afirma como un modo de creación que piensa en voz alta, que abre preguntas sin necesidad de cerrarlas y que, en esa incertidumbre, habilita un campo fértil para la imaginación política y la elaboración colectiva de sentido.

Distintas tradiciones teatrales han explorado esta idea. En América Latina, el Teatro del Oprimido de Augusto Boal convirtió el ensayo en metodología participativa para abrir la escena al debate social; en el teatro posdramático (Lehmann), compañías

18 Mouffe (2007).
19 Mouffe (2007: 23).
20 Contreras (2013: 81–82).
21 En su tesis doctoral, Cristian Flores propone comprender lo político como experiencia en los términos de Foucault. En su propuesta de ensayo escénico profundiza este concepto pero lo traslada al ejercicio escénico y sus procesos creativos. "*...el Teatro político se configura más que como una condición o característica del teatro, como una acción, un hacer consciente en su realidad específica, lo que determinará la posición que adopta en las relaciones de poder, permitiendo que esta acción tenga un sentido y una significación particulares. Esta manera de comprender el Teatro Político se vincula a la producción de subjetividad, ya que esta no es simplemente algo que se posee, sino algo que se hace, que se experimenta, se entiende como una forma de auto-experimentación crítica, en la medida en que posibilita una ruptura con las formas habituales de percepción, pensamiento y acción. Alberga en su interior la disputa, y es efecto de las condiciones del orden y las posibilidades de libertad y singularidad. Se construye en la relación orden-resistencia...*" (Flores, 2024: 278).

como Rimini Protokoll (Alemania) mezclan archivo, investigación documental y performatividad no actoral; y el Grupo Yuyachkani (Perú), en obras como *Sin título, técnica mixta* (2004), activa archivos personales y políticos entre performance, teatro y memoria. En Chile, un antecedente clave es la *Trilogía La Patria* de Rodrigo Pérez (Teatro La Provincia), que articula materiales documentales —Informe Valech, textos teatrales, discursos políticos, imágenes y testimonios— en un dispositivo que funciona como ensayo literario encarnado en escena.

Perspectiva postcustodial del archivo

Es interesante observar cómo las definiciones y búsquedas del *ensayo escénico* y la investigación-creación coinciden y se articulan con la perspectiva postcustodial del archivo[22]. Desde este enfoque, el archivo no se concibe como un depósito estático de documentos, sino como una herramienta estética, política y afectiva, capaz de activarse, en este caso, desde la creación escénica. Los archivos, en esta lógica, tienen la capacidad de generar vínculos y despertar conversaciones en el presente. Ahí radica justamente su dimensión performativa:

> *"(...) el archivo supera su condición material y se proyecta virtualmente en alianzas que movilizan saberes, abren y producen nuevas presencias que nos hacen leernos incluso aquí. El archivo es performativo."*[23]

Para que el archivo no se reduzca a un cúmulo de documentos inaccesibles e inertes, es necesario pensarlo como un espacio común, un lugar que se construye en la práctica cuando una comunidad lo activa, lo habita y lo transforma.

La investigadora argentina Laura Álvarez, en *El archivo como experiencia estética* (2019), propone pensar las visualizaciones de los archivos desde el concepto de *montaje* de Walter Benjamin. Es decir, desarrollar piezas de montaje curadas, de carácter indicial y no narrativas, que permiten activar sus documentos desde la visualidad, el juego y la fragmentación. Sugiere que el montaje no busca clausurar sentidos, sino abrir recorridos posibles entre materiales heterogéneos. Su propuesta resuena con los principios aquí trabajados desde lo escénico: un archivo cuya potencia reside en su dimensión relacional y performativa.

22 Para profundizar en el concepto de *archivo postcustodial* recomendamos esta serie de contenidos producidos y publicados por el colectivo Arde en su web a través de su proyecto *Los Archivos Laten:* https://editorial.proyectoarde.org/los-archivos-laten/archivo-postcustodial/.
23 Osthoff (2009: 10).

En esta misma línea, Simone Osthoff, en *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art* (2009), señala que las artes contemporáneas que trabajan *en, con y desde* el archivo han transformado su concepción tradicional como repositorio de documentos, convirtiéndolo en un medio artístico dinámico y generativo, cuestionando los límites institucionales del archivo y contribuyendo a desestabilizar sus usos, funciones y significados. De la misma manera generaron fronteras fluidas entre sus obras y los propios archivos, ampliando así la posibilidad de pensarlo como una plataforma crítica, abierta y transformadora. Se trata de una transformación ontológica, es decir, este enfoque refuerza la idea del archivo como un campo en disputa, atravesado por prácticas que disuelven las fronteras entre documentación, creación y curaduría.

Exploraciones metodológicas: el proceso creativo de El Ensayo

El trabajo se desarrolló en una residencia de cuatro semanas en el **Espacio Checoslovaquia** de Santiago, entre diciembre de 2022 y enero de 2023. Se conformó un equipo de 10 personas:

- Colectivo ARDE: Katha Eitner y Javiera Brignardello
- Asistente de dirección: Patricio Yovane
- Actrices y actores: Tamara Ferreira, Marcela Millie, María Paz Grandjean, Nicolás Pavez e Ignacio Yovane
- Asistente técnica: Romina Roa
- Dirección: Cristian Flores

Se trabajó en jornadas de cuatro horas diarias. El proceso se estructuró en dos semanas de recopilación y diálogo en torno a materiales documentales, seguidas de dos semanas de experimentación escénica. Esta organización respondió a razones prácticas, principalmente a la disponibilidad de recursos para el pago de las y los profesionales. Por ello, se realizó una selección inicial de materiales, que fueron identificados y estudiados como punto de partida del trabajo. Estos debían tener el potencial de estimular afecciones en actrices y actores. Tal como plantea Silvio Lang, "*donde hay una afección, nace una investigación*[24]; es decir, la investigación surge desde aquello que nos afecta, nos moviliza y nos interpela". Sin embargo, en este ir y venir entre

24 Lang (2022: 13).

archivo y escena fueron emergiendo nuevas necesidades documentales, lo que mantuvo abierta la selección durante todo el proceso y permitió que se retroalimentara de manera constante, dando cuenta del carácter circular propio de la investigación--creación.

Semana 1: Inicio del proceso y apertura de sentidos

La primera reunión del equipo creativo tuvo como propósito coordinar horarios, definir la estructura de trabajo y compartir los objetivos generales del proyecto. Se buscó habilitar un espacio común de exploración en el que todas las voces pudieran intervenir desde su experiencia, sensibilidad e intuición. En esta sesión se abrió la conversación sobre cómo se hacía teatro en Chile en los años sesenta y setenta, temática central de *El Ensayo*, con el fin de expandir el imaginario desde donde comenzar a crear. A la vez, cada integrante compartió sus vínculos personales y afectivos con el tema, dando lugar a un diálogo libre que permitió reconocer afinidades, inquietudes y posibles líneas de trabajo.

En los días siguientes, un grupo inicial —integrado por las investigadoras de ARDE, el director y el asistente de dirección— inició la consulta de documentos en el archivo digital ARDE y en el Archivo Patrimonial de la Universidad de Santiago de Chile (USACH), ambos con colecciones vinculadas a las tres compañías investigadas: Teatro del Pueblo, Teatro Nuevo Popular y TEPA. El recorrido por estas colecciones permitió seleccionar los materiales con los que se trabajaría en la etapa escénica. La elección no se guió por criterios técnicos o historiográficos, sino por preguntas de orden estético, artístico y afectivo:

- ¿Qué sensaciones evoca este documento?
- ¿Qué imágenes o palabras despierta?
- ¿Qué sugiere su materialidad, color, textura o tipografía?
- ¿Nos afecta a nivel personal? ¿Cómo?
- ¿Qué incomoda?
- ¿Qué silencios o historias latentes contiene?
- ¿Qué preguntas emergen a partir de él?
- Si hiciéramos un mapa de asociaciones, ¿qué otros materiales se conectan de forma inesperada?
- ¿Cómo dialoga con el presente?

Estas preguntas, formuladas como disparadores, guiaron tanto la selección de los documentos como los ejercicios de apreciación libre realizados durante la primera semana. Dichos ejercicios buscaban divagar, asociar y generar lecturas sensibles, escapando del carácter burocrático del archivo y acercándose a él desde lo perceptivo y lo afectivo.

A partir de este primer acercamiento se solicitaron imágenes en mayor calidad para la etapa de experimentación, y comenzaron a emerger tanto temas comunes como disensos, que fueron registrados colectivamente en pizarras de contenido, permitiendo visualizar el proceso de pensamiento del grupo.

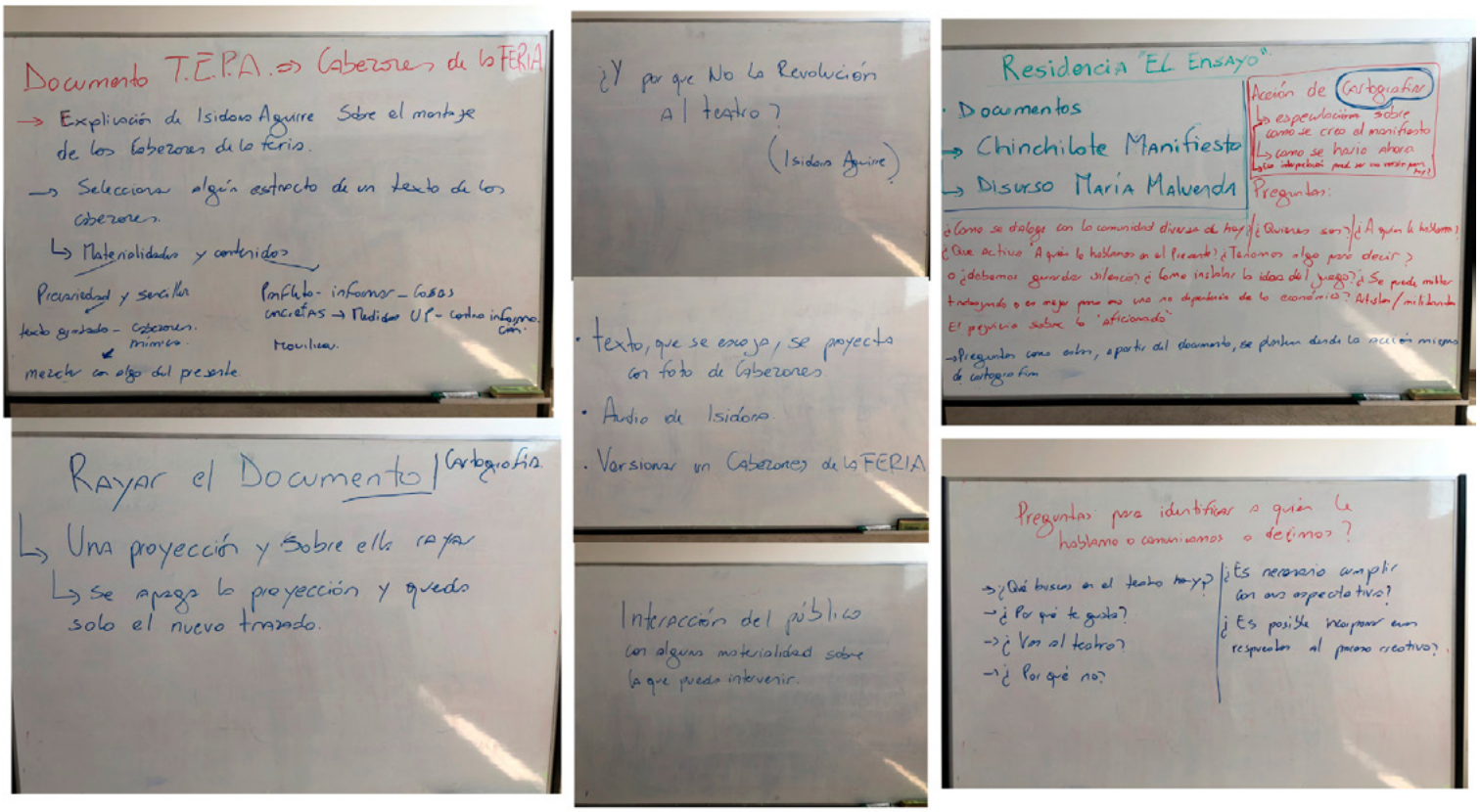


Imagen 4
Pizarras de contenido que surgieron durante la primera semana de residencia.

Además, se incorporó la lectura del libro *Teatro Experimental Popular Aficionado* de la dramaturga chilena Isidora Aguirre (2019)[25], el cual ofreció un valioso marco para contextualizar históricamente parte del material trabajado.

25 Aguirre (2019).



Imagen 5
Fotografía del libro *Teatro Experimental Popular Aficionado* de Isidora Aguirre (2019). El ejemplar conserva los papeles con anotaciones realizadas por el equipo durante el proceso de *El ensayo*. Fotografía de Cristian Flores, julio 2025.

Semana 2: Selección y atlas

Durante la segunda semana se elaboraron atlas o mapas de trabajo —construidos en la plataforma Padlet— a partir de documentos seleccionados por su capacidad de activar preguntas, imágenes y asociaciones. Para cada atlas se eligió un documento central, en torno al cual se articularon materiales provenientes de diversas fuentes: entrevistas, reportajes, fotografías, videos, textos y recortes de prensa. El resultado fue la conformación de constelaciones documentales en torno a núcleos temáticos, que abrían relaciones y campos de sentido más que una secuencia cronológica fija.

El primer atlas se construyó a partir del documento ***Manifiesto del Teatro del Pueblo***, incluido en el programa de mano de la obra *Chinchilote*[26]:

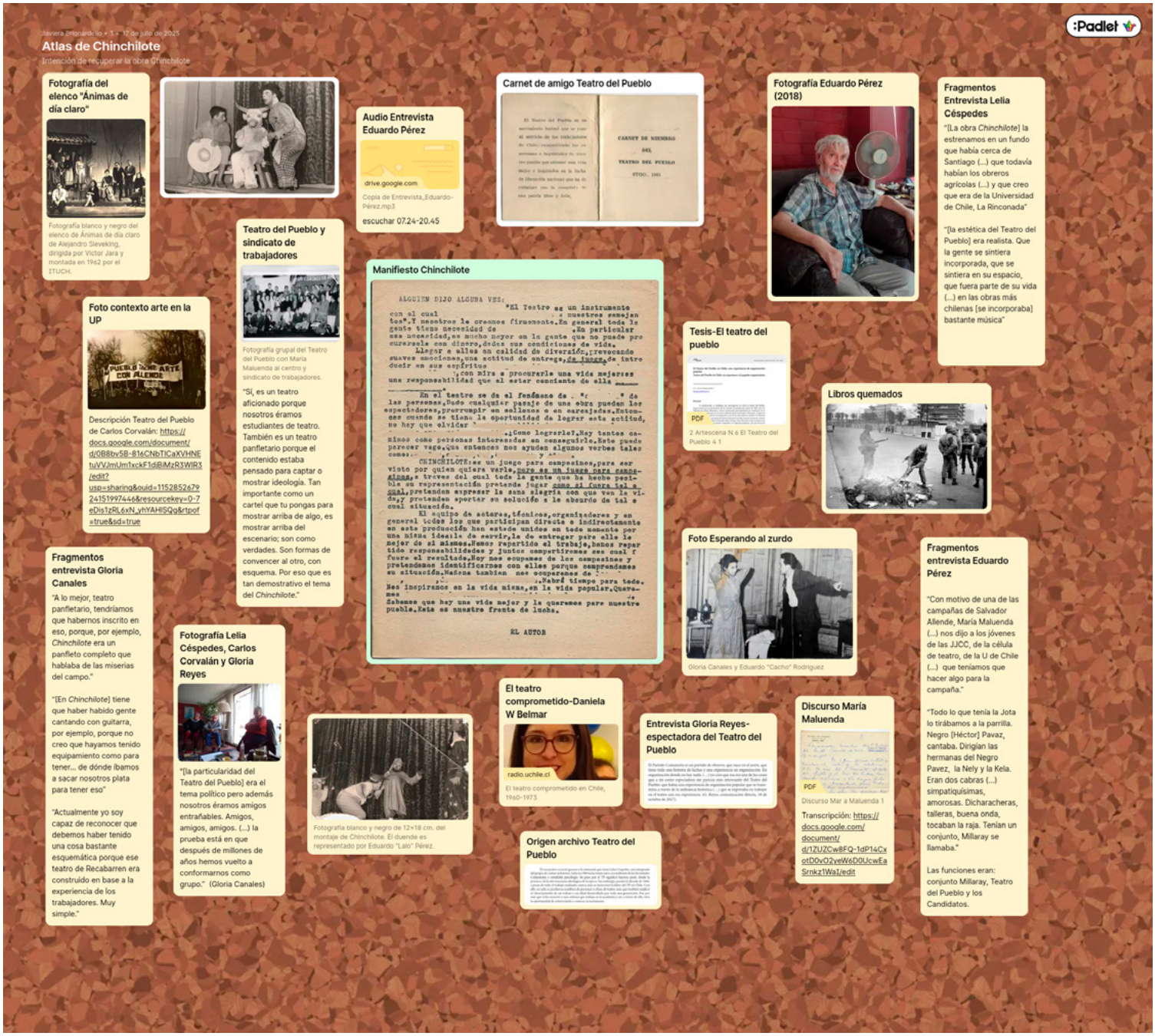


Imagen 6
Extracto de atlas digital desarrollado en torno al Manifiesto del Teatro del Pueblo.

26 Descripción del documento: Programa de *Chinchilote*, obra teatral escrita por Eduardo "Lalo" Pérez y dirigida por María Maluenda y Horacio Muñoz. Consta de tres hojas mecanografiadas: portada, ficha técnica y un manifiesto del autor. La fecha es desconocida, aunque, por el periodo de funcionamiento de la compañía, puede situarse en la década de 1960. Documento disponible en archivo Arde.

El segundo atlas tomó como punto de partida las instrucciones de Isidora Aguirre para interpretar la obra *Los Cabezones de la Feria*[27]:

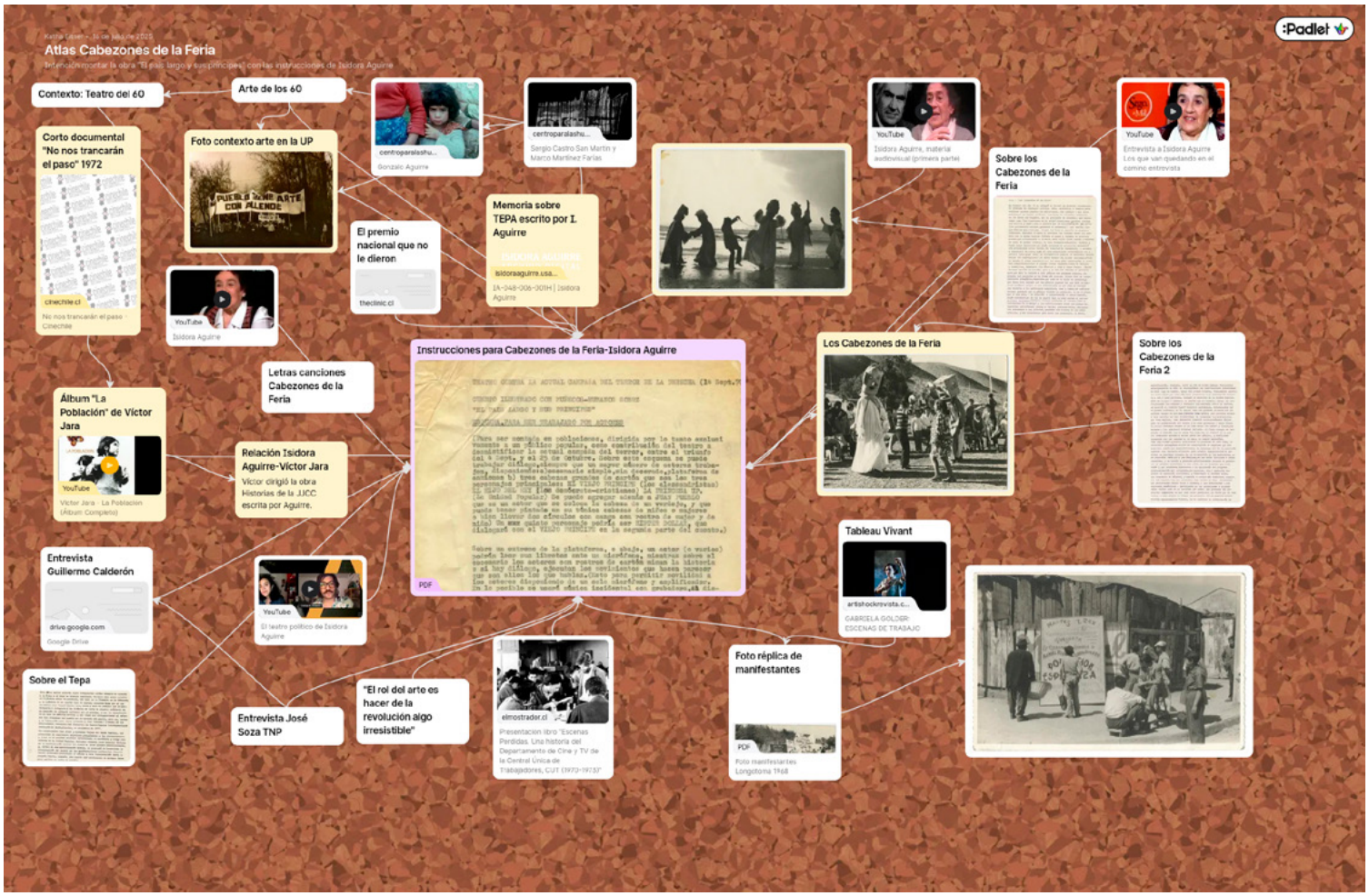


Imagen 7
Extracto de atlas digital desarrollado en torno a las instrucciones de Isidora Aguirre para la obra *Los Cabezones de la Feria*.

Antes del inicio de la exploración escénica, se realizó una reunión con el equipo de actrices y actores, en la que se presentaron estos atlas y las pizarras de contenido, junto con los imaginarios escénicos generados en las primeras semanas de trabajo.

27 Estas instrucciones provienen del archivo digital sobre Isidora Aguirre del Archivo Patrimonial de la Universidad de Santiago de Chile (https://isidoraaguirre.usach.cl/obra/tepa/). El Teatro Experimental Popular Aficionado (TEPA), impulsado por Aguirre a comienzos de los años 70, consistió en talleres dirigidos a sectores populares con fines culturales y educativos en el marco del gobierno de Salvador Allende. Entre sus experiencias se encuentra *Cabezones de la Feria*, un espectáculo itinerante de teatro político con actores aficionados que, mediante máscaras y diálogos breves, representaban a distintos grupos sociales y explicaban los cambios promovidos por la Unidad Popular.

En esta reunión, se introdujo también la idea de que existen diversas formas de visualizar y representar los archivos, entre ellas, el atlas. A diferencia de la lógica archivística tradicional, que tiende al orden burocrático y normativo, estos artefactos —al igual que el montaje escénico— permiten asociaciones dinámicas, afectivas y poéticas. Como señala Gutiérrez (2021)[28], estos formatos son *"el dispositivo afectivo, mientras que el archivo es el aparato burocrático"*. En ese juego de posicionamientos, las imágenes y documentos se ubican no para ser clasificados, sino para hacernos ver, sentir y pensar.

Este enfoque marcó el tono del trabajo de las semanas siguientes: activar los documentos desde su potencia asociativa y afectiva, abriéndose a nuevas lecturas posibles a través del cuerpo y la escena. De manera colectiva, reflexionamos también sobre qué preguntas podían plantearse a estos documentos del pasado desde las prácticas del presente. Fue, en definitiva, un ejercicio de pensar cómo poner el cuerpo en el archivo y, al mismo tiempo, cómo dejar que el archivo habite el cuerpo.

Semana 3: Ensayos libres y primeras asociaciones

Al elenco se le propuso crear una breve acción escénica a partir de alguno de los documentos seleccionados en los atlas, sin instrucciones previas y con la única consigna de explorar su primer encuentro con el material desde la intuición, la memoria o la imaginación. El objetivo no era representar los documentos de forma literal, sino usarlos como estímulos para abrir entradas al archivo desde la escena. Con esta premisa, cada integrante propuso un ejercicio con total libertad, pudiendo involucrar al resto del equipo y apoyarse en sus compañeras y compañeros para materializar su imaginario y transformarlo colectivamente.

Resultó significativo que, a partir del primer ejercicio —cuyos restos materiales quedaron instalados en el espacio de trabajo—, se desplegaran los siguientes. Las y los actores buscaron un diálogo inmediato con el entorno, los objetos y los materiales que conformaban esas imágenes.

A continuación, se describen algunos de estos ejercicios a modo de ejemplo:

28 Devia y Gutiérrez (2021).

Hojas en el cordel

El ejercicio propuesto por Tamara Ferreira consistió en instalar una cuerda que atravesaba diagonalmente el espacio, disponer una mesa con numerosas hojas en blanco y un balde con agua. Las hojas eran sumergidas en el agua y luego colgadas en el cordel con pinzas de tender ropa. Con ayuda de otras personas del elenco, fue desplegando progresivamente estas hojas húmedas a lo largo de la cuerda. Más tarde, incorporó cuerpos a la acción: partes de los cuerpos de sus compañeras y compañeros se entrelazaban con las hojas colgadas. En una imagen especialmente evocadora, una actriz atravesaba una hoja con los dedos, generando una tensión entre el cuerpo y el documento.



Imagen 8
Fotografía del grupo de actrices y actores realizando el ejercicio de las hojas y cuerpos colgados.

La imagen sugería que detrás de cada material documental existe una experiencia vital. Detrás de un documento archivado —además del trabajo de quien archiva— hubo una actividad humana, de la cual solo quedan esos restos. Esta acción proponía también una composición en el presente: una forma de reactivar esos vestigios desde nuestro contexto actual.

Durante el ejercicio fueron surgiendo nuevos vínculos escénicos. A partir de la misma cuerda con papeles colgantes, el cuerpo de un actor se transformó en una representación de *Juan Pueblo*, personaje de la obra *Los Cabezones de la Feria*. Con restos del trabajo anterior se improvisó una máscara de papel que aludía a las cabezas gigantes de papel maché usadas originalmente en la obra. Esta acción activó el imaginario colectivo y generó nuevas relaciones entre materiales. En ese mismo flujo se sumó la lectura de fragmentos del libro de Isidora Aguirre, así como una escena que se fue entrelazando con el presente mediante referencias a la contingencia política chilena.

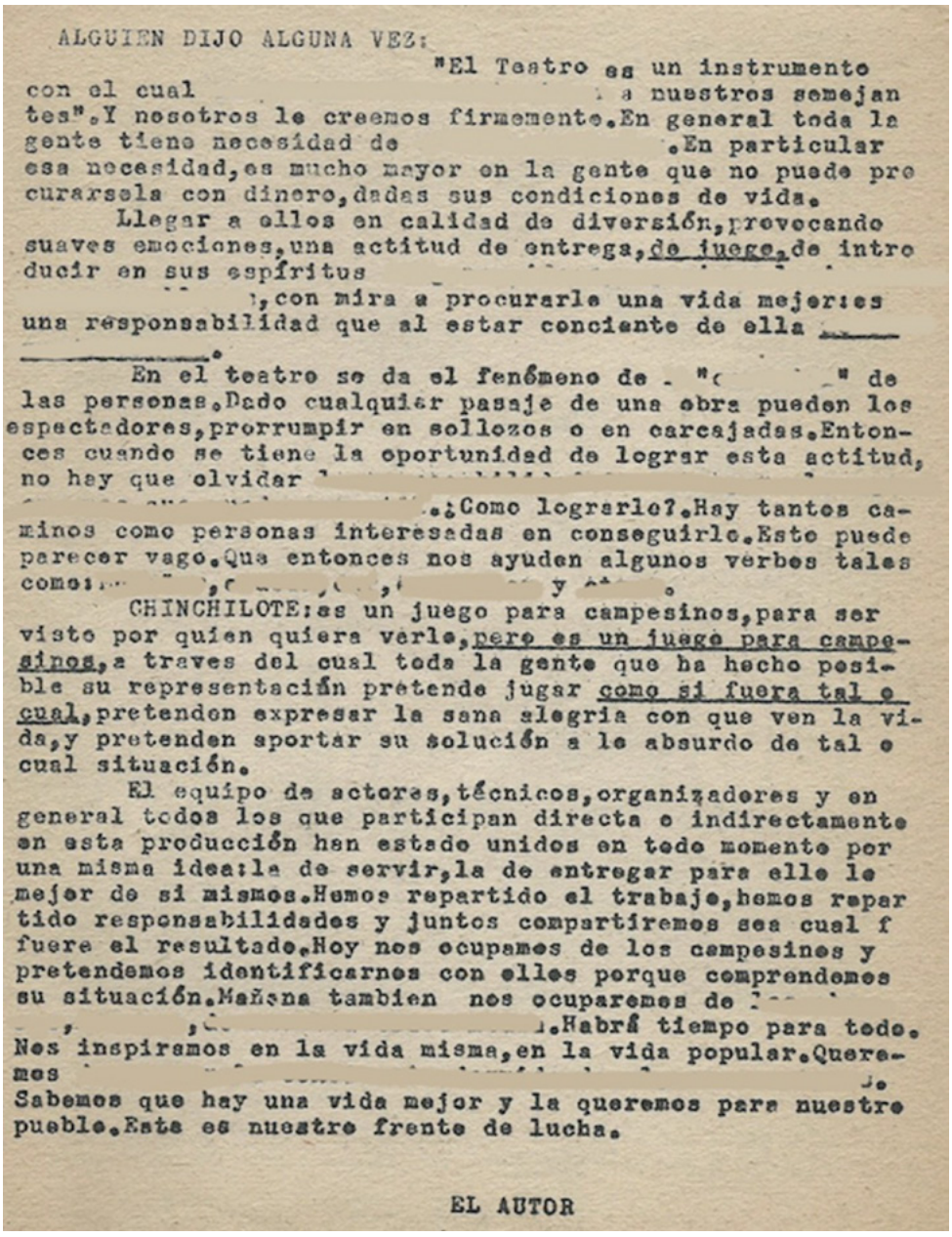




Imagen 9
Izquierda: Registro del ejercicio en el que uno de los actores (Nicolás Pavez) se convertía en un personaje de *Los Cabezones de la Feria* de Isidora Aguirre. *Derecha:* Fotografía de los personajes de *Cabezones de la Feria* junto a Isidora Aguirre, playa de Los Vilos, 1972. Autor: Karl Jagare. Disponible en el Archivo Isidora Aguirre, Archivo Patrimonial USACH: https://isidoraaguirre.usach.cl/fotografia/ia-066-005-011/.

El manifiesto silenciado

Desde la dirección se propuso un ejercicio de intervención directa sobre un documento, titulado *El manifiesto silenciado*. Consistía en proyectar el *Manifiesto del Teatro del Pueblo*, incluido en el programa de mano de la obra *Chinchilote*, omitiendo ciertas palabras. Las y los actores debían completar esos vacíos con ideas y vocablos que pudieran haber formado parte del contexto histórico en que fue escrito. Más tarde, fragmentos tanto del texto original como de las nuevas propuestas se imprimieron en pequeños papeles y, mediante discusión colectiva, fueron reinsertados en el documento.



ALGUIEN DIJO ALGUNA VEZ:

"El Teatro es un instrumento con el cual [illegible] a nuestros semejantes". Y nosotros le creemos firmemente. En general toda la gente tiene necesidad de [illegible]. En particular esa necesidad, es mucho mayor en la gente que no puede procurarsela con dinero, dadas sus condiciones de vida.

Llegar a ellos en calidad de diversión, provocando suaves emociones, una actitud de entrega, de juego, de introducir en sus espíritus [illegible], con mira a procurarle una vida mejor: es una responsabilidad que al estar conciente de ella [illegible].

En el teatro se da el fenómeno de [illegible] de las personas. Dado cualquier pasaje de una obra pueden los espectadores, prorrumpir en sollozos o en carcajadas. Entonces cuando se tiene la oportunidad de lograr esta actitud, no hay que olvidar [illegible]. ¿Como lograrlo? Hay tantos caminos como personas interesadas en conseguirlo. Esto puede parecer vago. Que entonces nos ayuden algunos verbos tales como: [illegible] y [illegible].

CHINCHILOTE: es un juego para campesinos, para ser visto por quien quiera verlo, pero es un juego para campesinos, a traves del cual toda la gente que ha hecho posible su representación pretende jugar como si fuera tal o cual, pretenden expresar la sana alegria con que ven la vida, y pretenden aportar su solución a lo absurdo de tal o cual situación.

El equipo de actores, técnicos, organizadores y en general todos los que participan directa o indirectamente en esta producción han estado unidos en todo momento por una misma idea: la de servir, la de entregar para ello lo mejor de si mismos. Hemos repartido el trabajo, hemos repartido responsabilidades y juntos compartiremos sea cual fuere el resultado. Hoy nos ocupamos de los campesinos y pretendemos identificarnos con ellos porque comprendemos su situación. Mañana tambien nos ocuparemos de [illegible]. Habrá tiempo para todo. Nos inspiramos en la vida misma, en la vida popular. Queremos [illegible].
Sabemos que hay una vida mejor y la queremos para nuestro pueblo. Esta es nuestro frente de lucha.

EL AUTOR

Imagen 10
Proyección del *Manifiesto del Teatro del Pueblo* con palabras omitidas, utilizada en el ejercicio *El manifiesto silenciado*. Documento disponible en el archivo digital Arde: https://proyectoarde.org/items/show/4006.

Este ejercicio se mantuvo activo durante todo el proceso. A medida que avanzaban los ensayos y se profundizaba en los documentos de los atlas—que reflejaban las perspectivas y posicionamientos de artistas escénicos de las décadas del 60-70—, las actrices y actores contaban con más herramientas para habitar esos silencios. Así, podían completarlos no solo desde una perspectiva contemporánea, sino también desde una comprensión más situada de aquellas experiencias históricas.

También surgió un impulso de proyectar el manifiesto directamente sobre sus cuerpos, y la lectura de las partes que en este se proyectaban. Este gesto convertía al cuerpo en un soporte activo de la memoria y del discurso político, y de enunciación.

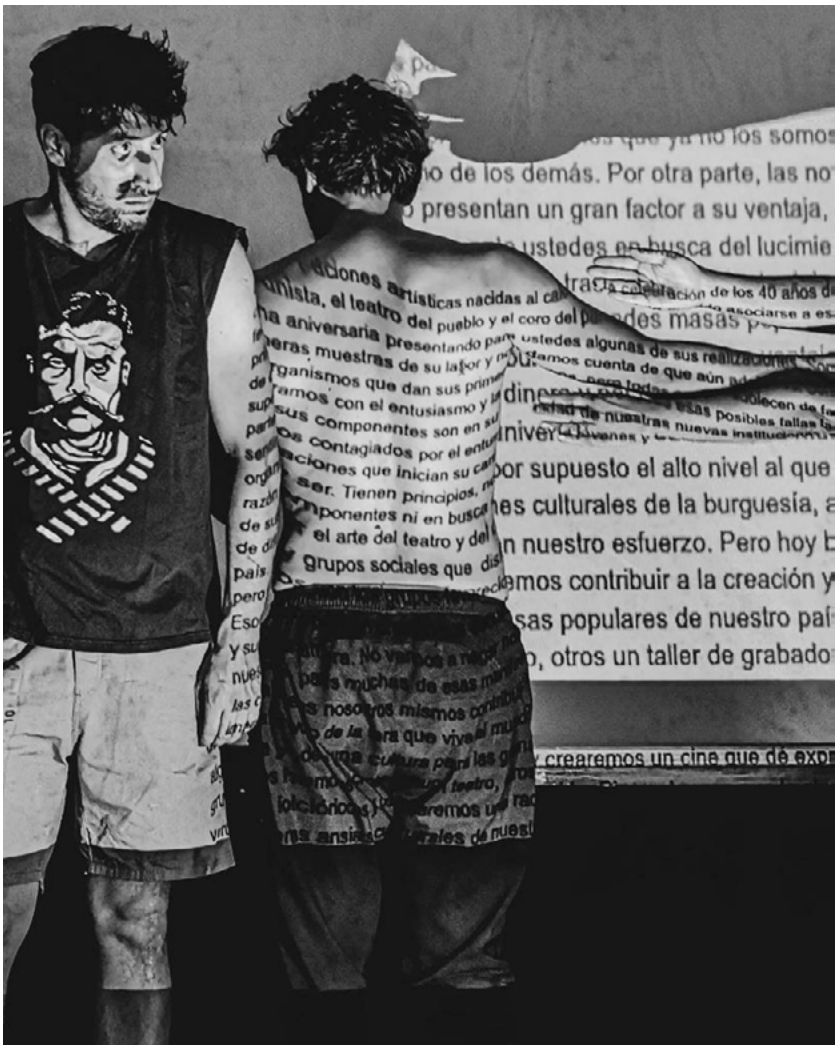


Imagen II
Fotografía con dos actores interviniendo el Manifiesto del Teatro del Pueblo.

Entrevistas como reunión escénica

A partir de entrevistas realizadas por Javiera Brignardello[29] (Arde) a exintegrantes del Teatro del Pueblo, se propuso un ejercicio de *conferencia escénica* en el que las actrices y actores representaban a artistas de la época, incorporando fragmentos reales de esas entrevistas en improvisaciones. Lo que comenzó como una conferencia derivó en una entrevista y luego en una reunión ficticia entre quienes habían formado parte de estas experiencias teatrales. En ese espacio escénico surgieron memorias, tensiones y debates, como si las y los protagonistas del pasado se reencontraran para reflexionar sobre su historia común.

29 Javiera Brignardello (Arde) es autora del texto **"El teatro del pueblo en Chile: una experiencia de organización popular"** (2018) que también sirvió de referencia para este proyecto.



Imagen 12
Registro del ejercicio de la entrevista como reunión escénica.

Esta evolución escénica replicó, en cierta medida, una situación real: la propia Javiera había reunido a exintegrantes del grupo teatral para una entrevista colectiva que ofreciera una mirada más amplia y coral sobre el Teatro del Pueblo. Sin embargo, el ejercicio no se limitó a reproducir esa instancia, sino que funcionó como un soporte —como todos los ejercicios del proceso— para habilitar otras activaciones y dar lugar a nuevas perspectivas.

Este ejercicio permitió explorar diversas estrategias actorales y formas de representación propias de las décadas de 1960 y 1970, cuestionando los modelos predominantes sobre cómo se concebía el teatro político en esos años. Se experimentó con distintas capas de teatralidad —desde el realismo hasta el distanciamiento épico—, vinculadas tanto a la representación de quienes hacían teatro como a los lenguajes escénicos que utilizaban. Aunque el realismo suele mencionarse como la estrategia predominante en los teatros populares y en el teatro político desde los años 20 (influenciados por el Teatro Obrero), los documentos, imágenes y testimonios revisados —a menudo contradictorios entre sí— evidenciaron que las estrategias de escenificación eran múltiples.

El ejercicio también propició la teatralización de fotografías de época y abrió discusiones relevantes, como la del rol de las mujeres en estas agrupaciones. Un caso en particular —el recuerdo borroso de una mujer presente en una fotografía, pero no identificada por quienes eran parte del grupo— llevó a problematizar las ausencias en el relato historiográfico.



Imagen 13
Fotografía del ejercicio de la entrevista como reunión escénica.

Los materiales de archivo con los que trabajamos incluían voces de hombres y mujeres que participaron activamente en las experiencias teatrales de los años 60 y 70. Sin embargo, la historiografía oficial ha tendido a invisibilizar o minimizar el rol de las mujeres en estos procesos. Esta tensión se hizo evidente en el cruce entre documentos y cuerpos en escena: surgía un reclamo por la ausencia aparente de mujeres, a pesar de que su presencia era clave en los documentos revisados.

Ante esta contradicción, decidimos acentuar el tema en el trabajo escénico. Entendimos que no era posible corregir retrospectivamente lo omitido, pero sí intervenir desde el presente. La escena se convirtió así en un acto de justicia simbólica: una forma de visibilizar los aportes de las mujeres en las prácticas teatrales políticas del pasado y, al mismo tiempo, de mostrar cómo las formas de representación —fotografías, textos dramáticos, archivos institucionales— han reproducido prejuicios y roles de género limitantes. Abordamos estas ausencias no desde la denuncia directa, sino desde la creación, activando el archivo mediante la ficción, la improvisación y la

puesta en escena de voces silenciadas. Para ello, se trabajó con documentación crucial, como el discurso de María Maluenda, que permitió traer al presente una perspectiva política desde la propia historia del teatro chileno.

El discurso de María Maluenda

Como se mencionó, trabajamos con **el discurso pronunciado por María Maluenda** (Teatro del Pueblo) en el Congreso Nacional del Partido Comunista, realizado en el Teatro Caupolicán en 1962. La lectura dramatizada de este texto permitió activar un documento político desde el presente, otorgándole cuerpo y voz. Todo el elenco participó en la lectura, que incluso se exploró en versión musicalizada con guitarra y bombo.

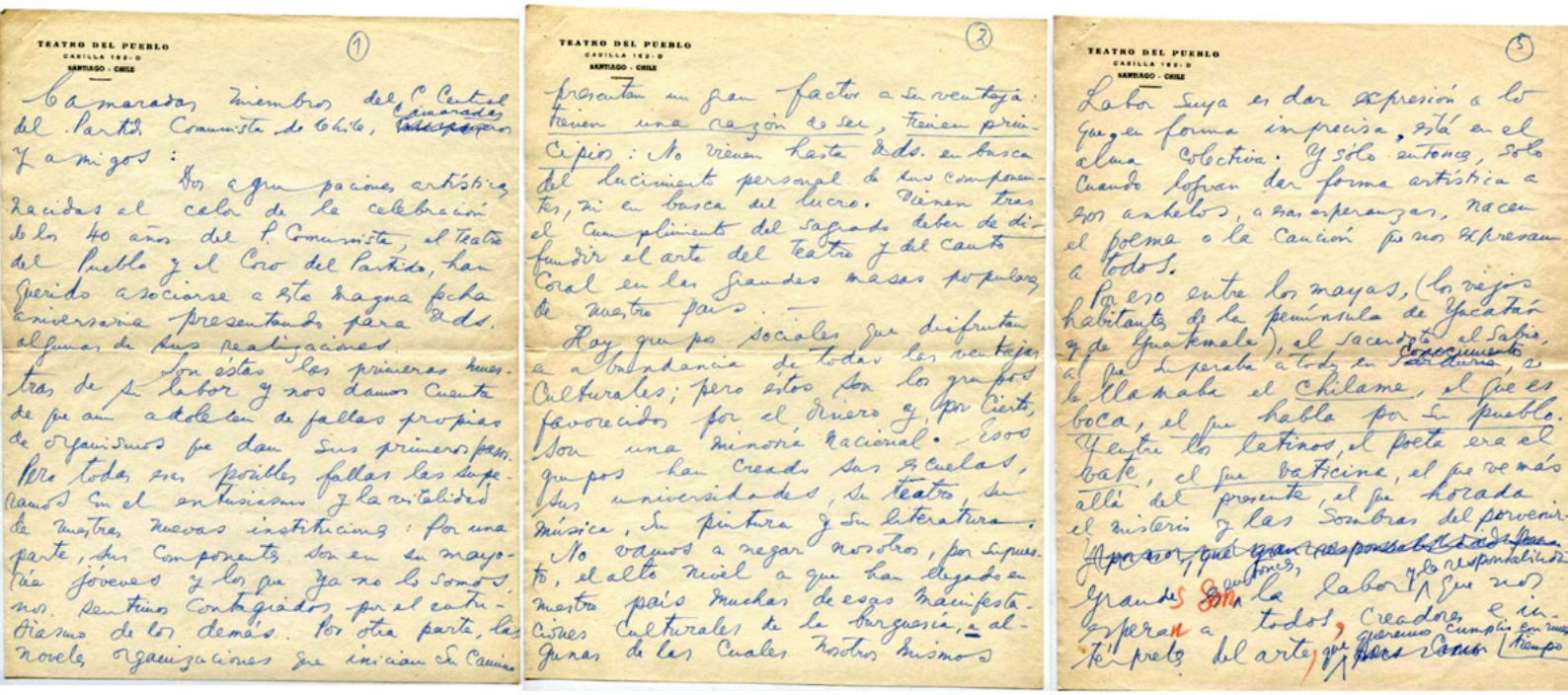

TEATRO DEL PUEBLO
CASILLA 182-D
SANTIAGO - CHILE

Imagen 14
Discurso escrito por María Maluenda para el Partido Comunista en el que detalla los principios y el quehacer artístico de la agrupación Teatro del Pueblo, 1962. Documento disponible en el archivo digital Arde: https://proyectoarde.org/items/show/3976.

Releer textos escritos hace más de 60 años en un contexto histórico muy distinto resulta especialmente significativo, pues permite revitalizarlos y traerlos al presente. Este ejercicio no solo actualizó el contenido del discurso, sino que también generó una experiencia de escucha y reflexión colectiva sobre su vigencia y resonancia hoy.

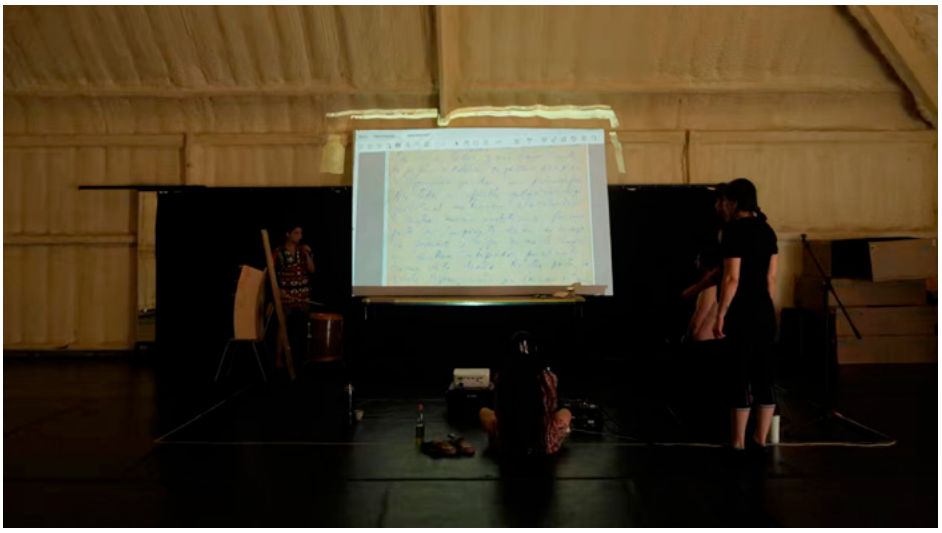


Imagen 15
Actrices leyendo el discurso de María Maluenda.

Reflexionamos que es interesante sostener desde las artes un impulso por explorar, releer o remontar proyectos del pasado, no como ejercicios de nostalgia, sino como formas de activar otras memorias, abrir preguntas y generar nuevas resonancias en el presente.

Especulaciones sobre una fotografía

Se trabajó con **una fotografía de la obra *Esperando al zurdo*** (Teatro del Pueblo), proponiendo imaginar la situación representada sin conocer previamente el contenido de la obra original. A partir de esta especulación colectiva, actrices y actores construyeron escenas que respondían a lo que intuían o proyectaban desde la imagen. Más tarde se incorporaron fragmentos reales del texto, asumido también como un documento, lo que permitió contrastar la composición escénica con la versión original y observar los diálogos y tensiones entre ambas aproximaciones.



Imagen 16
Foto de escena de *Esperando al zurdo* del Teatro del Pueblo. Autor: Clifford Odets. Fecha desconocida. Documento disponible en el archivo digital Arde: proyectoarde.org/items/show/4003

Este ejercicio abrió un espacio para activar documentos visuales desde la imaginación, sugiriendo que no siempre es necesario partir del conocimiento total de una fuente para relacionarse creativamente con ella. Desde las prácticas artísticas, proponemos que este tipo de abordajes —basados en la intuición, la imaginación y el trabajo colectivo— permiten otras formas de lectura y apropiación del archivo, ampliando su potencia.





Imagen 17
Registros del ejercicio en torno a una fotografía de la obra *Esperando al zurdo* del Teatro del Pueblo.

Cada ejercicio se desarrollaba hasta que el cansancio, la atmósfera o la percepción del momento marcaban un cierre natural, ya fuera por decisión de quienes estaban en escena —sin necesidad de acuerdo previo— o por indicación de la dirección.

En términos generales, estos ejercicios —sin un esquema rígido ni un orden predefinido— constituyeron una primera activación escénica: un movimiento inicial que impulsó el desarrollo de las demás. Esta dinámica puede leerse como una conclusión metodológica relevante, al mostrar cómo una estructura abierta permite que las propuestas emerjan desde el deseo y la necesidad de cada integrante.



Imagen 18
Registro de ejercicio de especulación sobre la foto de *Esperando al zurdo.*

Semana 4: Selección de escenas y apertura al público

Durante esta última etapa se incorporaron nuevos ejercicios y materiales, entre ellos mapas de la investigación *Cartografía del teatro político contemporáneo*[30] y fragmentos de entrevistas realizadas por Javiera Brignardello a integrantes del Teatro del Pueblo.

A partir de estos documentos surgieron tensiones entre distintas formas de concebir el teatro político en los años 1960–1970 y en la actualidad: sus funciones, métodos y perspectivas. En un ejercicio, por ejemplo, Nicolás Pavez improvisó una declaración del autor de *Chinchilote*, imitando su tono de voz e incorporando fragmentos de una entrevista y del manifiesto que él mismo había firmado. Al mismo tiempo, sumó ideas propias y elementos de los mapas de la investigación contemporánea, que sostenía en la mano durante la escena. El resultado fue una imagen compleja y contradictoria, histórica y situada, encarnada desde su propio cuerpo. La acción puso en evidencia tensiones y continuidades entre épocas, las búsquedas del presente y las múltiples discursividades que atraviesan la relación entre teatro y sociedad.

Este ejercicio dialoga con una cuestión fundamental del Teatro Documento: exponer opiniones en controversia a partir de materiales reales, confrontando detalles contradictorios para visibilizar conflictos. Documentos como el *Manifiesto de Chinchilote* o la carta de María Maluenda —certezas de un tiempo— se vieron interpelados por mapas que condensaban dudas y proyecciones sobre el rol actual del teatro. Incluso dentro de un mismo período histórico se revelaban diferencias: fragmentos de entrevistas al propio autor de *Chinchilote* mostraban matices que cuestionaban las certezas de su época.

Al cierre de la semana realizamos una evaluación colectiva del proceso, compartiendo percepciones sobre cada experimentación. Frente a la apertura al público, decidimos organizar el trabajo en una estructura que hiciera visible su carácter procesual más que presentarlo como obra terminada. Así surgieron las llamadas *estructuras de ensayo*: distintas posibilidades de organización interna que seguimos probando incluso el mismo día de la apertura.

30 Investigación realizada por los autores de este texto (Flores y Eitner), en el que se entrevistó a 11 directores/as de teatro político en Chile: https://editorial.proyectoarde.org/lanzamiento-de-la-investigacion-escenas-de-lo-politico-cartografia-del-teatro-chileno-contemporaneo/.



Imagen 19
Preparación antes de la apertura al público.

La muestra invitó al público a retroalimentar el proceso. Al ingresar, cada asistente recibía materiales de trabajo: primero una versión silenciada del *Manifiesto de Chinchilote*, luego los mapas de la investigación *Cartografía del teatro político* y, finalmente, la versión original del *Manifiesto*. Esta secuencia fue clave: las y los actores no disponían del texto completo durante la escena, por lo que debían llenar los silencios con lenguaje propio. Esa activación se convirtió en el eje estructural de la apertura. En la escena final, el *Manifiesto* se leía nuevamente, pero los silencios permanecían en blanco: el público tenía en sus manos la versión original y podía completarlos por sí mismo. La apertura funcionó así como un foro, donde cada asistente podía elaborar sus propias reflexiones e incluso intervenir con su voz.

Es importante destacar el rol de las archiveras del colectivo Arde a lo largo de las cuatro semanas. Como se ha mencionado, su rol fue el de archiveras *en y para* la escena: ocuparon el escenario junto al elenco y tuvieron la libertad de activar materiales durante los ensayos, generando cruces entre cuerpo, texto e imagen.

A diferencia de otras experiencias donde el archivo opera como un registro del proceso, aquí se propuso que funcionara como provocación y motor. Se trabajó con una metodología circular: la selección de documentos no llegaba totalmente definida des-

de el inicio, sino que se proponían materiales, se trabajaban en escena y, según lo que emergía, se incorporaban nuevos, que volvían a ponerse en circulación escénica.



Imagen 20
Archivera y director en la escena, Javiera Brignardello y Cristian Flores, enero 2023.

Durante la apertura al público, las archiveras asumieron un rol central. Fueron responsables de accionar imágenes, activar audios y entregar documentos impresos a las y los asistentes, generando una interacción directa con los estímulos documentales. En los ensayos solíamos bromear diciendo que hacían de "DJ de documentos", proyectando y mezclando en vivo fragmentos de archivo como parte del entramado escénico. Con el tiempo, esa imagen adquirió un sentido más profundo, aludiendo no solo a una operación técnica, sino a una sensibilidad curatorial activa, capaz de intervenir en tiempo real sobre la experiencia escénica.

Finalmente, cabe destacar un aspecto metodológico: la necesidad constante de explicar y motivar la propuesta de apertura al equipo. Tanto actrices y actores como archiveras provenían de formas de formas de trabajo más estructuradas y rígidas. La lógica de la investigación-creación —y especialmente el hecho de trabajar con aperturas públicas que no buscan mostrar una obra terminada, sino ensayar ideas— supuso un desafío. Ponerlo en práctica implicó bajar la guardia, desaprender ciertos hábitos y atreverse a jugar.

Conclusión

En *El Ensayo* (2023), los documentos vinculados al teatro político chileno producido entre 1960 y 1973 adquirieron el estatus de objetos de indagación escénica. Estos materiales permitieron explorar las condiciones, estrategias y poéticas del teatro político de esa época, integrándose al proceso creativo como herramientas de investigación y, al mismo tiempo, como evidencias sensibles, lo que generó un espectro más amplio y expandido de lo documental.

Su incorporación permitió la construcción de dos mapas complementarios: uno documental, desplegado en forma de atlas digitales y pizarras de contenido; y otro metodológico-estético, desde el cual fue posible articular un posicionamiento político y escénico. Esta doble cartografía evidencia una práctica colectiva donde el archivo deja de operar como acervo pasivo para convertirse en un dispositivo de creación: se transforma, se activa y se integra al flujo mismo del proceso creativo.

No se trató únicamente de representar una problemática, sino de insertarse en ella desde una práctica crítica y encarnada. Trabajar con documentos se volvió, en este sentido, una forma específica de lo político: una manera de transformar la representación en experiencias compartidas y subjetividades colectivas. El archivo se convirtió en una herramienta relacional, abierta y en permanente tensión con sus propios límites.

La escena se configuró como un espacio de composición donde cuerpos, imágenes e ideas se reorganizan constantemente. Allí las poéticas se descubren, negocian y reformulan. Desde esta perspectiva, el documento deja de ser portador de una verdad única para convertirse en elemento problematizador: toma forma y sentido en quienes lo activan. Es en ese gesto donde emerge una politicidad encarnada: el archivo, al ser interrogado, se historiza, se descentra y se reescribe.

Desde la experiencia de *El ensayo* presentada en este texto —que al mismo tiempo nos permite avanzar en la definición de *ensayo escénico* como concepto y metodología— surgen preguntas fundamentales para nuestra práctica teatral y archivística:

¿Cómo activar un archivo desde el cuerpo?

¿Cómo poner el cuerpo en el archivo?

¿Cómo hacer del cuerpo un medio para leer, alterar y transmitir el archivo?

¿Podemos construir un archivo desde los gestos y las corporalidades?

¿Cómo dotar de sentido presente a documentos del pasado?

El Ensayo se afirma así como una forma de pensamiento escénico en la que archivo, memoria y creación se trenzan en un espacio común: inestable, situado y político. Asume el Teatro documento, más que un dispositivo que organiza materiales, y lo concibe como un proceso sensible y crítico que expone sus propias construcciones, se adentra en los problemas y sus contradicciones, y produce un conocimiento nuevo frente a discursos instalados como verdades. Ese conocimiento emerge en el cruce de los límites intelectuales y disciplinares, al inscribirse en el cuerpo y la sensibilidad.

En esta línea, entendemos el *ensayo escénico* como una metodología que ensaya modos de interrogar un tema o acontecimiento, habitarlo y resignificarlo desde el cuerpo. Es a la vez un gesto político y estético: un proceso abierto que convierte al archivo en motor de creación y a la escena en un laboratorio de memoria compartida. Al mismo tiempo, es una práctica para aprender, dialogar y pensar juntos; una forma de transmitir ideas y preguntas a otros —y con otros— a través del cuerpo, la escena y la experiencia común.•

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. 2003. 'El ensayo como forma', en *Notas sobre literatura* (Madrid: Akal), pp. 13–29.

ÁLVAREZ, Laura. 2019. 'El archivo como experiencia estética: aproximaciones a un montaje digital', *Políticas de la Memoria*, 19: 161–68.

BRIGNARDELLO, Javiera. 2018. 'El Teatro del Pueblo en Chile: una experiencia de organización popular', *Revista Artescena*, 6. https://artescena.cl/archivos/2559.

Conjunto. *Teatro Latinoamericano*. 1968, 7.

CONTRERAS, María José. 2013. 'La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana', *Poiesis*, 21–22: 71–96.

DEVIA, Catalina, y Pía GUTIÉRREZ. 2021. *Álbum de archivo. Documentos teatrales de Sergio Zapata Brunet* (Santiago: Oxímoron).

DEWEY, John. 1934. *El arte como experiencia* (Barcelona: Paidós).

ETCHELLS, Tim. 1999. *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment* (Londres: Routledge).

FLORES, Cristian. 2024. 'Lo político como experiencia en tres periodos del teatro chileno: continuidades, discontinuidades y las territorializaciones de un Brecht tardío' (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2024), https://hdl.handle.net/20.500.14352/110057 [consultado el 18 de julio de 2025].

FOUCAULT, Michel. 2008. *El gobierno de sí y de los otros: Curso en el Collège de France (1982–1983)*, trad. de Horacio Pons (México: Fondo de Cultura Económica).

FOUCAULT, Michel. 1999. *Estética, ética y hermenéutica* (Barcelona: Paidós).

FOUCAULT, Michel. 1984. *El uso de los placeres: Historia de la sexualidad II*, trad. de Aurelio Garzón del Camino (Madrid: Siglo XXI Editores).

GIMBER, Arno. 'El teatro documento de Piscator a Rimini Protokoll. Constantes y variantes de un género político en la escena alemana', *Acotaciones*, 37: 17–33, https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/article/view/118/733 [consultado 15 agosto 2025]

GUASCH, Ana María. 2013. *Arte y archivo 1920–2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (Madrid: Akal).

HERMO, M. A. 2015. 'Experiencia y subjetividad: Consideraciones sobre la noción de experiencia en Michel Foucault', *Revista de Filosofía*, 71: 7–21.

LANG, Silvio. 2022. 'Lxs artistas no hacemos obras. Inventamos prácticas', en *Microutopías* (Montevideo: Estudio Montevideo).

LE ROY, Frédéric, Eric CASSIERS, Thomas CROMBEZ, y Luk VAN DEN DRIES. 2016. 'Tracing Creation: The Director's Notebook as Genetic Document of the Postdramatic Creative Process', *Contemporary Theatre Review*, 4: 468–84.

MOUFFE, Chantal. 2007. *El retorno de lo político* (Barcelona: Paidós).

NEGRI, Toni. 2021. *La actualidad de lo común: La revolución del siglo XXI* (Buenos Aires: Tinta Limón).

NEGRI, Toni. 2006. *La fábrica de porcelana: Una nueva gramática de la política* (Barcelona: Ediciones El Viejo Topo).

OSTHOFF, Simone. 2009. *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium* (Dresden: Atropos Press).

PISCATOR, Erwin. 1963. *El teatro político y otros materiales* (Argitaletxe: HIRU)

RANCIÈRE, Jacques. 1996. *El desacuerdo: Política y filosofía* (Barcelona: Ediciones Ariel).

SÁNCHEZ, José A. 2009. 'Investigación y experiencia: Metodología de la investigación creativa en artes escénicas', *Estudis Escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre*, 35: 327–35.

SÁNCHEZ, José Antonio. 2007. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (Madrid: Visor Libros).

TRINH T. Minh-ha. 1991. *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics* (Nueva York: Routledge).

WEISS, Peter. 1963. *Escritos políticos* (Barcelona: Editorial Lumen).

ZAMORANO, Consuelo. 'La irrupción de lo real en la dramaturgia chilena contemporánea: (2000-2010). El Documento como dispositivo para la construcción dramático-textual' (Memoria de título Universidad de Chile, 2024), https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/137796/La-irrupcion_de_lo_real_en_la_dramaturgia_chilena_contemporanea.pdf?sequence=1 [consultado 18 agosto 2025].

← VOLTAR AO ÍNDICE

A Publicação de *O Jardim*: entre documentação e obra, teatralidade e memória

Ligia Souza de Oliveira

doi.org/10.51427/978-989-9238-13-8.19

Ligia Souza de Oliveira orcid.org/0000-0001-7670-0204

Abstract

KEYWORDS
books
dramaturgy
documentation
archive
O Jardim

The Publication of *O Jardim*: between documentation and work, theatricality and memory

Drama books are traditionally one of the largest archives of theatre history. Much theatre history is also recovered from dramas that record part of the ephemeral art of the stage. In addition, over the last 20 years, the Brazilian theatrical and literary scene has seen a greater interest in the publication of dramas, whether staged or not. The postdoctoral project "The Book in Performance - Some Reflections on the Publication of Dramaturgy" aims to reflect on these works in contemporary Brazil.

In his doctoral thesis, French researcher and editor at Éditions Théâtrales Pierre Banos-Ruf reflected on aesthetics, politics and the literary market in the publication of drama in France. In one passage, he indicates types of works according to their typology: (1) programmes or stage books are those that have a direct connection with the performance of the work. Without any concern for the reintegration of drama into literature, the text is presented only as an element of the performance, a testimony; what is called in this project a record, memory or theatrical archive; whereas (2) the theatre book (specific theatrical genre) does not normally have an exclusive approach that differentiates it from other publications and is almost never related to staging. They do not, however, hide the genre to which they belong: drama. The last category (3), the book of theatrical literature, has a very strong commitment to the reinsertion of dramaturgy into the literary field, normally without any indication on the cover linking it to theatre, given the claiming for dramaturgy as an object of reading.

More than an attempt to fit productions into rigid categories, Banos-Ruf's nomination helps to construct a broader and more diverse view of the possible ways to publish drama. Based on this categorisation, part of the research focuses on the analysis of some works that transit between register and aesthetics, in a dialogue with representation, whether

prior to publication or upcoming staging projects. Some recent Brazilian dramaturgical books thus venture into these undefined frontiers. They offer themselves to literary reading while, at the same time, proposing theatricality on the page; in other words, taking an interest in experimentation outside of rigid categorisations: "the frontier between art and life, work and documentation is often crossed".

In this text, we intend to highlight the publication of contemporary Brazilian dramaturgy as a proposition that, on the one hand, is increasingly found on bookshop shelves and in the hands of readers; and, on the other hand, attempts to dialogue with previous productions, bringing to light a journey, a scenic documentation. To illustrate, we will present the book *O Jardim* by Leonardo Moreira, published in 2012 by SESI-SP Editora, in which elements of archive and memory of the performance are mixed with the performative text, dialoguing with the orality and aurality of the performance. Finally, we ask ourselves: can the dramaturgy book be a proposal for an archive while at the same time reactivating the archive aesthetically through reading?

Ligia Souza de Oliveira

Este artigo começa por uma experiência de leitura: Ao abrir este livro de dramaturgia, somos lançados em três percursos narrativos que coexistem sem hierarquia. Trata-se de uma experiência em camadas, em que o tempo, a voz e o espaço operam como forças que reorganizam a própria leitura.

A primeira ficção, contextualizada em 1938, trata da separação amorosa do casal Fernanda e Thiago. Ela chega na nova casa de seu ex-marido para uma última conversa definitiva. Ele acabou de se mudar e no espaço vemos caixas por todo lado. Ela vai até Thiago para levar uma caixa de fotografias e dizer: 'eu não vou ficar com isso sozinha' (Moreira 2012: 13). Descobrimos que Fernanda estava grávida e que o bebê foi abortado. Eles percorrem as feridas deixadas pela relação. Se beijam e se afastam. Um encontro marcado por tristeza e ressentimento.

A segunda ficção se passa em 1979 e trata do encontro de duas irmãs, Maria Amélia e Luciana, que estão encaixotando os pertences do pai, Thiago, que vai se mudar para uma casa de repouso, um asilo. Acompanhamos também a narrativa das irmãs que moram longe e só se conectam a partir de um passado compartilhado. Descobrimos que o pai está em estágio avançado do Alzheimer, o que faz com ele não consiga mais interagir com as filhas, reconhecer as coisas, ou a si mesmo.

A terceira ficção trata de uma última mudança em 2011. Aline e sua empregada, Paula, fazem um inventário dos objetos de família, depois da morte da matriarca, Maria Amélia. A casa está sendo invadida por um grupo de poloneses que requerem a posse do imóvel. Amedrontadas, as duas decidem se mudar.

Ao longo das cenas, descobrimos que o personagem Thiago é pai das irmãs Maria Amélia e Luciana, e avô de Aline, neta que não conheceu. A casa é a mesma ao longo dos anos, as caixas se acumulam, os objetos, as fotografias e as histórias também.

Este estudo integra a pesquisa de pós-doutorado intitulada *O livro em performance – algumas reflexões sobre a publicação de dramaturgia*[1] e propõe indagações acerca dos modos de edição de peças teatrais no Brasil nos últimos 25 anos. Nesse período, observou-se o surgimento e a multiplicação de editoras interessadas no gênero, algumas delas com catálogos inteiramente dedicados às artes cênicas. Para além dos aspectos históricos, sociais e econômicos relacionados a esse fenômeno, a investigação busca compreender as estratégias de materialização do texto dramático no livro, formulando a hipótese de que há, nesse processo, um campo de experimentação que dialoga com formas de teatralidade ou performatividade da própria página — ainda que essas obras sejam anteriores ou posteriores à sua realização cênica.

1 Pesquisa financiada pela FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo (processo: #2021/04837-9).

A publicação de dramaturgia se inscreve em um espaço ambíguo e tensionado, o que Pierre Banos-Ruf desenvolveu em sua tese *L'édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, économiques et politiques : l'exemple des éditions Théâtrales* como um 'entre-deux volontaire et dirigé' (Banos-Ruf, 2008: 11). Trata-se de uma zona intermediária entre cena e página, entre teatro e literatura, que não é fruto do acaso, mas de escolhas conscientes e disputas de poder. É justamente esse entre-dois que complexifica a existência editorial da dramaturgia, pois ela carrega uma 'double destination scénique et lectoriale' (Banos-Ruf, 2008: 14), ou seja, é ao mesmo tempo texto para ser lido e texto para ser encenado.

Essa dupla vocação é também seu maior desafio. A materialidade do livro precisa responder tanto à lógica do palco quanto à da leitura silenciosa ou coletiva. Há obras que privilegiam a presença cênica e outras que se afirmam no campo literário, com uma zona de transição em que essas dimensões se sobrepõem. A edição de teatro, nesse sentido, torna-se lugar de disputa simbólica e política.

Historicamente, a dramaturgia esteve fortemente marcada pelo textocentrismo, herança da tradição aristotélica, em que o texto prevalecia sobre os demais elementos da cena. No entanto, como aponta Banos-Ruf, essa lógica foi 'remise en cause par Craig ou Artaud, par exemple' (Banos-Ruf, 2008: 130), e aos poucos, o teatro foi se deslocando do campo da literatura, colocando a encenação no centro da criação. Muitos autores passaram então a valorizar mais o fato de sua peça ser montada do que publicada. Porém, 'frustrés de laisser cet art aux seuls metteurs en scène' (Banos-Ruf, 2008: 131), começaram a reivindicar novamente a dimensão escrita de suas obras.

Nesse processo, o editor assume um papel estratégico. Ele também precisa fazer escolhas: optar por uma linha editorial que dialogue com o campo teatral ou reintegrar a dramaturgia ao campo literário. Como escreve Banos-Ruf, 'jouir d'une ligne éditoriale fixe (mais ouverte) [...] semble donc être une question de survie, mais aussi de choix' (Banos-Ruf, 2008: 130), que não é apenas econômico, mas também estético e político.

Esse tipo de reflexão permite também repensar as formas tipográficas de apresentação do texto no livro, considerando sua vocação híbrida entre cena e leitura. Pierre Banos-Ruf propõe três possibilidades de edição, que variam conforme a relação do texto com a encenação e o campo literário:

> **1.** o livro-programa ou livro de palco, são aqueles que têm uma ligação direta com a representação da obra. Sem nenhuma preocupação com a reintegração da dramaturgia à literatura, o

texto se mostra apenas como um elemento da representação, um testemunho, isso que se chama neste projeto de registro, memória ou arquivo teatral. esse entendimento se desdobra também no formato, já que os livros tem uma capa flexível e são em pequenos formatos de maneira a facilitar o manuseio quando do seu uso pelos atores no palco.

2. o livro de teatro (gênero teatral específico) normalmente não possui uma abordagem exclusiva, de forma a diferenciá-lo das outras publicações. Esses impressos quase nunca têm relação com possíveis encenações, contudo, não escondem o gênero a que pertencem, sempre com uma indicação à literatura específica que correspondem: dramática. Eles geralmente possuem características tradicionais e são vendidos em formato de literatura de bolso; a última categoria,

3. o livro de literatura teatral tem um compromisso muito forte com a reinserção da dramaturgia no campo literário. Banos-Ruf indica que esses livros normalmente não possuem em sua capa nenhuma indicação que os vinculem ao teatro, haja vista sua postura reivindicatória da dramaturgia como objeto de leitura. As publicações normalmente são concomitantes às montagens, porém, não possuem nenhuma indicação, nem fotografias ou nomes da ficha técnica.

Essas categorias propostas por Pierre Banos-Ruf não devem ser entendidas como rígidas ou estanques, mas sim como linhas de força que ajudam a pensar os diferentes modos de circulação da dramaturgia entre a cena e o campo literário.

Já a pesquisadora belga Elise Deschambre faz um estudo intitulado *Croisements de l'écriture dramatique et de la création scénique : la question du texte* sobre as metodologias de criação entre dramaturgos e encenadores em produções em que texto e cena são criados concomitantemente. Em sua pesquisa, ela evidencia que a ideia de autoria é dissolvida entre os artistas envolvidos haja vista os percursos de transformações dos materiais em sala de ensaio. No contínuo de suas investigações ela também nos esclarece sobre a complexidade das construções no que se refere a sua publicação, às escolhas textuais e editoriais. Ela se apodera da noção de *traço*, desenvolvidos originalmente por Ricoeur e Derrida, para colocar em evidência as características da encenação que são incorporadas ao texto, e como isso evidencia uma autonomia ou não do dramaturgo e da dramaturgia em relação à cena.

Segundo a autora, há uma tensão permanente entre a tentativa de conferir autonomia literária ao texto e o vínculo inevitável com a encenação que o originou. Ela mostra que, em alguns casos, como o de Pauline Peyrade, a publicação afirma essa autonomia: 'le texte publié comprend des passages qui sont absents du spectacle' (Deschambre, 2024: 145) e, mesmo nos casos em que o espetáculo é mencionado, como em *Poings* e *Carrosse*, não há "aucune trace explicite" (Deschambre, 2024: 145) da encenação no corpo do texto — nem mesmo indicações cênicas que remetam a momentos coreográficos ou acrobáticos presentes na cena. A reconfiguração tipográfica de certas passagens também contribui para dissociar o texto da partitura espetacular e aproximá-lo da leitura literária.

Por outro lado, em autores como Thomas Depryck ou Jean-Marie Piemme, o traço da encenação permanece mais evidente, ainda que nunca plenamente assumida. Deschambre aponta que o texto *Dehors*, de Depryck, contém inserções de improvisações dos intérpretes e uma introdução assinada pelo encenador, o que marca um entrelaçamento claro entre dramaturgia e cena. Já em *Bruxelles, printemps noir*, de Piemme, há uma adoção silenciosa da ordenação cênica proposta por Philippe Sireuil, embora esta não seja explicitada na edição, criando uma espécie de 'trace immédiate, indicielle' (Deschambre, 2024: 146) do espetáculo. O termo *trace*, recorrente na análise da autora, revela justamente essa ambiguidade: os textos são simultaneamente 'traces des spectacles auxquels ils sont liés' e 'textes indépendants ayant une existence en soi' (Deschambre, 2024: 146). Esse entre-dois editorial, portanto, não se resume a uma escolha formal, mas constitui um campo de tensões onde se inscrevem o desejo de autonomia do texto e a memória indelével da cena.

Os traços encontrados nas publicações vão desde textos de apresentação, prefácio ou posfácio da equipe, que introduzem aspectos do processo de criação da obra, ou, no mais radical, a descrição de pequenos detalhes da encenação, através das rubricas do texto que revelam a forma de falar ou um movimento do ator. Ou seja, diante da descrição abrangente de Pierre Banos-Ruf, Deschambre nos esclarece que esses resquícios da cena podem ser encontrados em pequenos detalhes do texto.

Todas essas questões me levam a retomar a reflexão sobre o expressivo surgimento de novas editoras brasileiras nas últimas duas décadas e meia, bem como sobre as formas pelas quais artistas de teatro têm se relacionado com as materialidades do livro no Brasil. Há um argumento recorrente que justifica a publicação da dramaturgia pela necessidade de registrar o teatro – essa linguagem de natureza efêmera, que demanda outros suportes para a preservação de sua memória. Trata-se de uma perspectiva legítima, vinculada a uma longa tradição de arquivamento da cena.

Contudo, falo aqui a partir de um lugar em transformação – um olhar que se desloca no curso de uma pesquisa em pleno movimento, atravessada por descobertas. É nesse percurso que percebo uma inquietação diante da ênfase que recai sobre o livro de dramaturgia como mero suporte de memória teatral. Essa abordagem, ainda que compreensível, tende a restringir o campo de circulação e recepção da dramaturgia, reafirmando sua inscrição em um nicho específico, voltado quase exclusivamente à prática cênica.

Há, talvez, uma potência latente que permanece pouco explorada quando se considera o texto dramatúrgico apenas como arquivo. Seu alcance como obra literária – capaz de convocar modos singulares de leitura, imaginação e fruição estética – corre o risco de ser subestimado. Em vez de reafirmar a oposição entre arquivo ou literatura, proponho aqui um deslizamento: um "e" no lugar do "ou", que permita pensar a dramaturgia como espaço de atravessamentos, de coexistência entre regimes de memória e de invenção literária. Um território em que as marcas do teatro e da cena convivem com o gesto da escrita e com as potências da leitura, num jogo contínuo de presença e ausência, de traço e de evocação.

O livro de artista pode nos ajudar a pensar a relação entre obra e memória da cena, especialmente quando observamos, como propõe Amir Cadôr, o vínculo entre o livro e o registro de performance. Em *A Enciclopédia do Livro de Artista* (2017) e *Ainda: o livro como performance* (2019), Cadôr argumenta que o livro, desenvolvido no campo das artes visuais, mais do que um suporte secundário, transformou-se em espaço ativo e expandido da experiência artística, capaz de prolongar, ativar ou até mesmo instaurar o acontecimento performático.

O livro de artista surge no contexto das experimentações artísticas dos anos 1960, quando as fronteiras entre linguagens começam a ser questionadas por criadores que buscam formas híbridas, abertas e processuais. Nesse momento, o livro é adotado como meio expressivo por sua capacidade de articular tempo, espaço, sequência e materialidade — o que leva Dick Higgins a defini-lo como forma intermídia, situada entre diferentes disciplinas. Como observa Amir Cadôr, esse tipo de criação 'conjuga elementos espaciais e temporais' (Cadôr, 2019: 31) e se organiza como uma "sequência de espaços", que exige uma leitura que se dá no tempo, ativada a cada virada de página.

A partir desse deslocamento, o livro deixa de ser mero suporte e passa a operar como linguagem própria, com autonomia conceitual e formal. Não se trata mais de registrar outras obras, mas de instaurar uma experiência estética específica, em que elementos visuais, gráficos e performativos se entrelaçam. A leitura, nesse caso, não é apenas intelectual, mas também corporal e ativa — pois, como diz Cadôr, 'o sentido

é dado à medida em que as páginas são viradas' (Cadôr, 2019: 50), e o leitor torna-se parte do acontecimento.

Nessa lógica, alguns artistas também ultrapassam o catálogo de exposição como um material funcional. Em determinados contextos, é possível compreendê-lo como uma criação independente, ao 'criar uma nova situação' onde 'a informação sobre a obra confunde-se com a obra' (Cadôr, 2019: 28). Isso se manifesta especialmente em publicações que registram exposições em espaços efêmeros ou privados, convertendo o impresso no único lugar possível de existência daquela experiência — como um livro que 'substitui o espaço da galeria' (Cadôr, 2017: 558)[2].

Cadôr enumera diversas formas pelas quais a ação performática é inscrita no livro de artista: há registros fotográficos acompanhados ou não de relatos, ações concebidas diretamente para a câmera, partituras e instruções para reativação, bem como experimentações gráficas que se desdobram nas páginas e exigem uma leitura performática. Em todos esses casos, o impresso não apenas lembra a ação, mas produz uma nova camada de presença.

Essas estratégias tensionam os limites entre documento e criação, entre arquivo e acontecimento. Embora muitas vezes o material reunido funcione como vestígio, há casos em que ele adquire estatuto de peça autônoma — ainda que Cadôr alerte, citando Dora Longo Bahia, que 'documento não é obra' (Cadôr, 2017: 436). Trata-se, portanto, de um campo ambíguo, onde a intenção não é apenas tornar presente um fato passado, mas afirmar modos de existência artística como 'pura atividade, pura prática' (Cadôr, 2017: 436), como maneira de estar no mundo.

Nesse ponto, a autonomia do registro torna-se uma questão central. Se, por um lado, temos a função de memória, por outro, há uma força poética capaz de romper com a lógica da reprodutibilidade. No contexto das publicações de artista, essa ruptura é especialmente evidente, pois essas peças desestabilizam as fronteiras entre processo e resultado, entre linguagem e suporte, entre arte e vida. O livro, assim, deixa de ser metáfora e torna-se 'literalmente espaço físico' (Cadôr, 2017: 558) de criação. Esses deslocamentos transformam radicalmente a experiência da leitura, convertendo-a em ação. 'Se a performance implica o real, através da presença física do corpo', afirma Cadôr, 'a leitura de certos livros de artista coloca o corpo em uma postura ativa e, portanto, performática' (Cadôr, 2019: 50). A ação só sobrevive se for reativada — e o livro pode ser esse espaço de re-acontecimento.

2 Sobre esse assunto, já desenvolvemos algumas questões no artigo 'La scène de la page - Quelques éditions théâtrales comme théâtre portatif', publicado na revista *Appareil* e disponível no seguinte endereço: https://journals.openedition.org/appareil/8332.

Nesse sentido, torna-se fundamental reconhecer que 'a fronteira entre arte e vida, obra e documentação, é muitas vezes ultrapassada' (Cadôr, 2019: 28). Esse transbordamento desafia os limites tradicionais entre criação, processo e arquivo, redesenhando os modos de fazer, difundir e perceber a arte. O livro de artista, nesse contexto, não é uma simples extensão, mas o próprio acontecimento — espaço onde a vida se faz linguagem e onde o vestígio se converte em presença. Essa reflexão se torna especialmente fértil para pensarmos a dramaturgia de *O Jardim*, de Leonardo Moreira, que analisaremos mais profundamente a seguir.

A narrativa ficcional presente no início deste estudo se chama *O jardim*, e foi publicada em 2012 pela Editora SESI de São Paulo, de autoria do dramaturgo e diretor de teatro Leonardo Moreira em processo colaborativo com os atores e atrizes da Companhia Hiato.

Como já mencionado, o tema ficcional aborda questões relacionadas à memória e à passagem do tempo. No entanto, os títulos de cada cena — *1938 - Futuros Soterrados*; *1979 - Presentes Inventados*; *2011 - Passados Colecionados* — indicam que não é apenas o conteúdo da peça que lida com essas questões: a própria forma da dramaturgia e o modo como ela é publicada também propõem uma reflexão sobre o tempo e a memória.

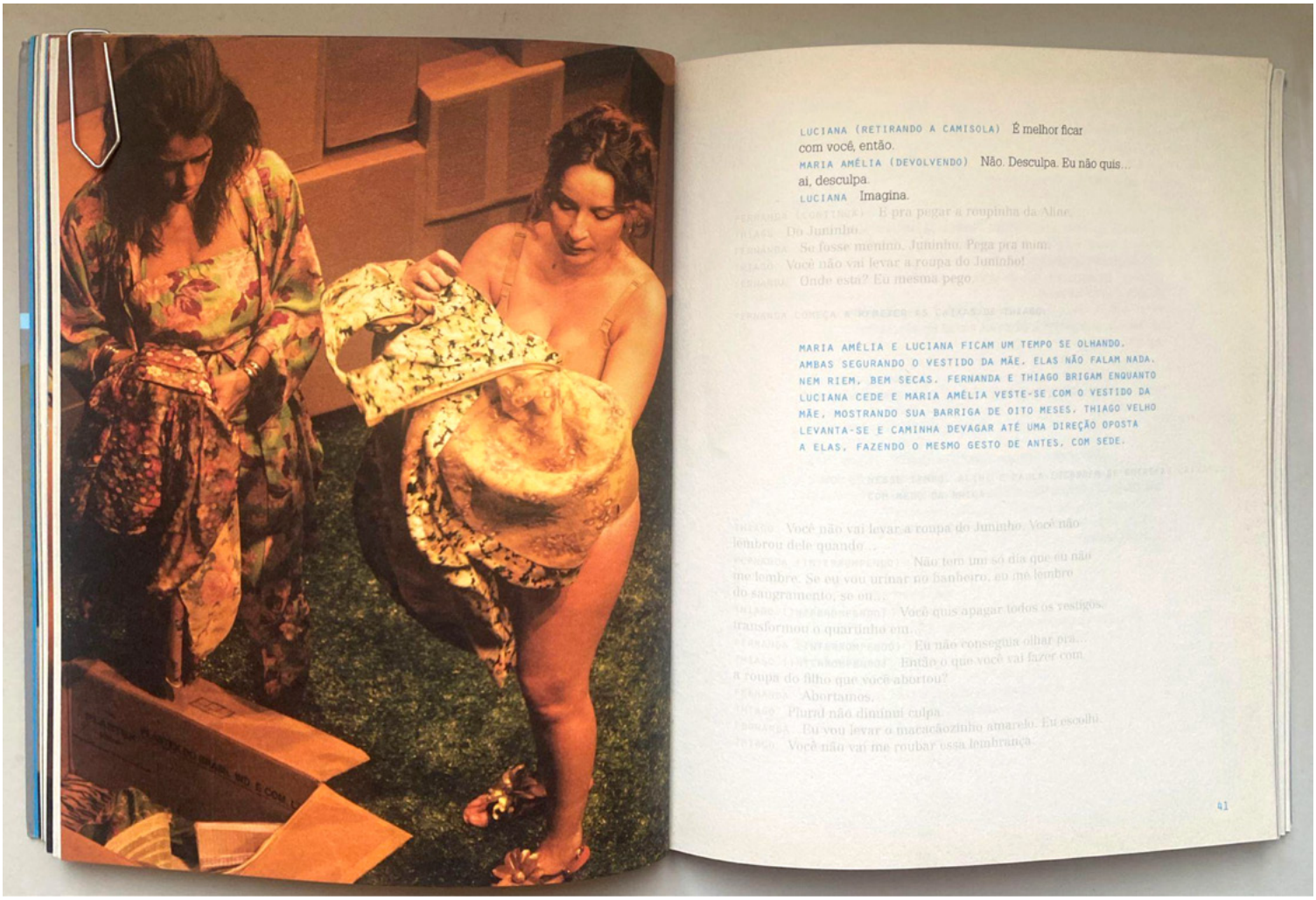
Logo nas primeiras páginas do livro, somos convidados a compreender melhor a lógica narrativa da peça por meio de uma indicação importante: 'três ações simultâneas' (Moreira, 2012: 02), seguida de uma extensa rubrica cênica. Nela, o dramaturgo-diretor descreve o dispositivo proposto para a encenação. Para visualizar melhor essa estrutura, proponho um breve exercício de imaginação:

> **todos os personagens/atores estão em cena. (...) o público se posiciona em uma das três plateias que cercam a área de cena. (...) as cinco atrizes dividem o espaço, posicionando inúmeras caixas de papelão, em três áreas cênicas. três tempos de uma mesma história se sobrepõem. o público assistirá ao espetáculo em ordens diversas, dependendo de onde se senta. os atores realizarão um rodízio no espaço cênico. (...) na primeira rodada, as caixas isolam as cenas visualmente, na segunda rodada, as caixas vão sendo retiradas e, além das informações sonoras, o público passa a compartilhar também fragmentos de uma cena já vista e de outra inédita. na última rodada o público assiste as três cenas simultaneamente. tempos e espaços se cruzam, presente e passado se interceptam. (Moreira, 2012: 03)**

Essa rubrica é essencial para que o leitor compreenda o engenho cênico da ficção que se apresenta. Ela revela que a peça não apenas lida com o tempo como tema, mas

também como estrutura dramatúrgica e espacial, reorganizando e ressignificando os lugares da ação a cada nova narrativa. Em determinado momento, os personagens chegam a coabitar o mesmo espaço, reforçando a ideia de sobreposição temporal. Essa rubrica, que funciona tanto como memória da cena quanto como agenciamento dramatúrgico, mostra como o texto está imbricado com sua encenação — e faz mais do que descrever: propõe uma operação textual. Assim como os títulos dos atos já sugerem, o tempo aqui não é linear, mas espiralar, dançante, atravessado pelas vivências e pelos fragmentos da memória.

Essa orientação inicial nos prepara para perceber as recorrências e variações que se manifestam ao longo da peça. Em diferentes contextos, uma mesma imagem — uma festa de aniversário, uma caixa de taças de cristal, um relógio, o gesto de sentar-se ou até frases inteiras — reaparece, deslocada, ressignificada. Tudo coexiste.

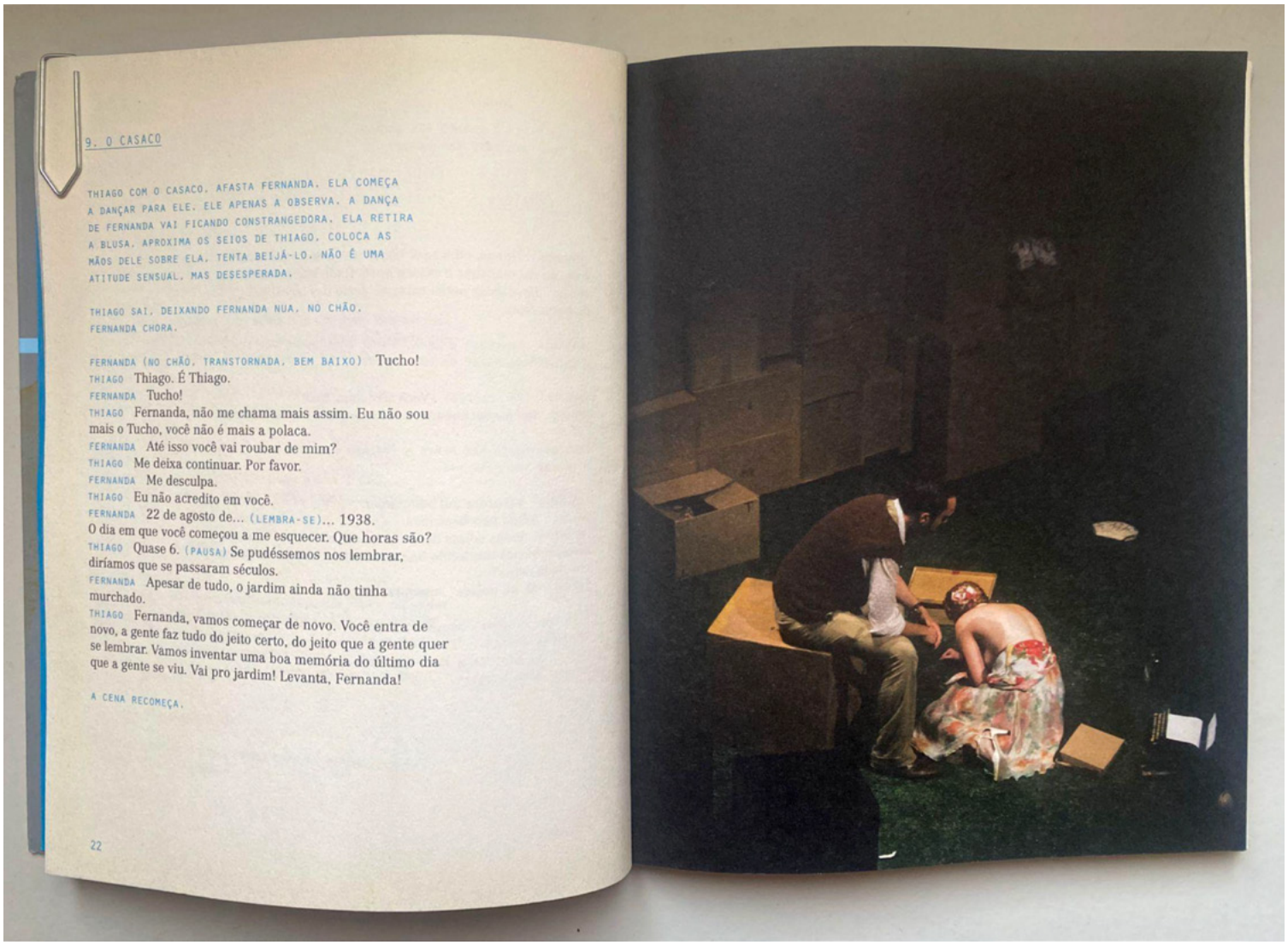


Alguns outros aspectos que merecem atenção na publicação de *O Jardim*. O uso excessivo de rubricas descritivas, que por vezes inserem comentários técnicos e emo-

cionais que não ampliam a cena, mas a fecham. Ao invés de operar como brechas que convidam o leitor a imaginar, certos apontamentos funcionam como instruções redundantes, que delimitam a interpretação. Rubricas como 'carinhosa com o pai' (Moreira, 2012: 42), 'interrompendo' (Moreira, 2012: 12) ou 'já muito irritada' (Moreira, 2012: 91) reduzem a ambiguidade das relações e sentimentos em jogo, antecipando uma leitura que poderia ser construída pelo leitor/espectador. Essas indicações talvez façam sentido no processo colaborativo da criação cênica, como marca de direção, mas ao serem mantidas no livro publicado, produzem um efeito de preenchimento que empobrece as lacunas e suspensões da narrativa. O texto, nesse caso, deixa de sugerir e passa a explicar, deslocando o leitor de uma posição ativa para uma de recepção já conduzida.

Outro traço recorrente na escrita de Leonardo Moreira, e particularmente significativo para pensar a forma como *O Jardim* constrói sua temporalidade, é a troca de tempos verbais dentro de uma mesma frase. Exemplo disso é a expressão: 'agora, tínhamos aquela vontade de esquecer um do outro' (Moreira, 2012: 13). A coexistência de um advérbio de presente com um verbo no pretérito imperfeito não é um erro de concordância, mas um recurso consciente que reflete a justaposição entre diferentes camadas temporais. Esse entrelaçamento gramatical atua como um espelho da própria estrutura dramatúrgica, onde passado, presente e futuro não se organizam de modo linear, mas se interpenetram, se reverberam, se afetam mutuamente. O tempo, aqui, é uma matéria móvel, e a linguagem acompanha essa oscilação, instaurando uma instabilidade que é, ela mesma, memória em processo.

A fotografia é outro elemento central no espetáculo — tanto no plano da cena quanto na própria publicação. No universo dramatúrgico de *O Jardim*, ela aparece como metáfora insistente da tentativa de capturar o instante, de preservar algo daquilo que escapa. Fotografar é, nesse sentido, um gesto de resistência à perda, mas também a lembrança de que tudo já passou no momento em que se tenta fixar. Isso ressoa profundamente com a escolha editorial de incluir mais de vinte fotografias do espetáculo ao longo do livro. Essas imagens não funcionam como simples ilustrações, mas compõem com o texto um espaço de cruzamento entre ficção e documento, memória e presença. A presença das fotografias amplia a ideia de um *teatro mental* — termo que poderia ser aplicado à leitura performática que o livro propõe — e reforça a relação entre tema e forma: um texto sobre memória que é, ele mesmo, memória encenada em papel.



9. O CASACO

THIAGO COM O CASACO. AFASTA FERNANDA. ELA COMEÇA A DANÇAR PARA ELE. ELE APENAS A OBSERVA. A DANÇA DE FERNANDA VAI FICANDO CONSTRANGEDORA. ELA RETIRA A BLUSA. APROXIMA OS SEIOS DE THIAGO. COLOCA AS MÃOS DELE SOBRE ELA. TENTA BEIJÁ-LO. NÃO É UMA ATITUDE SENSUAL. MAS DESESPERADA.

THIAGO SAI. DEIXANDO FERNANDA NUA. NO CHÃO. FERNANDA CHORA.

FERNANDA (NO CHÃO. TRANSTORNADA. BEM BAIXO) Tucho!
THIAGO Thiago. É Thiago.
FERNANDA Tucho!
THIAGO Fernanda, não me chama mais assim. Eu não sou mais o Tucho, você não é mais a polaca.
FERNANDA Até isso você vai roubar de mim?
THIAGO Me deixa continuar. Por favor.
FERNANDA Me desculpa.
THIAGO Eu não acredito em você.
FERNANDA 22 de agosto de... (LEMBRA-SE)... 1938. O dia em que você começou a me esquecer. Que horas são?
THIAGO Quase 6. (PAUSA) Se pudéssemos nos lembrar, diríamos que se passaram séculos.
FERNANDA Apesar de tudo, o jardim ainda não tinha murchado.
THIAGO Fernanda, vamos começar de novo. Você entra de novo, a gente faz tudo do jeito certo, do jeito que a gente quer se lembrar. Vamos inventar uma boa memória do último dia que a gente se viu. Vai pro jardim! Levanta, Fernanda!

A CENA RECOMEÇA.

22

A presença da canção francesa *J'ai la mémoire qui flanche* ao longo da peça reforça e sublinha o tema da fragilidade da lembrança. A música, cuja letra fala de uma memória que falha — "je ne me souviens plus très bien" — aparece como marca sonora de uma identidade em crise, de vínculos que se desvanecem com o tempo. Ao ser citada em diferentes momentos, ela atua como um motivo recorrente, um refrão que conecta as cenas por um fio emocional tênue e instável. Essa música não apenas evoca o esquecimento como também performa, em sua repetição hesitante, os próprios lapsos da memória. Ela ecoa nos personagens, mas também no leitor, que pode reconhecê-la como índice afetivo, como memória coletiva. A presença da canção vincula o tempo da narrativa ao tempo da escuta, instaurando outra camada sensorial na leitura.

A doença do pai, que não é nomeada diretamente na maior parte do texto, mas que se revela como Alzheimer, projeta a memória como eixo central do espetáculo. O Alzheimer, ao apagar lentamente as conexões do passado, não apenas compromete o

presente, mas afeta a identidade mais profunda do sujeito — a capacidade de reconhecer a si mesmo e aos outros. Nesse sentido, *O Jardim* não trata apenas da lembrança, mas daquilo que está em risco de se perder. A dramaturgia torna-se, assim, um gesto de reinscrição contra o esquecimento, uma tentativa de sustentar vínculos, traçar vestígios, habitar uma memória comum. A peça nos lembra, com delicadeza e precisão, que lembrar é também existir, e que a fragilidade da lembrança é parte da condição de ser humano.



LUCIANA (RETIRANDO A CAMISOLA) É melhor ficar com você, então.
MARIA AMÉLIA (DEVOLVENDO) Não. Desculpa. Eu não quis... ai, desculpa.
LUCIANA Imagina.
FERNANDA (CONTINUA) E pra pegar a roupinha da Aline.
THIAGO Do Juninho.
FERNANDA Se fosse menino. Juninho. Pega pra mim.
THIAGO Você não vai levar a roupa do Juninho!
FERNANDA Onde está? Eu mesma pego.

FERNANDA COMEÇA A REMEXER AS CAIXAS DE THIAGO.

84

MARIA AMÉLIA E LUCIANA FICAM UM TEMPO SE OLHANDO, AMBAS SEGURANDO O VESTIDO DA MÃE. ELAS NÃO FALAM NADA. NEM RIEM. BEM SECAS. FERNANDA E THIAGO BRIGAM ENQUANTO LUCIANA CEDE E MARIA AMÉLIA VESTE-SE COM O VESTIDO DA MÃE, MOSTRANDO SUA BARRIGA DE OITO MESES. THIAGO VELHO LEVANTA-SE E CAMINHA DEVAGAR ATÉ UMA DIREÇÃO OPOSTA A ELAS, FAZENDO O MESMO GESTO DE ANTES, COM SEDE.

NESSE TEMPO, ALINE E PAULA ESCONDEM-SE ENTRE AS CAIXAS, COM MEDO DA BRIGA.

THIAGO Você não vai levar a roupa do Juninho. Você não lembrou dele quando...
FERNANDA (INTERROMPENDO) Não tem um só dia que eu não me lembre. Se eu vou urinar no banheiro, eu me lembro do sangramento, se eu...
THIAGO (INTERROMPENDO) Você quis apagar todos os vestígos, transformou o quartinho em...
FERNANDA (INTERROMPENDO) Eu não conseguia olhar pra...
THIAGO (INTERROMPENDO) Então o que você vai fazer com a roupa do filho que você abortou?
FERNANDA Abortamos.
THIAGO Plural não diminui culpa.
FERNANDA Eu vou levar o macacãozinho amarelo. Eu escolhi.
THIAGO Você não vai me roubar essa lembrança.
FERNANDA Pra que você quer a roupinha dele? Pra usar em outra criança, é isso?
THIAGO Para, Fernanda!

ALINE (PARA A CÂMERA, SUSSURRANDO COMO UMA DENÚNCIA) Os poloneses!

FERNANDA É isso? Fala baixo! (OS DOIS PARAM)
MARIA AMÉLIA (ELA ACABA DE SE VESTIR ASSIM QUE A BRIGA ACABA E CORRE PARA VOLTAR A SENTAR O PAI) Ele fica tão agitado quando os vizinhos brigam.
LUCIANA Eu estou achando ele mais alegrinho hoje. Também, ele sabe que vai ter festa!
MARIA AMÉLIA Não. O que você quer, pai? É... daqui a pouco tem festa de aniversário! A gente vai cantar aquela música que você adora!

85

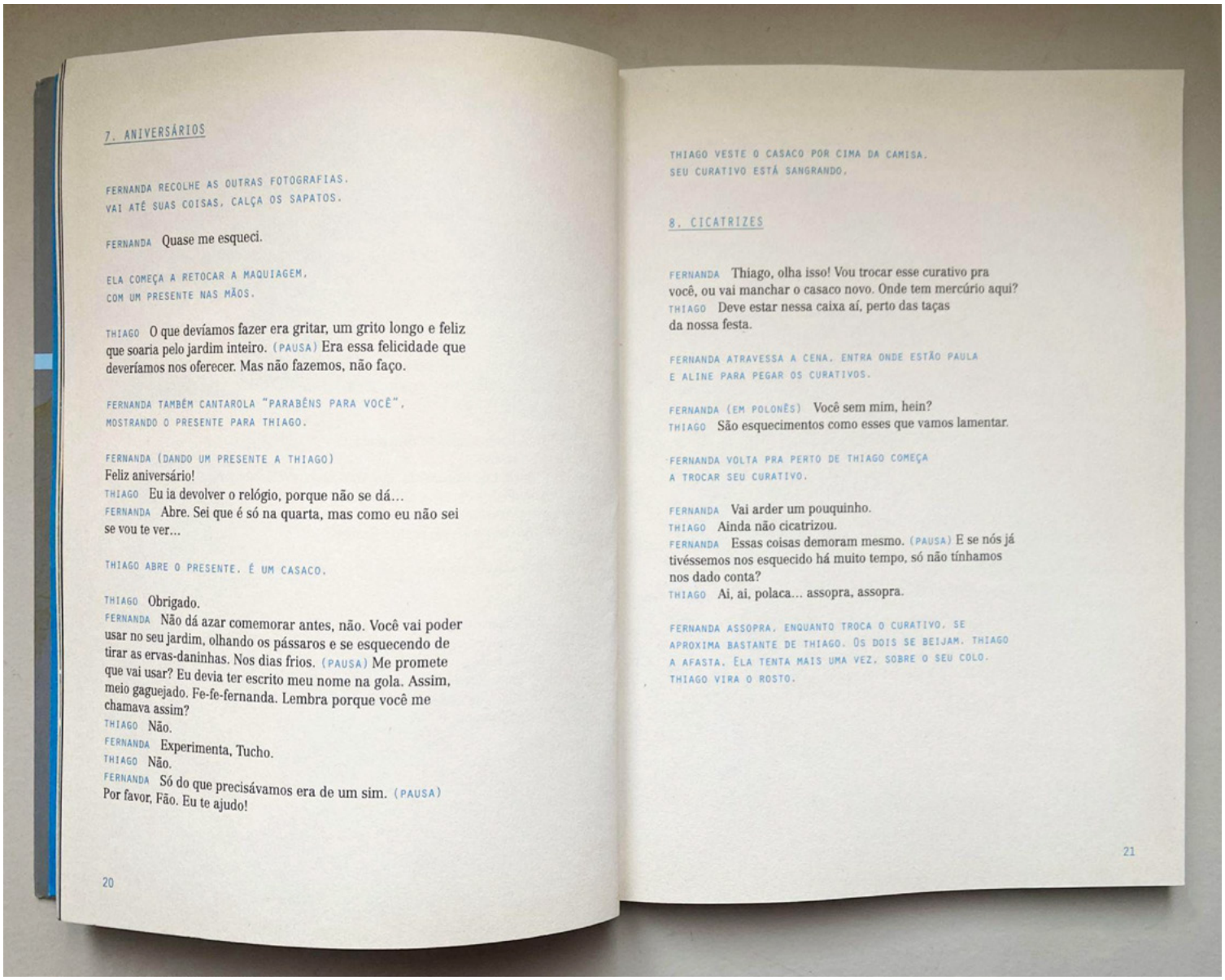
Cada uma das três partes do espetáculo mobiliza uma forma distinta de registro do passado, evidenciando não apenas o desejo de reter o que passou, mas também o fracasso inerente a essa tentativa. No primeiro ato, a carta aparece como dispositivo narrativo que organiza a memória por meio da escrita íntima. No segundo, o gravador de voz entra em cena como um modo de capturar a fala, preservando a presença sonora de quem já não está. No terceiro ato, é o vídeo que aparece como tentativa

de fixar imagem e movimento. Essas tecnologias — escrita, som, imagem em movimento — refletem diferentes estratégias de enfrentamento da perda e do tempo. Ao mesmo tempo, revelam seus próprios limites: nenhuma delas é capaz de reter plenamente a experiência vivida. Essa impossibilidade se conecta diretamente à discussão sobre o livro como meio de registro da performance: *O Jardim*, como publicação, não documenta o espetáculo, mas o reinventa. Por isso, o livro não é um arquivo do passado, mas um presente autônomo — um novo corpo de cena, feito de papel, imagem, tipografia e silêncio.

Assim, fica evidente que os traços da encenação são fundamentais para ativar camadas adicionais de leitura do texto, compondo sentidos polifônicos e complementares. Contudo, há ainda uma camada específica a ser destacada: a forma como essa dramaturgia foi publicada. Ela revela o que proponho chamar de *teatralidade da página* — um agenciamento textual que vai além das rubricas descritivas e se manifesta pela própria materialidade gráfica do livro.

De modo sutil, a primeira página já nos dá uma pista: 'Aqui, o texto está registrado para reforçar o cruzamento e as simultaneidades entre os três tempos ficcionais, reconstituindo a história dessa família sem cronologia, através de fragmentos sobrepostos. Como uma lembrança.' (Moreira, 2012: 03)

No Ato I — *1938 - Futuros Soterrados* — encontramos uma disposição tipográfica mais convencional. As rubricas e os nomes dos personagens, Fernanda e Thiago, aparecem impressos em azul, enquanto as falas estão na cor preta. A leitura dessa cena é linear, oferecendo ao leitor uma base narrativa clara, compreensível, com estrutura tradicionalmente dramática. A organização gráfica do texto, nesse momento, não impõe obstáculos à leitura, funcionando como introdução à lógica da peça.



7. ANIVERSÁRIOS

FERNANDA RECOLHE AS OUTRAS FOTOGRAFIAS. VAI ATÉ SUAS COISAS, CALÇA OS SAPATOS.

FERNANDA Quase me esqueci.

ELA COMEÇA A RETOCAR A MAQUIAGEM, COM UM PRESENTE NAS MÃOS.

THIAGO O que devíamos fazer era gritar, um grito longo e feliz que soaria pelo jardim inteiro. (PAUSA) Era essa felicidade que deveríamos nos oferecer. Mas não fazemos, não faço.

FERNANDA TAMBÉM CANTAROLA "PARABÉNS PARA VOCÊ", MOSTRANDO O PRESENTE PARA THIAGO.

FERNANDA (DANDO UM PRESENTE A THIAGO)
Feliz aniversário!
THIAGO Eu ia devolver o relógio, porque não se dá...
FERNANDA Abre. Sei que é só na quarta, mas como eu não sei se vou te ver...

THIAGO ABRE O PRESENTE. É UM CASACO.

THIAGO Obrigado.
FERNANDA Não dá azar comemorar antes, não. Você vai poder usar no seu jardim, olhando os pássaros e se esquecendo de tirar as ervas-daninhas. Nos dias frios. (PAUSA) Me promete que vai usar? Eu devia ter escrito meu nome na gola. Assim, meio gaguejado. Fe-fe-fernanda. Lembra porque você me chamava assim?
THIAGO Não.
FERNANDA Experimenta, Tucho.
THIAGO Não.
FERNANDA Só do que precisávamos era de um sim. (PAUSA) Por favor, Fão. Eu te ajudo!

20

THIAGO VESTE O CASACO POR CIMA DA CAMISA. SEU CURATIVO ESTÁ SANGRANDO.

8. CICATRIZES

FERNANDA Thiago, olha isso! Vou trocar esse curativo pra você, ou vai manchar o casaco novo. Onde tem mercúrio aqui?
THIAGO Deve estar nessa caixa aí, perto das taças da nossa festa.

FERNANDA ATRAVESSA A CENA. ENTRA ONDE ESTÃO PAULA E ALINE PARA PEGAR OS CURATIVOS.

FERNANDA (EM POLONÊS) Você sem mim, hein?
THIAGO São esquecimentos como esses que vamos lamentar.

FERNANDA VOLTA PRA PERTO DE THIAGO COMEÇA A TROCAR SEU CURATIVO.

FERNANDA Vai arder um pouquinho.
THIAGO Ainda não cicatrizou.
FERNANDA Essas coisas demoram mesmo. (PAUSA) E se nós já tivéssemos nos esquecido há muito tempo, só não tínhamos nos dado conta?
THIAGO Ai, ai, polaca... assopra, assopra.

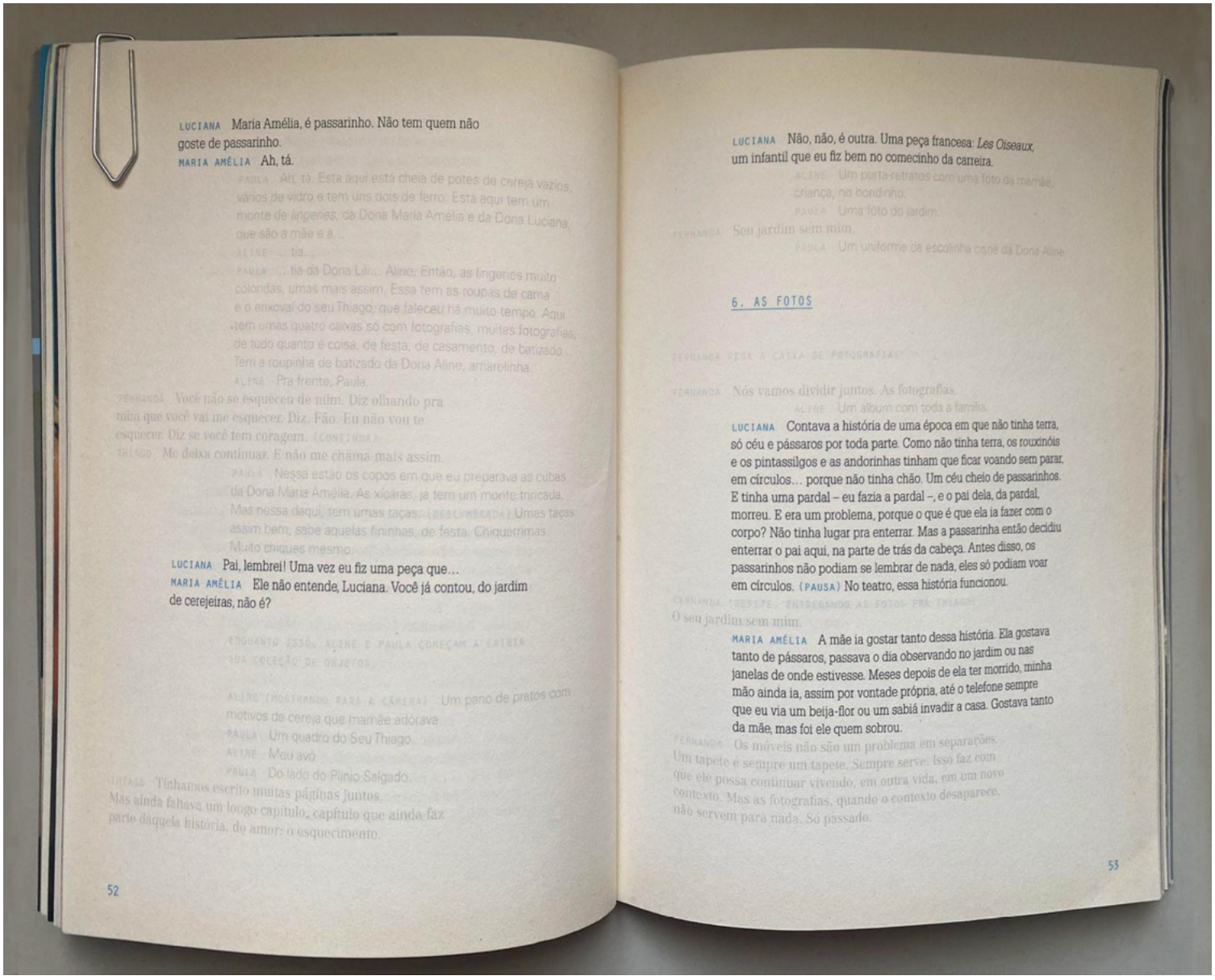
FERNANDA ASSOPRA, ENQUANTO TROCA O CURATIVO. SE APROXIMA BASTANTE DE THIAGO. OS DOIS SE BEIJAM. THIAGO A AFASTA. ELA TENTA MAIS UMA VEZ, SOBRE O SEU COLO. THIAGO VIRA O ROSTO.

21

No Ato II — *1979 - Presentes Inventados* — há uma transformação significativa na composição visual da página. A narrativa, centrada nas personagens Maria Amélia e Luciana, segue utilizando as cores azul e preta nas falas principais, como na cena anterior. No entanto, agora surgem, impressos em cinza muito claro, fragmentos das outras duas cenas: tanto da que já lemos (Ato I), quanto da que leremos em seguida (Ato III). Esses trechos em cinza funcionam como ecos visuais e sonoros, criando uma camada de sobreposição temporal.

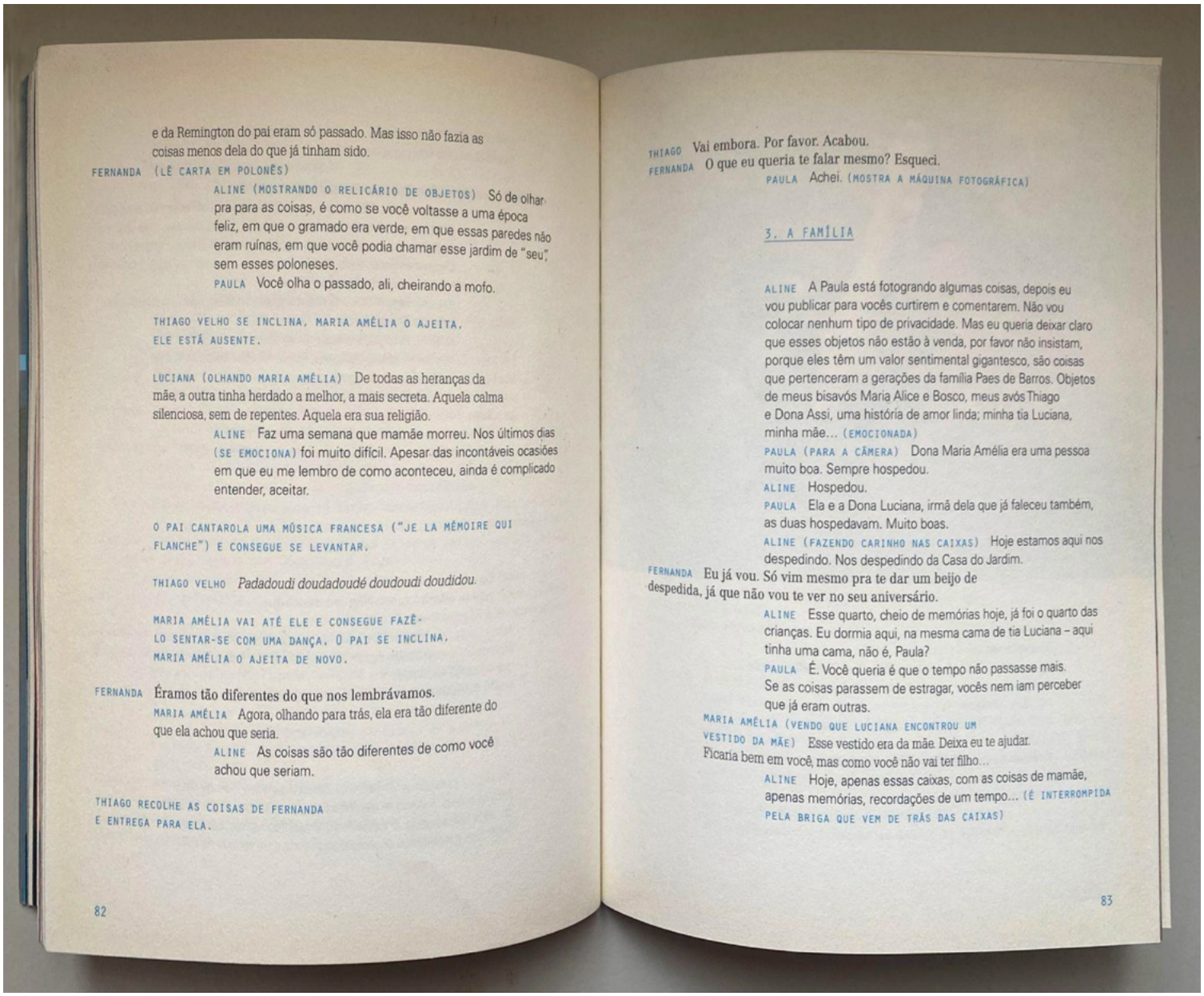
Além disso, há uma modificação no alinhamento do texto. Cada ato passa a ocupar um lugar específico na página, criando uma espécie de escada visual: os parágrafos aparecem desalinhados entre si, o que dificulta a leitura direta e exige um esforço maior do leitor. Esse recurso gráfico obriga o leitor a escolher se vai tentar seguir

o fio narrativo principal ou se deixará atravessar pelos ruídos, sobreposições e descontinuidades que esse arranjo tipográfico impõe. Pode-se tentar decifrar os trechos em cinza — que, apesar de pouco legíveis, estão ali presentes — ou apenas aceitá-los como uma presença visual que remete à coexistência de outras camadas da história.


LUCIANA Maria Amélia, é passarinho. Não tem quem não goste de passarinho.
MARIA AMÉLIA Ah, tá.
LUCIANA Pai, lembrei! Uma vez eu fiz uma peça que...
MARIA AMÉLIA Ele não entende, Luciana. Você já contou, do jardim de cerejeiras, não é?
52
LUCIANA Não, não, é outra. Uma peça francesa: *Les Oiseaux*, um infantil que eu fiz bem no comecinho da carreira.
6. AS FOTOS
LUCIANA Contava a história de uma época em que não tinha terra, só céu e pássaros por toda parte. Como não tinha terra, os rouxinóis e os pintassilgos e as andorinhas tinham que ficar voando sem parar, em círculos... porque não tinha chão. Um céu cheio de passarinhos. E tinha uma pardal – eu fazia a pardal –, e o pai dela, da pardal, morreu. E era um problema, porque o que é que ela ia fazer com o corpo? Não tinha lugar pra enterrar. Mas a passarinha então decidiu enterrar o pai aqui, na parte de trás da cabeça. Antes disso, os passarinhos não podiam se lembrar de nada, eles só podiam voar em círculos. (PAUSA) No teatro, essa história funcionou.
MARIA AMÉLIA A mãe ia gostar tanto dessa história. Ela gostava tanto de pássaros, passava o dia observando no jardim ou nas janelas de onde estivesse. Meses depois de ela ter morrido, minha mão ainda ia, assim por vontade própria, até o telefone sempre que eu via um beija-flor ou um sabiá invadir a casa. Gostava tanto da mãe, mas foi ele quem sobrou.
53

Por fim, no Ato III — *2011 - Passados Colecionados* — a proposta gráfica atinge seu ponto máximo de complexidade. As três narrativas — dos atos I, II e III — aparecem impressas simultaneamente na mesma página, com as falas nas mesmas cores (preto e azul), mas agora diferenciadas por três elementos gráficos distintos: o alinhamento (cada ato ocupa um lado ou posição diferente na mancha da página), o uso de fontes diferentes e o posicionamento espacial. Os textos coexistem num mesmo plano, como vozes simultâneas ocupando um mesmo espaço cênico-textual.

O leitor é então colocado diante de uma escolha: pode optar por seguir apenas o Ato III, filtrando as falas específicas com atenção e paciência, ou se entregar à leitura simultânea, permitindo-se experimentar os encontros, repetições, ressonâncias e deslocamentos entre as três camadas narrativas. Nesse ponto, a lógica da dramaturgia impressa espelha diretamente o dispositivo cênico da montagem.



e da Remington do pai eram só passado. Mas isso não fazia as coisas menos dela do que já tinham sido.

FERNANDA (LÊ CARTA EM POLONÊS)

ALINE (MOSTRANDO O RELICÁRIO DE OBJETOS) Só de olhar pra para as coisas, é como se você voltasse a uma época feliz, em que o gramado era verde, em que essas paredes não eram ruínas, em que você podia chamar esse jardim de "seu", sem esses poloneses.

PAULA Você olha o passado, ali, cheirando a mofo.

THIAGO VELHO SE INCLINA, MARIA AMÉLIA O AJEITA, ELE ESTÁ AUSENTE.

LUCIANA (OLHANDO MARIA AMÉLIA) De todas as heranças da mãe, a outra tinha herdado a melhor, a mais secreta. Aquela calma silenciosa, sem de repentes. Aquela era sua religião.

ALINE Faz uma semana que mamãe morreu. Nos últimos dias (SE EMOCIONA) foi muito difícil. Apesar das incontáveis ocasiões em que eu me lembro de como aconteceu, ainda é complicado entender, aceitar.

O PAI CANTAROLA UMA MÚSICA FRANCESA ("JE LA MÉMOIRE QUI FLANCHE") E CONSEGUE SE LEVANTAR.

THIAGO VELHO *Padadoudi doudadoudé doudoudi doudidou.*

MARIA AMÉLIA VAI ATÉ ELE E CONSEGUE FAZÊ-LO SENTAR-SE COM UMA DANÇA. O PAI SE INCLINA, MARIA AMÉLIA O AJEITA DE NOVO.

FERNANDA Éramos tão diferentes do que nos lembrávamos.

MARIA AMÉLIA Agora, olhando para trás, ela era tão diferente do que ela achou que seria.

ALINE As coisas são tão diferentes de como você achou que seriam.

THIAGO RECOLHE AS COISAS DE FERNANDA E ENTREGA PARA ELA.

82

THIAGO Vai embora. Por favor. Acabou.

FERNANDA O que eu queria te falar mesmo? Esqueci.

PAULA Achei. (MOSTRA A MÁQUINA FOTOGRÁFICA)

3. A FAMÍLIA

ALINE A Paula está fotografando algumas coisas, depois eu vou publicar para vocês curtirem e comentarem. Não vou colocar nenhum tipo de privacidade. Mas eu queria deixar claro que esses objetos não estão à venda, por favor não insistam, porque eles têm um valor sentimental gigantesco, são coisas que pertenceram a gerações da família Paes de Barros. Objetos de meus bisavós Maria Alice e Bosco, meus avós Thiago e Dona Assi, uma história de amor linda; minha tia Luciana, minha mãe... (EMOCIONADA)

PAULA (PARA A CÂMERA) Dona Maria Amélia era uma pessoa muito boa. Sempre hospedou.

ALINE Hospedou.

PAULA Ela e a Dona Luciana, irmã dela que já faleceu também, as duas hospedavam. Muito boas.

ALINE (FAZENDO CARINHO NAS CAIXAS) Hoje estamos aqui nos despedindo. Nos despedindo da Casa do Jardim.

FERNANDA Eu já vou. Só vim mesmo pra te dar um beijo de despedida, já que não vou te ver no seu aniversário.

ALINE Esse quarto, cheio de memórias hoje, já foi o quarto das crianças. Eu dormia aqui, na mesma cama de tia Luciana – aqui tinha uma cama, não é, Paula?

PAULA É. Você queria é que o tempo não passasse mais. Se as coisas parassem de estragar, vocês nem iam perceber que já eram outras.

MARIA AMÉLIA (VENDO QUE LUCIANA ENCONTROU UM VESTIDO DA MÃE) Esse vestido era da mãe. Deixa eu te ajudar. Ficaria bem em você, mas como você não vai ter filho...

ALINE Hoje, apenas essas caixas, com as coisas de mamãe, apenas memórias, recordações de um tempo... (É INTERROMPIDA PELA BRIGA QUE VEM DE TRÁS DAS CAIXAS)

83

Essa construção editorial remete à rubrica inicial da peça, que descreve o funcionamento do espaço e da narrativa na cena teatral:

> **Na primeira rodada, as caixas isolam as cenas visualmente, na segunda rodada, as caixas vão sendo retiradas e, além das informações sonoras,**

> **o público passa a compartilhar também fragmentos de uma cena já vista e de outra inédita. na última rodada o público assiste as três cenas simultaneamente. tempos e espaços se cruzam, presente e passado se interceptam. (Moreira, 2012: 03)**

Esse paralelo entre a organização cênica e a estrutura gráfica do livro faz com que a publicação não apenas registre o texto, mas o performe. A teatralidade não está apenas nas rubricas ou nas falas, mas na própria forma como o texto se apresenta ao leitor: ele exige uma participação ativa, sensível, tanto intelectual quanto visual. A materialidade da página, portanto, não é neutra: ela comunica, organiza, cria relações e ativa modos específicos de leitura. A publicação de *O Jardim* mobiliza, através da diagramação, das cores e da tipografia, os elementos visuais e sonoros do espetáculo, configurando uma verdadeira teatralidade da página. O livro se torna, ele próprio, um espaço de encenação — um palco impresso.

Com o livro *O Jardim*, de Leonardo Moreira, buscamos evidenciar uma dimensão plural que resiste às categorias estanques. As tipologias propostas por Banos-Ruf – ainda que relevantes para a organização de um campo – mostram-se insuficientes diante da experiência que a obra propõe ao leitor. *O Jardim* é, simultaneamente, documento e obra, registro e criação, teatro e memória. Essa multiplicidade se apresenta não como soma de elementos, mas como uma tessitura complexa que articula presença e ausência, corpo e palavra, cena e silêncio, na construção de uma experiência sensível e expandida da dramaturgia.

Nesse contexto, uma nova camada se inscreve na reflexão: a leitura enquanto prática ativa e performativa. Há, na crítica literária, uma tradição consolidada – notadamente nas teorias da recepção e nas abordagens fenomenológicas da leitura – que entende o leitor não como um sujeito passivo, mas como um agente implicado na construção de sentidos, coautor da obra. Paul Ricoeur, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss e outros pensadores já apontaram para essa corresponsabilidade do leitor no processo de atualização do texto. Paul Zumthor, por sua vez, ao pensar a performance da oralidade, chama atenção para o envolvimento corpóreo no ato de leitura: ler, para além de um exercício intelectual, envolve uma escuta tátil, uma presença sensível do corpo na ativação do texto.

Diante dessas perspectivas, perguntamo-nos se a leitura não poderia ser pensada como uma forma de ativação de arquivos. Essa indagação se torna ainda mais pertinente quando observamos a recorrente apropriação de arquivos – visuais, sonoros, documentais – por artistas contemporâneos em diferentes linguagens, que fazem desses materiais o ponto de partida para novas obras, numa lógica de reinscrição

e reinvenção. Assim, por que não considerar que a leitura de uma dramaturgia, ao convocar memórias, afetos, tempos sobrepostos e imaginários possíveis, também opera como uma forma de criação, uma performance de retomada e de reinvenção do arquivo?

O Jardim, nesse sentido, não é apenas um livro entre outros no campo da dramaturgia contemporânea publicada no Brasil. Sua presença nesta reflexão carrega um valor inaugural: foi uma das primeiras obras adquiridas no início desta pesquisa, em 2016, e constitui parte do acervo pessoal que sustenta esta investigação. No entanto, o que se revela na releitura feita especialmente para este artigo, anos depois da sua aquisição, é a emergência de uma nova camada de sentido. A obra, lida novamente, reconfigura-se. Um outro tempo se instala. *O Jardim* se apresenta, mais uma vez, como performance. Uma performance na página, onde passado, presente e futuro não se organizam linearmente, mas se embaralham, se sobrepõem, se ocultam e se expõem mutuamente. Um tempo espectral e simultâneo, que coleciona rastros e projeta por vir.

Essa nova leitura, portanto, não apenas redimensiona o alcance da obra, como também coloca em evidência o próprio gesto de leitura como um acontecimento: uma prática sensível que aciona arquivos pessoais, corporais, culturais e literários. Assim, a proposta de pensar a publicação de dramaturgia não se restringe a seu valor documental, mas se abre à possibilidade de compreendê-la como obra viva, capaz de provocar encontros sucessivos e singulares entre texto e leitor, entre memória e invenção, entre arquivo e arte.

BIBLIOGRAFIA

BANOS-RUF Pierre. 2008. 'L'Édition théâtrale aujourd'hui: enjeux artistiques, économiques et politiques'. Thèse de doctorat, Arts du Spectacle, Université Paris X – Nanterre.

CADÔR, Amir Brito. 2016. *O livro de artista e a enciclopédia visual* (Belo Horizonte: Editora da UFMG).

CADÔR, Amir Brito. 2014. *Ainda: o livro como performance* (Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha), p. 36.

DESCHAMBRE, Élise. 2024. 'Croisements de l'écriture dramatique et de la création scénique: la question du texte'. *Études Théâtrales*, 75, n.º 2: 139–146. DOI: 10.3917/etth.075.0139. Disponível em: https://shs.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2024-2-page-139?lang=fr.

MOREIRA, Leonardo. 2012. *O jardim* (São Paulo: SESI-SP).

Os documentos da iluminação cênica como modos de fazer e transmitir conhecimentos

Berilo Luigi Deiró Nosella

doi.org/10.51427/978-989-9238-13-8.10

Berilo Luigi Deiró Nosella orcid.org/0000-0002-3009-9836

Abstract

KEYWORDS
Stage lighting documents
Technical stage documents
Stage lighting production methods
History and historiography of theatre

Stage lighting documents as ways of creating and transmitting knowledge

This paper, which proposes the topic 'uses of archives and forms of transmission,' aims to present some questions and results from the research project 'The documentation of stage lighting as a way of doing, forming, and transmitting knowledge,' developed between 2022 and 2025 at the Federal University of São João del-Rei, Brazil, with funding from the National Council for Scientific and Technological Development (CNPq). The research collected and analysed a set of documents produced by Brazilian, Argentinean and Italian lighting designers to identify their research potential in the field of theatre history, understand their origins and functions and, as a major objective, produce an archival cataloguing guide for this type of document. Based on the definition established by the National Council of Archives (CONARQ, 2008, Brazil), that a document is a unit of information recording, regardless of format or medium, we established the assumption that every record related to the work of a lighting designer carries information not only about the creative process of that work, but also remnants of the scenic work itself. Thus, each record related to this work constitutes a document that conveys information about the work itself, as well as its historicity and sociocultural contexts, and can be a rich source of research, even though it is not preserved in our archives.

In this sense, the specific Cataloguing Guide for these documents aims to help Brazilian archivists identify, preserve and disseminate these documents and, consequently, transmit the knowledge and information contained therein. This project is being coordinated by me, a theatre historian; and Professor Fabiana Siqueira Fontana, an archivist and theatre historian. In this text, I will outline the trajectory and methodological issues of the research, as well as some of the results, still in progress, of the aforementioned Cataloguing Guide for stage lighting documents, seeking to address, within a range of diverse sociocultural contexts, what these documents are, how they are composed and what information each of them conveys. Issues related to the safeguarding and preservation of these documents will also be highlighted, considering not only technical and technological aspects, but also political and conceptual aspects, within the scope of Brazilian archives.

Berilo Luigi Deiró Nosella

1. Motivações iniciais

A iluminação cênica costuma permanecer nos bastidores não só do palco, mas também da pesquisa acadêmica. Enquanto muita gente investiga os resultados visuais, a estética ou a trajetória de grandes criadores, raramente se dá atenção aos documentos de trabalho dos iluminadores — plantas de luz, roteiros de operação, anotações e desenhos que registram decisões e saberes técnicos. Esses materiais costumam ser vistos como meros instrumentos de montagem, quando, na verdade, carregam pistas preciosas sobre modos de fazer, pensar e transmitir conhecimento no espetáculo.

Foi com essa inquietação, registrada no artigo *Os documentos da iluminação cênica e a pesquisa em história do espetáculo: o Vestido de noiva de 1943*[1], que surgiu a pesquisa "A documentação da iluminação cênica como modo de fazer, formação e transmissão de conhecimentos"[2], desenvolvida de 2022 a 2025 na Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). A proposta nasceu no Núcleo de Estudos de Técnicas e Ofícios da Cena, vinculado ao Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena (Netoc/GPHPC/UFSJ)[3], com coordenação compartilhada entre um historiador do teatro-iluminador cênico, uma historiadora do teatro-arquivista e um iluminador cênico. Além da UFSJ, a pesquisa contou com instituições parceiras que contribuíram sobremaneira para o desenvolvimento da investigação: SP Escola de Teatro, nas figuras dos iluminadores e professores Guilherme Bonfanti e Francisco Turbiani; UNESPAR, na figura da iluminadora e professora Nadia Luciani; da empresa de iluminação cênica ARTLIGHT – RJ, na figura do iluminador Paulo Cesar Medeiros; da *Universidad Nacional de las Artes* (Argentina), na figura do iluminador e professor Gonzalo Cordova; e da *Università degli Studi di Padova*, na figura da professora Cristina Grazioli. A meta era clara: investigar como esses documentos técnicos podem ser tratados como patrimônio informacional e fonte histórica, não apenas como ferramentas de uso efêmero.

Ao longo de quatro anos (2022-2025), a equipe conduziu entrevistas com mais de trinta profissionais da iluminação no Brasil, Argentina e Itália, reunindo documentos

1 Nosella (2023: 1–28).

2 A presente pesquisa só pôde ser realizada graças aos financiamentos recebidos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig) e das Pró-reitorias de Pesquisa e Pós-graduação e de Extensão e Cultura da UFSJ.

3 www.ufsj.edu.br/gphpc. O objetivo fundador do Netoc/GPHCP é estudar a história do espetáculo pelo viés de seu fazer técnico-artístico e dos ofícios técnicos da cena, a partir da percepção de que tal visada não é comum no campo dos estudos cênicos em nosso país.

variados — desde plantas técnicas até diários de processo[4]. A ideia era compreender como esses materiais surgem das necessidades do trabalho cênico, como são organizados e usados, e que saberes carregam. Um dos objetivos centrais do projeto foi preparar um Guia de Catalogação, capaz de orientar arquivistas e pesquisadores na identificação e preservação desse tipo de acervo.

Este texto apresenta um recorte dessa investigação, focando especialmente no percurso metodológico e nos resultados mais significativos obtidos com iluminadores brasileiros — com destaque para o trabalho e as reflexões de Guilherme Bonfanti. Além de discutir conceitos fundamentais, como a noção de documento na perspectiva arquivística e o vínculo com a história oral, o texto explora como as entrevistas e os materiais coletados revelam práticas diversas, tensões entre tecnologia analógica e digital, e o potencial pedagógico desses registros. Ao fazer isso, buscamos evidenciar a importância de reconhecer a documentação técnica da luz cênica como parte viva da história do espetáculo, convidando à preservação e ao estudo crítico desse campo muitas vezes invisível.

2. Fundamentos conceituais

Quando falamos em "documentos" no contexto da iluminação cênica, não estamos tratando apenas de papéis técnicos ou arquivos digitais que servem para organizar montagens. Estamos falando de registros materiais que surgem diretamente das necessidades do trabalho — e que, portanto, guardam em si memórias vivas de um ofício. Essa ideia foi o ponto de partida conceitual da pesquisa, que escolheu adotar uma perspectiva arquivístico-artística para compreender esses materiais.

Na arquivologia, documento é definido como qualquer registro de informação, independentemente do suporte ou formato, produzido no curso de atividades humanas. Essa definição, adotada do glossário do CONARQ, Brasil[5] (Câmara Técnica de Documentos Eletrônicos do Conselho Nacional de Arquivos), foi central para nosso trabalho. Segundo o glossário, documento é a "unidade de registro de informações,

4 Tão vasto trabalho não teria sido possível sem uma ampla equipe de pesquisa, além dos três pesquisadores-coordenadores, a pesquisa contou com uma mestranda, Gabriela Ciancio; oito bolsistas de Iniciação Científica – Isabela Francisconi, Franciele de J. dos A. Borges, Victor Sanches, Mel de L. Pereira, Leidiane das G. Assis, Michael S. de Sousa, Ana Beatriz Franfes e Maria Paula H. de M. Araujo –; dois bolsistas de extensão – Ernane G. Rodrigues Filho e Isabela F. de Andrade – e dois bolsista em Desenvolvimento Científico, Tecnológico & Inovação/Fapemig, Leonardo G. da Silva e o coordenador, já citado, Marcelo A. Santana.

5 Conarq (2008: 11).

qualquer que seja o formato ou o suporte", sendo documento arquivístico aquele que é "produzido e/ou recebido por uma pessoa física ou jurídica, no decorrer das suas atividades, qualquer que seja o suporte". Esta definição permitiu que evitássemos hierarquias simplistas entre "rascunhos" e "documentos finais", ou entre registros "artísticos" e "técnicos". Qualquer anotação, mapa, roteiro ou desenho criado por um iluminador carrega um saber-fazer específico e merece ser tratado como documento arquivístico.

Outro ponto importante foi reconhecer o tipo documental não como algo meramente individual, mas como uma conformação formal final, no caso específico, resultado das funções teatrais e dos ofícios ligados à cena. Cada documento existe para atender a necessidades coletivas e para garantir que o trabalho funcione em equipe. Na arquivologia, essa conformação final é o que nos permite entender o que é aquele documento em razão do seu tipo. O tipo documental, portanto, caracteriza coletividades porque corresponde a atividades que não estão atreladas a um indivíduo, mas sim a uma função e seu ofício:

> **As funções e os ofícios teatrais, fundamentais na análise das espécies e tipos documentais identificáveis no seio da memória documental do teatro brasileiro, revelam que, no âmbito dos documentos pessoais de artistas, originários da preparação do espetáculo, a individualidade do sujeito está expressa, em grande parte dos casos, apenas no que varia quanto às informações presentes no conteúdo de um documento. O formato, a razão da origem e o universo de assuntos dos registros de criação são aspectos de considerável estabilidade e, consequente, recorrência nos arquivos pessoais dos artistas da cena. O que quer dizer que os documentos oriundos dos processos criativos, no âmbito das artes cênicas, são representativos da ação de um artista no desempenho de uma função, de seu ofício.**[6]

Um mapa de luz ou roteiro de operação não é só a marca de uma pessoa, mas uma ferramenta de comunicação entre iluminadores, operadores, técnicos de palco e diretores. Mesmo quando há variações pessoais — como símbolos diferentes, estilos de anotação ou formas de organização — ainda há padrões que definem aquele documento como um tipo específico. Portanto, consequentemente, há uma correlação direta entre o tipo documental e as funções e ofícios que o geram e que o utilizam. Assim, a partir dos documentos é possível compreender as funções ali engendradas e, consequentemente, os ofícios então definidos pelas atividades, competências, noções e responsabilidades que os caracterizam, como afirma Carole Zavadski[7].

6 Fontana e Schmidt (2020: 435–36).
7 Zavadski (2015: 49–53).

Além da arquivologia, a pesquisa dialogou com os estudos de processo criativo ou genética da criação. Aqui, a ideia foi olhar para os documentos como rastros do pensamento-ação do artista. Assim como um caderno de notas de um dramaturgo revela seu processo de criação, os documentos de luz mostram como se constrói uma proposta de iluminação, do primeiro esboço à execução final. Eles não são só provas do resultado, mas parte ativa do desenvolvimento criativo.

> **A criação é um movimento que surge na confluência das ações da tendência e do acaso. Os documentos de processo e os relatos retrospectivos conseguem, às vezes, registrar a ação do acaso ao longo do percurso da criação. São flagrados momentos de evolução fortuita do pensamento daquele artista.**[8]

Esses fundamentos foram decisivos para que o projeto propusesse um olhar menos fetichista e mais crítico sobre a documentação técnica. Em vez de valorizar só os resultados finais ou os nomes consagrados, buscamos entender o trabalho coletivo e técnico como um espaço legítimo de produção de conhecimento. Esse foi também um gesto político: reconhecer o iluminador como técnico-artista ou artista-pesquisador, alguém que pensa e produz teoria a partir de sua prática. Como afirma Jorge Dubatti, esses profissionais são agentes epistêmicos, capazes de formular saberes sobre a cena a partir de suas próprias experiências: "Chamo de artista-pesquisador o artista, incluindo o técnico-artista, que produz pensamento a partir da sua práxis criadora, da sua reflexão sobre os fenômenos artísticos em geral e da docência"[9].

Por fim, a pesquisa também bebeu na fonte da história oral, especialmente para valorizar os testemunhos de quem trabalha com luz. As entrevistas não serviram só para coletar informações técnicas, mas para trazer para o centro da narrativa as vozes de profissionais muitas vezes invisibilizados. Como lembra Paul Thompson, a história oral tem a força de incluir outras vozes na história, questionando mitos e hierarquias. Nesse sentido, as conversas com iluminadores foram tanto uma estratégia metodológica quanto um compromisso político de valorização desses saberes.

> **A história oral é uma história construída em torno de pessoas. Ela lança a vida para dentro da própria história e isso alarga seu campo de ação. Admite heróis vindos não só dentre os líderes, mas dentre a maioria desconhecida do povo. Estimula professores e alunos a se tornarem companheiros de trabalho. Traz a história para dentro da comunidade e extrai a história de dentro da comunidade. [...] Propicia o contato – e, pois, a compreensão – entre classes sociais e entre gerações. [...] Em suma, contribui para formar seres humanos mais completos.**

8 Salles (2004: 33).
9 Dubatti (2016: 127).

Paralelamente, a história oral propõe um desafio aos mitos consagrados da história, ao juízo autoritário inerente a sua tradição. E oferece os meios para uma transformação radial do sentido social da história. [10]

3. Metodologia

A pesquisa, desde o início, constituiu-se como uma investigação que buscou olhar para a teoria e para a prática da Iluminação Cênica de forma equilibrada. Por isso, construímos um percurso metodológico que unisse entrevistas com profissionais e coleta de documentos reais usados no trabalho de iluminação cênica. Neste contexto, a presença dos profissionais de iluminação cênica como participantes ativos da pesquisa era uma premissa metodológica fundamental e, neste sentido, a primeira escolha importante foi o recorte geográfico e cultural. Queríamos captar a diversidade de práticas em diferentes contextos, por isso selecionamos três países: Brasil, Argentina e Itália. A opção por esses locais deu-se pelo reconhecimento do compartilhamento de fortes tradições de formação, circulação de espetáculos e reflexão sobre os ofícios teatrais.

Para escolher quem participar, adotamos critérios bem claros: profissionais em atividade, ligados a diferentes ofícios e funções da iluminação cênica — criadores, técnicos, operadores – em atividade em espetáculos de teatro, ópera e dança. Queríamos ouvir quem está de fato no processo, pensando e resolvendo problemas diariamente e, consequentemente produzindo e utilizando os documentos que são os objetos diretos da pesquisa. Além disso, buscamos, nos limites de tempo e recursos da pesquisa, variedade geográfica dentro dos países e atenção a diferentes gerações e linhagens de transmissão do conhecimento. O resultado foi um conjunto robusto de mais de trinta entrevistas.

No Brasil, por exemplo, conversamos com iluminadores consagrados, técnicos de instituições públicas, docentes de cursos especializados e artistas independentes. Entre eles, nomes como Aurélio de Simoni, Beto Bruel, Denilson Marques, Guilherme Bonfanti, Luiz Paulo Nenem, Marina Artuzzi, Nadia Luciani, Nadja Naira, Paulo César Medeiros, congregando diversas gerações de profissionais que trouxeram visões distintas e complementares sobre o fazer da luz. Na Itália e Argentina, por restrições de tempo e recursos, os participantes se restringiram em torno de Milão e Buenos Aires, respectivamente, ainda assim, sendo possível abranger uma amostra-

10 Thompson (1992: 44).

gem mínima em termos de diversidade geracional. No caso da Itália, os profissionais se relacionavam de formas e em níveis diferentes com os teatros *alla Scala* e *Piccolo di Milano*, com exceção (de ganho para a pesquisa), das iluminadoras Liliana Iadeluca e Alice Colla, de distintas gerações de iluminadoras italianas. No caso da Argentina, os profissionais estavam ligados em algum nível à experiência única e fundamental do curso de *Diseño de Iluminación de Espectáculos* da *Universidad Nacional de las Artes*.

As entrevistas seguiram princípios da história oral: escuta atenta, roteiros semiestruturados, espaço para a memória pessoal e para a reflexão sobre a prática. Mais do que questionários rígidos, buscamos conversas que permitissem aos iluminadores contar sua trajetória, explicar como trabalham, por que escolhem certos procedimentos e como e porque produzem e usam os documentos. As entrevistas foram gravadas em áudio ou vídeo e depois transcritas; ainda, para facilitar uma análise mais detalhada tanto individualmente quanto comparativamente, foram desenvolvidas fichas de catalogação e pré-análise individual de cada entrevistas e conjunto documental de cada profissional; além de 3 modelos de fichas comparativas, integrando documentos e entrevistas, a fim de visualizarmos cada documento citado, sua recorrência, características gerais e particulares e, por fim, possíveis compreensões de cada um, sempre acompanhado por exemplos visuais.

Em paralelo, como consequência, construímos um corpus documental a partir da coleta de materiais cedidos pelos entrevistados. Esses documentos foram classificados em duas grandes categorias principais:

- Documentos de suporte criativo: registros pessoais do processo de criação, como anotações em textos dramáticos, diários de processo, *storyboards*, desenhos e fotos de referência.

- Documentos de transmissão e registro: materiais usados para comunicar a luz a outros profissionais e garantir a montagem ou remontagem de espetáculos, como plantas/mapas de luz, roteiros de operação, roteiros de gravação e *riders* técnicos.

É importante ressaltar que essas categorias não são caixas fechadas. Muitas vezes, o mesmo documento cumpre mais de uma função, ou sua forma desenvolve-se ao longo do processo criativo, gerando um histórico documental do próprio processo, partindo de uma versão do mesmo documento que nasce para suporte do processo criativo, passa pela transmissão e termina no registro final da luz. Uma anotação informal, que serviu como instrumento de elaboração daquela luz, pode virar o roteiro

de operação final, ou uma planta técnica ou mapa de luz pode servir como espaço de experimentação criativa. Esse caráter fluido é, no nosso entendimento, uma das informações mais complexas e ricas para se compreender o que são e como ler os documentos da iluminação cênica da perspectiva da investigação e da salvaguarda arquivística.

Esta compreensão nos chamou a atenção para compreender que não podemos fetichizar o documento "bonito" ou "finalizado", destacando a enorme importância para os estudos teatrais, em seus diversos campos, que os simples rabiscos, folhas amassadas, versões parciais e digitais; reconhecendo que todo registro carrega informações valiosas sobre o fazer. Também buscamos respeitar as decisões dos profissionais sobre o que compartilhar: nem todos se sentem confortáveis em abrir documentos de projetos em andamento ou de parceiros artísticos.

Essa combinação de escuta cuidadosa e análise documental foi o coração da metodologia. Nosso objetivo não era padronizar ou julgar boas práticas, mas entender como cada profissional organiza seu trabalho, quais saberes são mobilizados e como esses saberes se transformam em documentos — que por sua vez servem para ensinar, compartilhar e perpetuar modos de fazer.

Por fim, toda essa abordagem foi pensada para subsidiar um Guia de Catalogação específico para documentos de iluminação cênica, mais do que um produto técnico, esse guia pretende servir como ponte entre artistas, pesquisadores e arquivistas, ajudando a reconhecer, preservar e valorizar esse patrimônio ainda tão invisível nos acervos brasileiros. Não sei ainda se daremos conta de realizar tal empreitada até o final da pesquisa que está em fase de conclusão, mas sabemos que a investigação não se encerrará com ela, o material coletado, tratado e analisado possui matéria para continuidade, aprofundamentos e, também, inúmeras outras pesquisas.

4. Resultados principais, até o momento

A análise do material coletado revelou uma riqueza surpreendente de formas de pensar e fazer a iluminação cênica que revelavam a potência criativa de cada profissional, porém, o que buscávamos, e encontramos, eram os traços comuns, ou seja, as características compartilhadas dos documentos que, portanto, nos revelam um pouco sobre o que é o trabalho com a iluminação e com a cena, da perspectiva da luz. Apesar das diferenças regionais, geracionais e até tecnológicas entre os profissionais entrevista-

dos, surgiram alguns temas comuns e questões estruturais que atravessam o ofício, e entendemos esses temas e questões como bases para possíveis leituras desses tipos documentais. Nesta seção, vamos destacar alguns desses resultados, sempre a partir das falas e dos documentos que os próprios iluminadores compartilharam, segundo os passos metodológicos que descrevemos rapidamente acima.

4.1. Função dos documentos: suporte criativo e registro de transmissão

Uma das primeiras constatações foi a da múltipla função dos documentos de iluminação: de um lado, eles servem como ferramenta para subsidiar o processo criativo, ajudando o artista a pensar, experimentar e elaborar a luz seja antes mesmo de montá-la ou no próprio processo de execução; de outro, funcionam como meio de transmissão de informações técnicas entre diferentes membros da equipe, garantindo a montagem e execução fiel de um projeto, inclusive em remontagens ou turnês; e neste aspecto, então, servem também de registro desta luz para arquivamento daquele projeto, principalmente considerando-se exatamente possíveis remontagens. Segundo Guerreiro, operador de luz do Ballet Guaíra, em Curitiba, há mais de 30 anos:

> **Eu guardo isso comigo, às vezes numa pasta, às vezes não cabe numa pasta, eu guardo no armário, mas está lá guardado. Quando vai montar o espetáculo de novo, pega toda a documentação, eu e a equipe técnica, meus colegas, e montamos de volta, sem a presença do iluminador seguimos o roteiro e a chance de errar é muito pequena.**[11]

Essa distinção entre as múltiplas funções não é rígida, pois vários iluminadores relataram como um mesmo documento pode nascer como rabisco experimental de suporte e virar o documento final de registro daquela luz ou daquele aspecto da luz. É emblemática disto a fala do iluminador Paulo Cesar Medeiros sobre o roteiro de iluminação e como ele pensa a luz a partir das anotações das possíveis mudanças de luz e, ao final, estas anotações, que ele chama de pré-roteiro, compõem o roteiro de operação da luz, que é um documento de registro do conjunto de atuação da luz no espetáculo:

> **É quando eu vou começar a anotar os momentos em que eu acho que a luz deve mudar ou pode mudar. É o meu pré-roteiro. E nesse pré-roteiro, pra**

11 Os trechos citados a seguir no presente artigo são transcrições diretas das entrevistas coletadas pela pesquisa, tendo passado apenas por possíveis pequenos ajustes textuais. O conjunto das entrevistas, ainda em processo de trabalho pela pesquisa, passarão por um tratamento de revisão inicial e serão disponibilizadas para consultas num repositório do GPHPC/UFSJ ainda em desenvolvimento.

> **mim, ele funciona como um diário de bordo. Então, por exemplo, quando eu escrevo uma deixa, do lado da deixa, eu anoto coisas que o diretor diz, coisas que eu pensei, eu anoto palavrão, eu anoto expressões adjetivas, eu anoto coisas de figurino, coisas de maquiagem, porque esse pré-roteiro vai sendo elaborado durante os ensaios. Então, se num primeiro momento eu anoto – "Marcelo senta na cadeira e olha pra frente" –, vamos dizer que isso fosse uma deixa, do lado dessa deixa eu vou anotar todas as coisas relacionadas a isso, o que eu quiser, livre. É como se fosse um diário secreto, um diário que só eu tenho acesso. E isso lá na frente vai me servir muito, são as memórias que eu tenho daquele espetáculo para gravar aquela luz, para pensar aquela luz.**

4.2. O desafio da padronização e o valor da singularidade

Apesar de ser possível identificar uma estrutura básica para os tipos documentais — como o roteiro de operação, que costuma listar deixas, cenas, efeitos; ou o mapa de luz, que espacializa e distribui equipamentos de luz neste espaço — há sempre elementos de personalização. O *light designer* Denilson Marques, de São Paulo, que é também servidor na USP, atuando no Teatro Laboratório da Escola de Comunicação e Artes e da Escola de Artes Dramáticas, afirma:

> **Eu costumo dizer, quando eu dou *workshops*, oficinas ou quando eu dou aula, que cada um tem que criar o seu próprio documento, porque eu tenho uma leitura, uma forma de trabalho, você tem outra, e ciclano tem outra, então eu não padronizo (...). Eu criei meu próprio mapa dentro do Illustrator, eu criei uma prancha minha dentro do Illustrator, onde eu coloco o equipamento que eu quero colocar no meu mapa, então eu não fico restrito ao fabricante ou restrito ao que o programa me oferece, então eu criei minha própria ferramenta de fazer mapa. E o roteiro, eu criei uma planilha ou no Excel ou no Word, na qual eu monto colunas e aí eu coloco cenas, deixas, o efeito que eu vou acender e as observações, então eu acho que é um documento muito particular, por mais que tenha semelhança com outros documentos, claro que a gente busca fontes em vários lugares, mas eu acho que quando se trata de um documento, é muito pessoal de cada um.**

Esse relato evidencia o caráter autoral e íntimo de um documento que, ao mesmo tempo, precisa ser funcional para uma equipe, portanto ter elementos técnico informacionais comuns e uma conformação coletivamente reconhecida, mesmo no que diz respeito às ferramentas de produção do documento, este possui elementos importantes de pessoalidade, o que reforça a leitura de que o documento é tanto ferramenta técnica quanto espaço de reflexão criativa.

4.3. O impacto das tecnologias

Outro tema recorrente nas entrevistas foi o impacto da transição do analógico para o digital tanto na produção quanto no uso quanto nos próprios meios de produção da luz. Mas um aspecto que nos chamou a atenção inicialmente, e que dialoga com a questão crucial da multiplicidade de funções, é o apagamento do histórico de produção de um documento empreendido pelo digital. Vários profissionais relataram que, hoje, versões sucessivas de plantas e roteiros muitas vezes se perdem ou se sobrescrevem. Sobre isso, Guilherme Bonfanti, fundador e iluminador do Teatro da Vertigem[12], em São Paulo, desde 1990, e professor e coordenador do Curso de Iluminação da SP Escola de Teatro, comentou:

> **O que mudou foi que o Vertigem atravessa tecnologicamente do analógico para o digital, ele começa no analógico e vem parar no digital. Então as plantas mudam, eu tenho planta no Jó até hoje guardada comigo. (...) Essa é uma questão para a documentação, porque você vai gravando e vai alterando, e vai alterando, e vai alterando, e você não vai salvando no teu roteiro, e nem vai gerando um documento do roteiro do início, que você elaborou no início e depois ele no meio do caminho e depois ele no final, [de forma] que seja um documento interessante para você entender o percurso da gravação, ela vai se alterando.**

Para a pesquisa, esse dado foi revelador: a prática digital pode favorecer agilidade e precisão, mas também ameaça a memória do processo criativo, nos revelando que a prática técnica da sobreposição de versões digitais pode apagar rastros importantes para a historiografia do espetáculo.

Outro aspecto está relacionado a mudanças na própria estrutura produtiva do trabalho da luz, em alguns casos, promovendo até a necessidade de novos profissionais, como o programador de luz. Com a implementação das tecnologias digitais, os consoles de iluminação[13] atualmente são em verdade computadores com cada vez maior complexidade de programação, o que tem exigido a presença de um novo profissional na composição da equipe de trabalho da iluminação teatral especializado em programar estes equipamentos e garantir seu bom funcionamento durante a execução da luz idealizada pelo iluminador que concebeu o desenho da luz.

No que se refere especificamente à produção do documento, o aspecto de agilidade e

12 O Teatro da Vertigem é uma companhia paulista fundada em 1990, reconhecida por suas encenações experimentais e site-specific que exploram espaços não convencionais e questionam temas sociais e religiosos, constituindo-se até hoje importante referência no teatro contemporâneo brasileiro.
13 Controladores de luz, conhecidos no Brasil como "mesas de iluminação", que servem para realizar a execução da luz durante o espetáculo/evento.

precisão, que citamos, passa, portanto, a estar atrelado a um conhecimento específico de programação de software que não precisa necessariamente estar diretamente ligado ao conhecimento da iluminação. Assim, vários iluminadores descreveram a dependência de assistentes para converter ideias e desenhos manuais em arquivos digitais, que hoje não são apenas documentos de suporte criativo ou transmissão de informações, mas são também parte da própria execução da luz. Beto Bruel, iluminador desde 1960, de Curitiba-PR, por exemplo, afirma:

> **É nos ensaios, (...) de repente entra uma coisa, você vai assistindo o ensaio com a luz, e daí eu faço a planta, e a minha planta é na caneta, depois a Sarah, ou outro assistente, transforma, passa para o computador, mas eu faço na caneta.**

Da mesma forma, Pasquale Mari, iluminador e diretor de fotografia italiano desde 1970, afirma:

> **(...) fiz todo um aprendizado de autodidata. Então, um autodidata muito ligado à escritura, ao documento. Documentos que, porém, tenho de dizer, Berilo, eu sempre fui ligado, e ainda hoje o faço quando tenho de propor um projeto, é a uma descrição mais literária do que técnica. Ou seja, eu explico exatamente o que quero fazer em textos escritos. Tento fazer entender a luz que quero fazer, por exemplo, para um projeto, e coloco por escrito. Como dizer, não faço uma planta-luz, ou não faço um *file* de 3D, de visualização, de que coisa... Não, também porque não sei fazer. Também porque eu, além da analogia, devo dizer que, ainda hoje, eu desenho com lápis. Desenho com lápis com papéis bem grandes que hoje ninguém usa mais. (...) Mas agora tenho um assistente que, por sorte, me traduz em arquivos dvg e AutoCAD o que faço.**

Esse processo cria um trabalho colaborativo próprio do nosso momento histórico que muitas vezes não aparece nos créditos formais, mas é fundamental para a documentação final.

4.4. Documentos como partitura e ato criativo

Um dos aspectos centrais que a pesquisa revelou, no que se refere ao potencial de registro do ato criativo inerente aos documentos, foram os relatos de alguns profissionais da existência de um entrelace total entre o ato criativo da luz e a produção do documento, indo além da ideia de que produzir o documento seja um ato de suporte à criação, mas ser em si já o próprio ato criativo. Para eles, por exemplo, desenhar um mapa de luz ou elaborar um roteiro não é produzir um suporte, mas é já produzir a luz, a tal ponto que Gonzalo Cordova, professor e iluminador cênico argentino desde 1980, afirma que, como professor, ele propõe o estudo do documento digital fora do

regime técnico e sim como elemento do regime estético da obra. O próprio Gonzalo, descreveu o documento digital da seguinte forma:

> **Não, não é um recurso, porque não é uma ferramenta (...). Por isso, eu tento colocar a ideia aí. (...). Não, não é ferramenta. É uma concepção do trabalho. Você deve entrar no trabalho dessa maneira. (...) para mim, desenhar no computador é criar. É o desenho de iluminação. Se depois isso é possível ou não, é outra coisa**

Nesse ponto da entrevista Gonzalo está falando a respeito do trabalho de elaboração do projeto digital (com a maquete virtual) da luz em processo de criação, incluindo seu processo meticuloso de elaboração da planta técnica espacial, como já destacamos. Essa visão sugere que o documento não é mero registro, mas matéria viva do processo criativo, quase como uma partitura musical — algo que contém tanto a notação final quanto o próprio pensamento do compositor enquanto música, ou, no caso, luz.

4.5. Função pedagógica dos documentos

Outro aspecto relevante foi o reconhecimento do potencial pedagógico desses materiais, perceptível tanto nas falas quanto na observação de que diversos iluminadores usam seus próprios documentos como ferramentas de ensino em oficinas e cursos. Durante uma visita de campo ao LABIC – Laboratório de Iluminação Cênica/Unespar, por exemplo, observamos como os alunos aprendem a criar plantas de luz construindo seus próprios modelos, em oficina recorrente ministrada por Nadia Luciani, iluminadora de Curitiba e professora da cadeira de iluminação cênica da UNESPAR.

A pedagogia se faz não apenas pelo ensino do conteúdo técnico, mas pela transmissão de modos de pensar o trabalho: como organizar informações, como prever problemas, comunicar ideias de forma clara para toda a equipe. Para alguns entrevistados, todos ou quase todos os problemas técnicos no processo de montagem e execução de um espetáculo poderiam ser evitados pela elaboração prévia de documentação específica, como afirma Leandra Rodrigues, iluminadora argentina desde 1990 e coordenadora do curso de *Diseño de Iluminación de Espectáculos* da *Universidad Nacional de las Artes*: “Onde há um problema, é porque falta um documento. Não tenho dúvidas disso.”

4.6. O caso Guilherme Bonfanti: foco e especificidade

Entre os entrevistados brasileiros, para este texto, selecionamos Guilherme Bonfanti para indicar alguns pontos específicos. Tal escolha se dá pelo destaque no cenário

da iluminação cênica no país, como fundador e iluminador da importante companhia teatral *Teatro da Vertigem*, e por alguns aspectos de sua reflexão, como iluminador, professor e coordenador do Curso de Iluminação Cênica da SP Escola de Teatro, sobre a função e a importância da documentação.

Para Bonfanti, criar a luz envolve dialogar com a cena de modo orgânico, deixando que ela determine as soluções: "a cena, para mim, é muito importante. Eu me articulo a partir do que a cena me dá. Eu tenho muita dependência da cena". Isso também aparece na natureza dos documentos que ele produz — muitas vezes menos técnicos no início, focados em imagens, objetos de cena, referências visuais que só depois se transformam em plantas, *riders* e roteiros. Para ele, a documentação é uma extensão do pensamento cênico, não um apêndice técnico.

O iluminador do *Teatro da Vertigem* afirma que documento registra não apenas o resultado final, mas o percurso, inclusive as mudanças e experimentações do processo criativo, neste sentido, afirma a consciência de seu papel no trabalho de produção reflexiva e guarda desta documentação. Em suas palavras:

> **Eu achei que era importante deixar a minha contribuição, não achando que o meu trabalho é incrível, nada disso, mas eu achava que eu tinha que deixar uma contribuição, porque o Vertigem tem uma trajetória muito longa e com trabalhos muito relevantes, então eu achava que precisava ter alguma coisa registrada em relação à luz. Entra também nesse campo, nessa batalha de que a luz ocupe o lugar do pensamento, também. Então, aí o registro ele entra nesse sentido. E eu vou percebendo a necessidade de que esse registro seja o mais completo possível. (...). Então, eu vou tentando contemplar essas etapas. Não sei se é claro. (...). Então, entra a primeira versão de planta, depois vai e entrar a segunda versão de planta, até chegar à versão final, que é a que foi montada, que ficou. Entra roteiro, uma primeira versão de roteiro, entra uma segunda versão de roteiro, entra alguns experimentos que surgiram num dado momento.**

Bonfanti fala com clareza sobre a consciência histórica do ofício e reconhece que muitas vezes os profissionais de luz se sentem "sem espaço" ou subestimados na hierarquia teatral, e vê a produção, salvaguarda e divulgação da documentação como um gesto político a garantir que esse trabalho seja visto como pensamento. Essa fala revela uma preocupação epistemológica: não basta ter o documento final; é preciso preservar o processo para que ele possa ser estudado, ensinado e compreendido no futuro.

> **É o entendimento do nosso papel na construção dessa história, ...a gente tanto reclama da falta de espaço que a gente tem, é uma coisa... é difícil. É um exercício que eu acho que ainda não faz parte da gente, sabe? Eu sinto que a gente não entendeu totalmente a importância disso para os pesquisadores e tal. Talvez por achar que o nosso trabalho não tem a relevância e não vai interessar.**

5. Conclusão

A documentação da iluminação cênica, muitas vezes invisível para o público e mesmo para parte da crítica teatral, se revela, quando olhada de perto, como um território rico de saberes, memórias e práticas. Ao longo desta pesquisa, ficou claro que mapas de luz, roteiros de operação, desenhos, anotações em textos e diários de processo não são apenas registros burocráticos ou meros auxiliares de montagem, mas vestígios vivos do pensamento artístico-técnico de quem cria a luz em cena.

As entrevistas realizadas no Brasil, Argentina e Itália mostraram tanto a diversidade de abordagens quanto a existência de necessidades comuns. Há quem trate o roteiro como um diário íntimo de criação, há quem faça da planta um espaço de invenção visual, há quem se preocupe sobretudo com a clareza para a equipe, mas em todos os casos aparece uma consciência sobre a função coletiva e pedagógica desses documentos. Eles servem para comunicar ideias, garantir segurança e precisão no trabalho em equipe, viabilizar remontagens, ensinar outros profissionais e também constituem um ato criativo potente, como tão enfaticamente afirma Gonzalo Cordova.

O estudo revelou também as tensões contemporâneas entre o analógico e o digital. A facilidade de sobrescrever versões digitais ameaça a memória dos processos criativos, ao mesmo tempo em que a tecnologia amplia possibilidades de detalhamento e compartilhamento. Profissionais como Guilherme Bonfanti enfatizaram a importância de pensar o documento como um registro do percurso, não apenas do resultado final, visão que é já claramente fundamental para pesquisadores, estudantes e artistas interessados em ler a luz da cena e a cena através da luz no próprio documento.

Por fim, finalizamos com a afirmação de que reconhecer o valor desses documentos é, em última instância, reconhecer seu potencial de ler neles a própria cena, a própria história da cena, ou seja, a própria história do teatro, pois como bem disse o professor e iluminador Aurélio de Simoni[14], "tudo informa a luz" — e a luz, por sua vez, informa o espetáculo como um todo.•

14 "Tudo informa a luz em teatro, tudo, tudo. Não tenha dúvida. O que é direção de teatro? O que é um cenário? O que é um figurino? O que é uma direção musical, uma direção de movimento, sabe?" - Fala de Aurélio de Simoni, importante iluminador do Rio de Janeiro desde 1970, durante a entrevista cedida à pesquisa.

REFERÊNCIAS

CONARQ – Conselho Nacional de Arquivos. 2008. *Glossário – Câmara Técnica de Documentos Eletrônicos (CTDE)* (Rio de Janeiro: Conarq). https://www.gov.br/conarq/pt-br/assuntos/camaras-tecnicas-setoriais-inativas/camara-tecnica-de-documentos-eletronicos-ctde/2008_ctdeglossario_v4.pdf [acesso em 25 maio 2025].

DUBATTI, Jorge. 2016. *O teatro dos mortos*, trad. Sérgio Molina (São Paulo: Edições Sesc-SP).

FONTANA, Fabiana Siqueira, e Clarissa Moreira dos Santos Schmidt. 2020. 'O teatro, os arquivos pessoais e os registros dos processos de criação', in *Arquivos pessoais: fronteiras*, org. por José Francisco Guelfi Campos (São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo – ARQ-SP), pp. 421–45.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. 2023. 'Os documentos da iluminação cênica e a pesquisa em história do espetáculo: o *Vestido de Noiva* de 1943', *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 4, n.º 49: 1–28. https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/24408 [acesso em 25 maio 2025].

SALLES, Cecília de Almeida. 2004. *Gesto inacabado: processo de criação artística*, 2.ª ed. (São Paulo: Fapesp e Annablume).

THOMPSON, Paul. 1992. *A voz do passado: história oral*, 2. ed. (Rio de Janeiro: Paz e Terra).

ZAVADSKI, Carole. 2015. 'La singularité du travail – Métiers et compétences du spectacle vivant', *Théâtre Public*, 217: 49–53.

Weighing in on Archive Orphans

Mary Kate Connolly

doi.org/10.51427/978-989-9238-13-8.7

Mary Kate Connolly orcid.org/0009-0001-1438-4071

Abstract

KEYWORDS
Performance remains
Lea Anderson
Costume Archive
Guerillarchiving

Weighing in on Archive Orphans

This essay arises out of an experimental research project undertaken within the costume archives of *The Cholmondeley*s and *The Featherstonehaughs* – companies which were fixtures of the UK contemporary dance landscape from their inception in the mid-1980s until a sudden cessation of performances in 2011. The research in question was unashamedly hands-on in nature, foregrounded by a closely collaborative relationship between an artist (choreographer Lea Anderson) and a scholar (writer and curator Mary Kate Connolly). This work confronts the 'problem' of performance remains – their material bulk and heft and, conversely, their mercurial and sometimes seemingly weightless nature. Their refusal to be pinned down as discreet objects whilst at the same time taking up significant physical space. Guardians of tacit knowledge and forgotten histories, vessels of the phantasmagorical but also – to look at it another way – aged trash.

Rather than summarising the work undertaken as already described in the recently published monograph, *In Smithereens: The Costume Remains of Lea Anderson's Stage* (Connolly 2024), this essay is an informal reflection on a lengthy research journey centred on tactics of Disintegration, Preservation, Transaction, and Display. It approaches this reflection via a lens of 'weight'. The physical burden of a costume bundled into a stacked packing box in a freezing lock-up. The oscillating scale measurements of capricious, incalculable words like legacy, history, preservation. The load of a hardback book held in the hand or perched on a university library shelf or floating in a data storage cloud – nominally measured in grams of weight or gigabytes of digital space. This essay compiles a list of weights; akin to totting up the balance in a ledger or itemising a research inventory, as a means of thinking more broadly, or intuitively, on what might be at stake in this kind of experimental small-scale archival research – relationally, logistically, and creatively. The writing emanates directly from the perspective of the researcher. The list of weights tallied are archival orphans, cast out from the sanctioned narrative of the project – covert inhabitants of notebook jottings, exasperated SMS exchanges and expletive-laden zoom calls in the midst of a pandemic-stalled project. As the pervasive exclusivity of museological and cultural institutions persists – driving an increasing number of small-scale artistic companies to seek their own archival 'solutions' – the essay celebrates what could be termed *guerillarchive* tactics. Experimental modes of archiving by the means at hand – logistically, financially, materially, and culturally.

It circles around the tensions between the artist and the scholar in collaboration, between the tangible and intangible, between the recuperable and the lost. It advocates for making and taking up space and weight, physically, virtually, and imaginatively, in our approach to performance remains.

A moulded theatrical face mask of thin plastic, adorned with mismatched, collaged facial features: Feather-light. It teeters on an outstretched palm, exerting a barely perceptible strain on the muscles of the forearm.

A full bodysuit of power-net rendered in dreary lilac: Weightier than you might expect, for all its apparent delicateness. Slithery, bordered by seams that snag – it's hard to keep a hold of.

A hardback, peer-reviewed monograph with full colour images and an unfeasibly high retail price: Technically, 963 grams. In the hand – my hand, anyway – it feels heavier.

A catalogue of seminal performance work by a British female choreographer gradually becoming elided, fading from view: Burden incalculable. It fluctuates as time goes on and the socio-cultural framing structures alter, as they have always done. This shedding and gaining of cultural kilos over time is not unique to any one body of artistic work.

My contribution to this collection arises due to having written a book on an experimental research project which I undertook within the costume archives of *The Cholmondeleys* and *The Featherstonehaughs* – companies which were fixtures of the UK contemporary dance landscape from their inception in the mid-1980s until a sudden cessation of performances in 2011, as a result of a total cut in their government (UK Arts Council) funding support. The shows stopped. The entire costume archive (alongside of course, ephemera, playbills, desiccated make--up tubes, reel to reel recordings, VHS tapes, lengths of cabling…) remained. These performance remains are entangled with a specific milieu of British artists working in the late twentieth century, influenced by punk and DIY culture. The works of *The Cholmondeleys* and *The Featherstonehaughs* were distinct from much of the UK contemporary dance scene at that time, due in part to their use of costume and design. Costume was a key element, employed to influence and disrupt the choreography, as opposed to serving as an unobtrusive, decorative addition. My work with this archive is foregrounded by a closely collaborative relationship with the choreographer and director of these companies, Lea Anderson. By dint of my research being unashamedly hands-on in nature, it is also inherently relational. None of the experimental work which I carried out with the costumes would have been possible without Anderson's consent and, indeed, enthusiasm for tackling the 'problem' of performance remains – their material bulk and heft and, conversely, their mercurial and someti-

mes seemingly weightless nature. Their refusal to be pinned down as discreet objects whilst at the same time taking up significant physical space. Guardians of tacit knowledge and forgotten histories, vessels of the phantasmagoric but also – to look at it another way – aged trash.

This continues today – both the work and the problem. Ten years on and two books, several exhibitions, a couple of short films, a large catalogue of new photographs, a social media dissemination campaign, and we have found no single answer to the question(s) of the costume archive. That is not to say that the work has not been worthwhile. If anything, it has suggested to me that the 'solutions' to this problem are multiple and endlessly potentiate. Forever in a process of arrival and becoming. Indeed, it is this very multiplicity which can bear the most interesting fruit when (as an increasing number of small-scale artists and companies are doing)[1] it becomes time to consider how a performance archive can best 'live on' outside of traditional structures of museological preservation and heritage. How, for example, a performance company which may have been avowedly marginal, fugitive, residing outside of the mainstream, might broach the notion of 'legacy' via their archival remnants. And, further, how that company might satisfactorily negotiate the competing agendas of museological preservation and conservation for an imaginal future, the desire for reparative historiographic representation, and the often unsustainable logistical and economic considerations required to physically house and maintain a largescale material archive. Even for the most radically fringe or impoverished performance companies, the 'stuff' mounts up. In basements, costume lockups and, sometimes, museum holdings. All this, before one even begins to tackle – as is the case with *The Cholmondeleys* and *The Featherstonehaughs* – the need for an artist/company to make new work and continually evolve, and the inevitable question of whether the archive has an active role to play in that evolution and, if so, just what that role might be.

In the example of the research which forms the backbone of my book *In Smithereens: The Costume Remains of Lea Anderson's Stage*, the path I took was one rooted in material encounter with costumes, forged through hands-on practical interactions with them, and guided by thematics of Disintegration, Preservation, Transaction, and Display. It moved in-step with the diverse archive at hand – residing outside of a museum with little or no economic support, managed by a choreographer still very much engaged in making new works and attempting to sustain a company at a time of increasing precarity in the UK arts sector. I was lucky enough to be able to draw

1 For example, see UK based Siobhan Davies Dance and their initiative Artist Archive annual programme: https://www.siobhandavies.com/artist-archive/23-24/. Accessed 09 July 2025.

on the expertise of a range of highly skilled professionals in conservation, curation, costume making, and design, along the way. My work with the costume archives of *The Cholmondeleys* and *The Featherstonehaughs* by no means suggests 'best practice strategies' for the after-lives of costumes or an overarching philosophical stance on performance remains. It is more an invitation to envision the choreographic archive as a repository of the awkward, scattered remains of legacy, blown apart into fragments. That is to say, smithereens which, despite their partial nature, can nonetheless be activated to disrupt the disappearance inflicted on performance costumes and the companies who danced in them. I will not, in this essay, attempt to produce a condensed version of my monograph. It is out there in the world already. Downloadable onto computer screens as an e-book. Stored in protective boxes in the distribution warehouse of its publisher, awaiting transportation. Taking up physical and virtual space, whether visible or hidden from view.

I would like instead to talk about weight. The physical burden of a costume bundled into a stacked packing box in a freezing lock-up. The oscillating scale measurements of capricious, incalculable words like legacy, history, preservation. The load of a hardback book held in the hand or perched on a university library shelf or floating in a data storage cloud – nominally measured in grams of weight or gigabytes of digital space. The 'method' by which I will approach this discussion of weights will be to compile a list; akin to totting up the balance in a ledger or itemizing a research inventory, as if that were a possible thing in this context. I have chosen this approach for two reasons. Firstly, I hope that speaking of weights might operate as a conduit to thinking more broadly, or intuitively, on what might be at stake in this kind of archival research – relationally, logistically, and creatively. The kind of stakes, for example, involved in presenting your research on attempting to 'disintegrate' a costume, at a symposium on 'The Politics of Conserving and Display' (Gulbenkian Foundation, Lisbon, 2016), and receiving a horrified response from a museum professional who could not countenance undertaking such a destructive act with a historical artefact. The realization, in encounters like these, that my research (and this isn't unique) which habitually occupies the interstices between worlds of practice or lexicons of knowledge, is often working in opposition to the assumedly dominant side of the coin. Disintegration of costumes as opposed to museological preservation and heritage. Preservation of financially worthless objects in the face of unavoidable material decay.

Secondly, my decision to weigh up things is a means of coercing myself into writing directly from the perspective of the researcher, rather than undertaking the habitual sublimation of a research process into a wider polished discourse for publication.

Here, I speak directly from my vantage point – standing in the costume lockup with odd, mercurial garments freed from their boxes and tumbling through my fingers, unsure of what question to ask next. I do not speak from the outlook of the artist who stands next to me in that selfsame storage unit, knee deep in the relics of her own conjuring, nor that of the dancer whose body originally inhabited the fabric shell which I clasp. Or indeed the theatre critic or dance academic whose words, written decades ago, remain (if searched for) every bit as stubbornly as the sequined lycra does – more visible now than the costumes themselves. These perspectives, along with accompanying dialogic partners in philosophy, dance and art history, sociology, and material culture can be found in *In Smithereens*. The list of weights which I tally up here are orphans, cast out from the sanctioned narrative of a lengthy research journey – the covert inhabitants of notebook jottings, exasperated SMS exchanges and expletive-laden zoom calls in the midst of a pandemic-stalled project. As the pervasive exclusivity of museological and cultural institutions persists – therefore driving an increasing number of small-scale artistic companies to seek their own archival 'solutions' – perhaps a window onto a project grounded in what I like to call *guerillarchive* tactics could be of some use, placed as it is, in the wider frame of this publication.

1. Dead butterflies and can they fly?

Comparative measure: A single butterfly (somewhere between 0.04 grams and 2 grams)

In the Spring of 2016, I sit with Lea Anderson in the café of London's Victoria and Albert Museum. She is taking a break in between rehearsals for *Hand in Glove*, a performed costume exhibition which she is staging in the Raphael Court gallery of the museum. It features over 300 of her costumes and accessories with dancers performing vignettes from several of her key works.[2] We're chatting about the 'problem' of the archive. What to do, essentially, with performance remains. 'Sometimes', Lea tells me, 'I think I will burn them all and that will be a work, or perhaps auction off a few at Sotheby's to fund a new work, or maybe I should give some of them to somewhere like the V&A [Museum] after all...' (Connolly, 2024a, 5) The museum had in fact approached her previously regarding this topic – exploring the idea of acquiring an

2 See: Connolly, M. K. (2017), 'Hand in Glove: Reflections on a performed costume exhibition and the stories behind the garments', *Studies in Costume & Performance*, 2:1, pp. 9–25.

archive costume for the institution's 'Theatre and Performance' holdings. Initially excited by the idea, Lea tells me she soon began to get cold feet. 'That was when I started to think about dead butterflies', she continues 'and whether we need to have them pinned in glass cases in museums... I understand it's important to know that a butterfly once existed. But it's not a butterfly anymore...' (Connolly, 2024a, 239).

This is the conversation which sets things spinning. I become increasingly preoccupied with imagining what it might be to pursue an archival experiment based on these themes; these potential alternative 'after-lives' that a costume could have, beyond their current existence in a plastic box secreted in an anonymous lockup. Costume remains begin to take on the mantle of hibernating creatures in my mind's eye, or unsettled ghosts. When I start to look for them, these 'dead butterflies' of Lea's seem suddenly to crop up everywhere. I discover them, for instance, as I paw through costumes at a yard sale which the English National Opera holds in a vast, hangar-like space, selling their 'dead stock' at knock off prices. This, too, a result of needing to rehouse the opera company in response to shifting policies in government funding.[3] Amid the frenzy of the bargain hunters, I witness a man parading himself before a mirror propped against a pillar, in the middle of the concrete floor. He wears a straitjacket costume and, peering intently at his reflection, carefully assesses whether it can make a successful transition to being worn as a civilian fashion item. Not a dead butterfly after all, but one merely returned to the cocoon for its forthcoming incarnation.

A few years after our conversation in the museum café, it is announced that the 'Theatre and Performance' holdings at the V&A are to be reduced due to space constraints.[4] Lea tells me she is relieved that she never donated a costume to them after all. As my research with the costumes gains ground and we begin to chart out new after-lives for several of the garments, I attempt to always hold in mind the sense that once, these butterflies flew...

Teresa Barker (Former *Cholmondeleys* company member):

> **The dancers' work had to become something above and beyond the choreography and the dance itself. A particular mindset was needed to hold with ease, what essentially became mini-emergency ordeals each night backstage; the emergencies of manic costume**

3 See: https://www.theguardian.com/music/2022/nov/09/english-national-operas-funding-to-be-cut-to-zero-unless-it-moves-from-london. Accessed 09 July 2025.
4 See: https://www.str.org.uk/about/history/2021-the-str-and-the-restructuring-of-the-va/. Accessed 09 July 2025.

> changes. On top of this there was the task of coming to know how to wear, with grace, beyond all restriction, the different kinds of impingement upon one's movement scope and possibility: the high heels, the waistline-strapped 2lb battery pack, the wetsuit and flippers, the studded biker's jacket, the breathlessly tight corsets etc. etc. Far-out costumes and faster-than-the-speed-of-light costume changes became features of *Cholmondeleys* and *Featherstonehaughs* life. (Connolly, 2024b: 221)

2. The weight of snow. And a bridal dress as comeuppance

Comparative measure: fifty snowflakes (1 gram)

It is on the walk between the conference centre and the conservation studios of the Victoria and Albert Museum that things go awry. I am attending a study day as part of my doctoral research – a day which allows a visit to the hallowed work rooms of the conservators in the V&A, who are currently working on a collection of Balenciaga hats and dresses for an upcoming retrospective exhibition. It is midwinter and it snows. By the time I am standing on the polished floor of the museum, cheeks flushed from the change in temperature, my coat is running with muddy droplets defiantly making their undignified route to the previously unsullied floorboards. It is an environment of the highest prestige, and it is equivalently pristine. I – at this point, still largely uneducated in the intricacies and politics of material conservation – observe the meticulous skill and care which the conservators bring to their work. They are, in the case of the Balenciaga garments, at pains to make their repairs invisible. The goal with this exhibition, as with many fashion displays, is to showcase the garment in its best and seemingly unadulterated state. As I step gingerly through these work rooms, I am already plotting an intervention centred on the potential disintegration of a costume and a deliberate highlighting of the garment's weakest links. Its snags, hasty backstage repairs, its theatrical grime and human traces of sweat. I am plotting this in between patting ineffectually at the snow droplets on my coat when I think no one is looking. No longer snow now, but water. Like a bodysuit which will soon – as a result of my research – morph into a hard drive, these droplets seem to weigh more than they did in their original form.

I am fortunate enough to be allowed a further visit to the costume and dress holdings

of the V&A and their expert guardians, at a later stage of my research. This time, it comprises a dedicated tour with a curator and a conservator who brief us on the rigours of temperature-controlled museum storage, pest control strategies, flood and fire protection, and the difficulties of accessing certain material culture and dress collections – many of which (particularly couture collections) are confined to the private archives of fashion houses. As a visitor I have, as requested, stowed all my belongings in a locker before entry. I am permitted a single pencil and a notebook. I am already overawed. At one point, the generous curator allows me to pull open any drawer I would like to choose – I pick one at random and it gifts me with a couture gown which belonged to ballerina Margot Fonteyn, slumbering beatifically in its paper-lined bed. By the time of this second visit to the V&A, I have already set the date for a disintegration intervention in the *Cholmondeleys* archive when I will gather with the research team (myself, a photographer, videographer, choreographer Lea Anderson, wardrobe mistress Jay Cloth and performer Makiko Aoyama), to attempt the destruction of a costume. I am feeling confident and at home with this plan. It seems in sympathy with the creative and logistical motors of the archive at hand. Setting these considerations against the impressive edifice of the V&A workrooms, archive holdings and overall expert machinery, however, gets me thinking about time. The time-travelling nature of objects which remain after their surrounding performative context and liveness have long been lost to the ether. As our curatorial tour continues, I meet with the Icelandic bridal dress that serves as rightful comeuppance for the short-term thinking that is fueling my destructive bent with the disintegration intervention. Laid out carefully on a display table, a full, navy skirt gives way to vivid embroidered flowers along its hem. The bodice is made from a contrasting green fabric with delicate metal fastenings. It is accompanied by a pale white collar with decorative needlework which can be attached separately to the ensemble. The curator explains that the standard museum protocol for certain historical objects of particular age or fragility dictates that, if exhibited, the item will automatically return to storage for 10 years, before possibly being authorised for exhibition again. The dress laid out before me survived both fire and shipwreck in the 1800s, only to resurface and be donated to the V&A in the early 1900s by the grandson of the explorer who had sought to bring it to England in the first place. Even to my untrained eyes, it is legible as a garment – I can imagine how it was made, how it might be worn and how it might have looked when worn. This bridal dress is a dress which asks a question of me. Do I or Lea Anderson as the keeper of her archive need to be thinking two to three hundred years ahead? What, in the case of a 40-year-old costume archive, constitutes playing a long game?

3. A bodysuit that is a hard drive

Comparative measure: external hard drive (775 grams)

What might it look like to allow a costume to die? To disintegrate, to become something other, to shape-shift. Take on a new form or potentially vanish in the attempt. A series of complex considerations led me and Lea Anderson towards the seemingly inevitable conclusion that it would be right to at least allow a costume to walk the path of potential disintegration, if only to discover what new forms might take shape. Suffice to say, the selection of a garment for sacrifice is not taken lightly. On the other hand, it is with relative ease that a lilac bodysuit from her 2006 work *Yippeee!!!* (nicknamed a 'Dead Skin') – aged, make-up stained, enmeshed with tendrils of wig hair – is deemed to be the perfect garment for an intervention which attempts to hasten the inevitable decay wrought on all animate and inanimate objects.

As historian of conservation and heritage, the late David Lowenthal, put it, 'nothing can be preserved forever. Every inanimate object, like every living being, undergoes continual alteration, ultimately perishing. Cumulative corrosion extinguishes every form and feature. Things either morph into other entities, dismember into fragments or dissolve into unrecognizable components' (Lowenthal, 2019: 16). This eventual morphing into something else, or the final obliteration of the Dead Skin bodysuit may well not be possible to observe in my lifetime, or Anderson's. But, if it's coming, as we know it is, then intervening in an act of creative destruction might serve as a means of, if not honouring, then at least *highlighting* the material transitions happening unseen in the costume archive, even as I type these words. And so, we create a frame for disintegration: a dancer dances in her original costume. She dances particularly taxing sections of the original choreography, repeatedly. Again, and again and again. Her dancing is filmed and photographed. The garment is inspected and documented after each bout in this potentially materially destructive ring. It doesn't give in. The Dead Skin becomes ever more streaked with make-up, snagged with hairs, strained and stretched at the borders of its seams. But it does not die. It does not disintegrate, although it does shape-shift. It becomes a film. A cluster of moving images captured by a video camera and stored on a hard drive, which I then splice and chop and lay out in sequence. A sequence which attempts to tell a story; to enact an embodiment, even, of a costume which refused to die. A costume which, materially, continues to change even if in ways so imperceptible as to be invisible to the naked eye. It is in the banking of the film footage that I realise the failure – from a sustainability point of view – of this endeavour. The costume is captured, yes. But the transformation to a different medium which it has taken also involves a material form – it has an expiry



Figura 01
Dancer Maho Ihara in Lea Anderson's work *Vippeee!!!* (2006).
Photographer: Pau Ros.

date. One that may in fact arrive sooner than that of the Dead Skin fabric itself. The hard drive's operating system will at some point become incompatible with contemporary technology. The plastic casement may crack or eventually leach toxins. The film footage will degrade, unless endlessly upgraded onto new platforms; time-travelling via machinery in the nick of time before it becomes obsolete, onwards into the future. The bodysuit is now a hard drive. Or to be precise, a set of data encapsulated in a hard drive; a moving image that may well fail to communicate with the viewing and streaming apparatuses yet to be invented.

4. Unique Selling Point

Comparative weight: 30 pieces of silver (approximately 420 grams)

'This three-piece painted suit is', I explain to the auction house's valuation expert, 'a vital artefact which represents a significant moment in British cultural history – the collaborative product of a key milieu of UK creatives... It is beautiful! Mercurial! Fashion but also theatre, clothing but also art, wearable but fit for exhibition...'. Despite my dedication to *guerillarchive-ing* tactics and the impetus for my research to discover alternative archival solutions for these unruly material relics, here I am cosplaying a dance historian, attempting to make a costume 'fit' the criteria to be auctioned at a prestigious auction house, to generate funds to sustain *The Cholmondeleys* company. I emphasize the starry credentials of costume designer Sandy Powell, I brandish the measured frameworks of scholarship which foreground my enquiry, I discuss the aesthetic merits of the garment.

By this point, I have carried out detailed research on this painted suit from Lea Anderson's work *The Featherstonehaughs Draw on the Sketchbooks of Egon Schiele* (1998 & 2010). I have had it photographed and painstakingly traced its provenance. I have visited the tailor's shop in London's Soho where it was made, I have interviewed designer Sandy Powell and listened to dancers' performance anecdotes – how it felt to move in it, how the colours of each suit interacted with one another, how the influence of Egon Schiele's sketches permeated choreography and design alike.[5] But it is now, as I progress determinedly through my 'sales pitch' to Sotheby's auction house in London, that I question whether I am in fact attempting a sellout.

5 Egon Schiele (1890–1918) was a renowned Viennese Expressionist Painter and protégé of Gustav Klimt. For this work, Anderson utilised his sketches as a basis for a choreographic score.

I find myself employing, not the language of academia in its measured and quantifiable statements, but rather, the terms of promotion and sale. As I begin to view the suit through the eyes of the auction house representative I am speaking to, I find it becoming ever lighter; equivalent to the seemingly paltry amount of money it might hope to be exchanged for. The horrid phrase 'Unique Selling Point' begins to haunt me, stalling my words.

The extremely helpful valuations experts with whom I consult later during my research will go on to school me in the vagaries of the economics underpinning theatre and performance remains. They will instruct me in how to research market comparables – sale prices of similar items auctioned before. They will also warn me of the relatively low monetary worth of most theatre costumes, and the disparity between the sale of film costumes and memorabilia and those of their theatrical counterparts. In the case of a contemporary dance company outside of the mainstream, with no star of stage or screen having deposited their corporeal residues inside the garments? Merely 'regular' dancers' sweat and makeup having left their indelible traces? This would be a matter of considerable concern for a valuator weighing up the case for auctioning a garment or garments within a high-value auction house.

Lea Anderson and I also conduct some weighing up of considerations – the cost of losing a costume and therefore rendering the archival holding from that work as incomplete, versus the monetary gain which might be accrued in auctioning a costume or set of costumes to generate income for sustaining the creation of new works for her companies. The weighing pan on the side of the scales where one might deposit any betrayal silver seems painfully light when the suit is placed, metaphorically, on the opposite pan. The scales simply don't balance.

5. Flat champagne

Comparative measure: a champagne flute filled to the brim (175 grams)

I am sitting in front of my computer screen. The 7th of May 2020 has dawned on a London still in the grip of heavy lockdown due to the COVID 19 pandemic. This was to have been the day of the opening of my exhibition *In Smithereens: A Collection of Fragments Considered as a Whole* – a culmination of my archival research involving the curation and display of a selection of costume artefacts. The screening of a film of a bodysuit which now lives on a hard drive, for example. The exhibiting of a painted

three-piece suit. A sunny day has given way to a balmy evening which would be just perfect for chatting, drink in hand, outside and inside of a little gallery as dancers intermingle with the crowd. Jostling for space to look up close at intimate exhibits of costumes and photographs. Putting communal headphones over your ears to watch a short film on a vintage television set. Instead, at my computer screen, I type out an email to Lea Anderson and gallerist Keran James, of the exhibition venue, studio 1.1, London. I write that, as I raise my champagne glass alone in my flat, I am simultaneously reiterating a promise that we will toast the exhibition opening one day soon. Already in that locked-down May of 2020, the exhibition that will in fact go on to happen in October 2021 is being imagined and planned for, with all the attendant leaps of faith which such planning requires. Meanwhile, the costumes kill time in their archival vault, stowed away in plastic and paper.

As public gatherings are banned within the UK under 2020 lockdown measures to curb the spread of the virus, all forms of live performing arts become unfeasible 'in person'.[6] This is by now a well-known story. Insisting (during this time) on the need for an after-life for old costumes feels, in some respects, highly prescient in a world unexpectedly devoid of live theatrical work, gallery exhibitions and accessible museums. Equally however, the garments' ephemeral side is highlighted – they appear once again to be unable to generate significant weight. I fail to secure emergency funding for a virtual exhibition. The costumes, boxed away as they are, float in the ethereal, liminal space of postponement.

Thus, the archival research becomes severed from a temporal logic of project plans and time sensitive logistics. Whilst the ruptures to the research are frustrating, it feels nonetheless apt to be forced to scramble and re-organise. In some ways, the radical re-ordering merely echoes the realities of the costumes, and of the creative individuals linked with them. The freelance dancers, conservation experts, composers and props makers whose own livelihoods (like so many others) are imperiled by the ongoing pandemic. If the global destabilization of 2020 asked vital questions on an existential level, it also – focusing down to a far smaller sphere of influence – posed knotty questions as to how we might best care for objects which work *across* time and are, by their material and socio-cultural construction, subject to external forces both temporal and physical, in addition to economic. These forces could alter-

6 The United Kingdom went into official lockdown in mid-March 2020 following the outbreak of the COVID-19 pandemic. In full nationwide lockdown, all schools and non-essential retail, performance and hospitality venues were closed to the public. See: Elgot, J. and Walker, P. (2021), 'England to enter toughest Covid lockdown since March', The Guardian, 4 January, https://www.theguardian.com/world/2021/jan/04/england-to-enter-toughest-covid lockdown-since-march.
Accessed 09 July 2025.

natively be conceived in terms of the weight and pressure which they exert and, if measured thus, cannot be deemed as insignificant.

6. Severed Elastics

Comparative measure: 5 inches of elastic (2 grams)

The distance from the exhibition mount at eye level on the gallery wall to the concrete floor beneath is not more than five feet. The time it takes for the moulded plastic costume mask to slip between my clumsy fingers (as I attempt to hang it on the mount) and tumble, to a mercifully soft landing on the protective floor cushioning I have laid below, must be less than a second. But, as I watch this odyssey, mouth already opening to form the shape of a horror-induced expletive, I witness a journey that seems to be much greater in distance and to have taken far longer. The masks have travelled a long way. It will be severing their elastics which seals their arrival point.

It is a hand painted mask which has fallen. Queasy green, with exaggerated dark stained lips and violent splatters of red denoting rouged cheeks. This is one mask from a collection which contains several sets – plain white, hand painted in lurid colours, and ones with exaggerated collaged facial features. The masks were moulded to the faces of each individual dancer in the original cast of Lea Anderson's work *Smithereens* (1999). In the time since the production was staged, they have been used and re-used in exhibitions and student remounts of excerpts of her work. The passage of those intervening years and their attendant wear and tear registers in minor degradations to the masks – the painted surfaces are chipped in places, here and there the collaged features run white across the creases where the paper was folded and glued to the mask. They also acquired interlopers at some point – packing noodles and makeup sponges glued in to allow the masks to fit the faces of dancers not from the original cast. From my earliest involvement with this archive, it was clear that these masks were viewed by Lea Anderson as being quasi-totemic. Relics, in a way; captivating objects held in the hand, additionally imprinted – quite literally – by the cast of *The Cholmondeleys* and *The Featherstonehaughs*. In addition to the facial features themselves, the insides of the masks are streaked with stains left by the heavily painted faces of the performers, sweating while they danced. These objects are also illustrative of the conditions of making theatrical work in a time which predates technologies like 3D printing (the masks were moulded by hand using alginate,[7]

7 A quick setting mould material.

and vacuum-forged), or internet-based sourcing of imagery (the collaged facial features were clipped by hand from newspaper supplements using scissors), and they demonstrate a high level of maker craft, including hand stitched leather patches securing the elastics which affix the mask to the performer's face.

By the time this green mask escapes my inept fingers and commences its descent, I have already taken some considerable steps towards stabilizing them as objects and enhancing their longevity with bespoke protective storage. In consultation with conservation and costume experts, I have had archival boxes made to measure in sustainable, stable materials, inserted silk cushioning, and undertaken very basic cleaning. The sticky-taped stowaways of packing noodles and makeup sponges have been carefully removed on the basis that they were already beginning to degrade, producing abrasive grit which threatened to damage the delicate surfaces of the masks.

But the elastics too are beginning to break down. They feel slightly 'crunchy' to the touch and are undoubtedly exerting a minor strain on the front of the masks. It is at this point, looking down at the fallen but miraculously undamaged mask, that I phone Lea to ask whether I should take a final step and snip off the elastics. It would make them undeniably easier to mount as an exhibition object and render them more stable as a material archival object. On the other hand, taking this step would mean they could no longer be worn as a costume. I am reminded of the description both curators and material culture historians alike have outlined to me, of the transition an object makes from being an object of use or function, to an artefact for interpretation. This evolution typically comes as an object crosses the threshold of a museum, never to be worn or used again. Despite the fact we are situated wholly outside a museum, here in this tiny gallery where I am hanging the masks by hand, it seems we have nonetheless produced a 'container' for the masks which echoes that of a museum. Now nestled six to a box, cocooned in protective acid-free paper, the masks are extremely light to carry – lift a box and it feels as if it might be stuffed with cotton wool or candyfloss. Undoubtedly however, the boxes and tissue and silk have increased the weight of these objects immeasurably. Despite these measures, the peril never leaves. I would prefer not to carry the burden of responsibility. 'Snip them', instructs Lea. 'It will keep them safe.'



Figura 02
Painted masks from Lea Anderson's work *Smithereens* (1999).
Photographer: Rik Pennington.

Figura 03
Dancers Ronny Ming-Hei Wong, Neil Callaghan, Inn Pang Ooi and Ryen Perkins-Gangnes in *The Featherstonehaughs Draw on the Sketchbooks of Egon Schiele* (2010).
Photographer: Pau Ros.



7. Shattering, shattering

Comparative measure: a fistful of glass smithereens (50 grams)

The camera angle jumps abruptly forward, staggering it seems, down a white brick-lined industrial looking hallway towards an open door at the end. As the camera reaches this doorway, we catch a glimpse of transparent packing boxes filled with fabrics of all colours stacked to ceiling height, and a table with recording equipment perched on top. The next shot we encounter is angled downwards towards the table. A cassette tape is banged down on the tabletop, registering with a hard plastic echo. '*Flesh and Blood* cassette by *The Pointy Birds*!' comes the voice of Lea Anderson, from out of shot. 'You had forgotten this even existed!' 'I had!' replies her collaborator, the composer Steve Blake, also unseen in the camera frame. This is the opening scene of what Lea and I have termed an 'Archival Droplet' – small filmic capsules which deploy items as minute snapshots of the archive itself and, more importantly, the associative memories and undocumented histories which these objects provoke.[8] This droplet riffs on a 1989 work, *Flesh and Blood*. 'I wonder', muses Steve, 'whether anyone watching this has a copy' (*The Cholmondeleys* sold a number of these soundtrack cassettes). 'I wonder', Lea counters, 'whether anyone watching even has a cassette player.' Steve Blake and Lea Anderson discuss and reminisce about the works which relate to each object, in a manner akin to conjuring folk tales, and this provides a commentary to a fast-flickering array of performance footage, touring snaps, and thematic imagery (a newspaper front page from the 1980s for example, or a picture of a bus ticket dating from the same era).

When we alighted on the idea of Archival Droplets, hoping they could be replicated across social media platforms, be easily disseminated and exciting to watch, it was also (as with snipping the elastics) undeniably to do with keeping things 'safe'. Long submerged into not one, but two book projects by this point, and already in discussion with various educational and museological institutions about possible choreographic reconstructions and alternative uses for archival costumes (as part of interactive exhibits, for example, where they can be handled and worn by museum visitors), the 'problems' of the archive persisted. The weight of it overall had only increased with our investigative forays into Disintegration, Preservation, Transaction, and Display. Lea expresses to me a wish to 'put things out there' in the public domain as an insurance policy against the total erasure or loss of the archive. At some

8 At the time of writing, these archival droplets are available to view on Anderson's social media pages, including the Instagram account: @leaandersonscholmondeleys.

point, after all, it may become unfeasible economically and logistically to continue to house the archive. It may unavoidably be sold in a yard sale (as were the English National Opera costumes which I described earlier in this essay) or disposed of. The Archival Droplets allow us to engage not only with the costumes in the archive, but also the paper archive (playbills, letters, journals) and the technological equipment (reel to reel tapes, cassettes, CDs, VHS tapes, DVDs etc.). There is a determined aim to keep them light, in both content and physical weight – they are casual, humorous, and stored in data clouds to be shared on social media, rather than placed on hard drives or DVDs.

In short, they are another attempted solution to the 'problem' of performance remains and the dilemmas already outlined, which emerge in the face of their long survival post-performance. The problematic economies of value and worth, and the concept of costumes operating as trace repositories of knowledge, both associative and embodied. Dilemmas which arguably travel alongside a more complex question of where, exactly, the legacy and history of past performance works might reside. Is there an overarching need to reanimate the leftovers of vanished performances in the hope of a resurrection of sorts? Or, working from an acknowledgement of their innate partiality, might further fragmentation prove a novel way to reveal both the losses and the material persistence of performance legacies? Archival Droplets step up to this call, shattering and dispersing their source material. Carrying them forward on a journey, albeit fractured, which asks us to look again at the items in the costume archive. To think anew on how they might be best served. Crucially however, they undertake this questioning in a form which does not have a physical mass or measurable weight within the archive itself. Of course, it must be held in mind that virtual archival storage on an institutional scale, which depends on storage in data centres, does ultimately involve a physical mass of hardware and potentially significant weight, albeit residing elsewhere. In terms of physical burden relating to this individual archive however, these droplets occupy solely virtual space.

8. Two hardback books and why anyone might write them

Balanced together on a kitchen scales, they return a reading of 2061 grams

The first, a peer-reviewed monograph which focuses on the after lives of three individual costume artefacts as a means of unfolding practical and philosophical conside-

rations of performance remains, legacies of 'the live', and realizing a partial historiographic recuperation of two key UK dance companies. The second, a non-academic, visually led, edited artist book celebrating the 40th anniversary of two key UK dance companies, centering the work of the creative individuals involved, documenting a choreochronicle of all their performance works, and making a vast archive of photographs, artist journals and hand-designed posters accessible to a wide readership.

Even as I write extensively about the problematics of the 'stuff' left behind in performance's wake, I appear to be equally hellbent on creating more 'stuff' to be in the world – held in the hand or stacked on a shelf. Both publications – objects, in fact – which I was involved in creating, are relational, stake-filled ventures in and of themselves. They do not possess the weightless agility of an Archival Droplet. They are not as light as a dead butterfly, or even a hard drive. In the end, they may not be sold or distributed very widely due to being governed by a similar selection of economic and socio-cultural factors to the ones which attend most small-scale performance archives. They are unavoidably entangled with issues of visibility, market variability and the overall gaining and shedding of cultural kilos which I touched on in the opening of this essay. There is nonetheless something significant in that very action of taking up physical space (with commensurate weight) whilst also occupying a wider imaginative place within an interconnected network of practice.

I would like to suggest that each of these individual weights associated with an archive – that of a painted suit or a severed elastic or a book or a film – and the spaces which they inhabit, become important. Particularly so, if they reside (as all the objects listed, do) in a somewhat imperiled arts landscape of decreased funding and increased precarity. We ought to take account of them. Tot them up. There are a variety of potential answers to the questions which a performance archive asks of us. In attempting any response, it becomes necessary to engage in a far wider conversation, which traverses borders of academic discourse, performance practice and cultural heritage. It is imperative too, to circle attentively around the tensions between, for example, the artist and the scholar in collaboration, between the tangible and intangible, between the recuperable and the lost. Finally, any response to an archive demands implicitly that we recognize what could be at stake in relational, material research, and that we venture to make and take up space and weight – physically, virtually, imaginatively – as a means of recuperation and regeneration, however partial.•

REFERENCES

Connolly, M. K. (2017). 'Hand in Glove: Reflections on a Performed Costume Exhibition and the Stories behind the Garments', *Studies in Costume & Performance*, 2, no. 1: 9–25.

Connolly, M. K. (2024a). *In Smithereens: The Costume Remains of Lea Anderson's Stage* (Bristol: Intellect).

Connolly, M. K. (ed.) (2024b). *Lea Anderson's The Cholmondeleys and The Featherstonehaughs: 40 Years of Style and Design* (Arlington: The Cholmondeleys).

Lowenthal, D. (2019). 'A Sea-change Rich and Strange', in *The Explicit Material: Inquiries on the Intersection of Curatorial and Conservation Cultures*, ed. by H. B. Hölling, F. G. Bewer and K. Ammann (Leiden: Brill), pp. 17–63.

Entrevistas

O arquivo do Teatro da Cornucópia: à descoberta de uma fábrica de fazer teatro

Cristina Reis
em conversa com
Maria João Brilhante

doi.org/10.51427/978-989-9238-13-8.11

Maria João Brilhante https://orcid.org/0000-0001-5779-4487

Abstract

KEYWORDS
Archives in performing arts
Teatro da Cornucópia
Cristina Reis
Materialities of the performing arts

The Teatro da Cornucópia's Archive: discovering a theatre-making factory. Cristina Reis *in conversation with* Maria João Brilhante

Cristina Reis (1945) is a set, costume and graphic designer who worked at Teatro da Cornucópia from 1975 to 2016. The beginning of her career coincides with the post-April 1974 revolution period and continues during the consolidation of democracy, becoming integrated into the company's life and its specific way of engaging politically and of intervening in Portuguese society. A research in the company's archive, donated to the Faculty of Letters of the University of Lisbon through the Centre for Theatre Studies, a company she co-directed with Luís Miguel Cintra from 1980 onwards, shows visual records of her sets, props and costumes, as well as programs, posters, and graphic materials from her long career with the company. Some of these images illustrate the two monographs that the company published in 2003 and 2016 to record Cornucópia's 127 creations. A brief selection of photos, the text presentation of each performance by Luís Miguel Cintra, and the technical and artistic information are available in the archive and on the company's official website also. Because they exist in digital format, they were also used in the book about Cristina Reis's work, published by the Imprensa Nacional. Some props, posters, programs, and costumes were donated to the Museu Nacional do Teatro e da Dança.

This conversation, which took place on November 2, 2025, aimed to hear Cristina Reis' perspective on the creation of the Teatro da Cornucópia's archive and its uses in the company's activity. Following its dissolution in 2016 (see https://www.teatro-cornucopia.pt/v2/), the collection of paper and audiovisual records was donated to the Faculty of Letters of the University of Lisbon, where Luís Miguel Cintra and Jorge Silva Melo, the company's founders, were students and where they created a group that was the embryo of Teatro da Cornucópia.

Cristina Reis *em conversa com* Maria João Brilhante*

Maria João Brilhante **O arquivo do Teatro da Cornucópia (TC) foi doado à Faculdade de Letras pelos seus diretores, Cristina Reis e Luís Miguel Cintra em 2018. Começo justamente por perguntar se, quando começaste a trabalhar na companhia, já existia um conjunto de documentos resultantes da atividade da Cornucópia e até do grupo de teatro na Faculdade de Letras que antecedeu a sua criação como companhia profissional e de onde vieram Luís Miguel Cintra (LMC) e Jorge Silva Melo (JSM), seus fundadores. E se havia alguém que era responsável por ele, como se passava a recolha e organização da documentação e dos outros materiais do espetáculo numa estrutura que estava no início da sua atividade. Eram distribuídas funções pelas pessoas? Era mais ou menos improvisada, digamos assim, a construção ou constituição desse arquivo?**

Cristina Reis O arquivo que hoje está na Faculdade de Letras (Fig. 1) é consequência de mais de 40 anos de existência e que passou naturalmente por várias fases e condições de trabalho[1].

Como referiste, o princípio foi o grupo de teatro na Faculdade de Letras, mais tarde em 73 o JSM e o LMC decidiram fundar a companhia e só em 75 foi possível o grupo instalar-se num espaço próprio, a que os dois chamaram Teatro do Bairro Alto (TBA).



Fig. 1
Arquivo do Teatro da Cornucópia na FLUL.

Imagino que antes de haver Cornucópia e até haver esse lugar de encontro, cada um "guardava" em casa e de lá trazia o que fosse preciso. E tanto quanto me lembro, era assim nos primeiros tempos do TBA, quando comecei a trabalhar na companhia em 1975 e já havia "casa" e justamente um lugar onde se podia "guardar". Guardar "ali", porque era onde tudo se passava. Ficava à mão para usar. Não se deitava fora aquilo que podia interessar. Não me lembro de que fosse mais do que isso, e com o andar dos tempos, porque havia

* Teve lugar a 02.11.2025

1 As imagens que acompanham esta entrevista pertencem ao espólio digital do Teatro da Cornucópia doado ao Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

espaço, arrumava-se o que ia ficando do fabrico ou do registo dos espetáculos que se faziam. Não me lembro que houvesse uma noção de "arquivo", ou alguém responsável por ele. Era simplesmente não deitar fora aquilo que podia servir para qualquer coisa. E faz sentido. Penso que se criou um hábito de guardar, preservar naturalmente o que a todos que ali trabalhavam convinha, para o andamento da "fábrica".

Lembro-me por exemplo que Alexandre Passos, ator, que por gosto seu, recolheu então num álbum, uma espécie de caderno de encenação, tudo o que pôde acerca de um espetáculo que em 1976 se fez para crianças, encenado pela Glicínia Quartin - *As Músicas Mágicas*- vários pequenos desenhos da cena com medidas e instruções de montagem- uns feitos por ele - desenhos de personagens - um ou dois feitos pelo Luís Miguel, outros por mim -, o desenho em papel vegetal para o autocolante de divulgação do espectáculo... e por aí fora. Ninguém voltou a fazer um caderninho assim. Deve ter partido dele a ideia de o fazer. Está no MUDE (Museu do Design), juntamente com maquetas e outros materiais de cena.

Outro exemplo, o Paulo (Cintra Gomes) que desde o início da companhia tinha entre outras tarefas a de fotografar- penso eu que ele acautelaria naturalmente os registos que fazia para serem usados no que fosse. E pelo tempo fora, se foi arrumando, para lá poder voltar sempre que fosse preciso, tudo o que se registava, fotografava, filmava. Primeiro numa gaveta ou num armário, à nossa medida, mas foi uma prática que se foi instalando.

A Linda (Gomes Teixeira), que me acompanhou desde sempre e até ao fim naquela casa, gostava, sabia guardar e manter arrumado com critério não só os muitos e diversos materiais de que precisámos para "fazer", mas também os que resultavam da preparação e construção e apresentação dos espetáculos ao público. Foi essencial nessa tarefa de preservação daquilo que ficou do que se fez.

É verdade que, porque havia condições, se podia "guardar". Não seria tanto a pensar em arquivo para a posteridade. Era no fundo uma forma de termos por perto e à mão material para uso constante. E todos em geral e cada qual nas suas funções reconheciam que era uma prática que nos convinha manter.

Quando chegou ao fim, do que havia e que podia documentar o passado da companhia se fez alguma escolha, que passou a ser arquivo. Esses documentos, que estão agora na Faculdade de Letras.

MJB Essa informação que dás é muito interessante e tem a ver com a questão da importância do espaço.

CR Sim. Durante os primeiros anos usámo-lo e fomos pensando no seu funcionamento e na forma de o poder melhorar de acordo com as nossas necessidades, por isso nesses primeiros tempos fomos mudando zonas de trabalho. A carpintaria era inicialmente o que mais tarde foi a zona dos pequenos escritórios, as costuras faziam-se onde era mais conveniente, porque a zona que depois veio a ser a sala das costuras era as instalações do Grupo Zero[2], onde se acumulava equipamento de cinema e muitas latas de filmes... que nos serviram mais tarde para fazer tanta coroa de reis...e cinzeiros improvisados... Em 1986 foi-nos possível realizar o nosso projeto, através de obras grandes para a melhoria do funcionamento de todo o espaço - obras essas que o Estado suportou na maior parte e que nós próprios nos encarregámos de seguir ao milímetro. Já tínhamos por essa altura guardado muito material e naturalmente das mais diversas naturezas (Fig. 2). Dossiers burocráticos, dossiers com críticas - o *Recorte* [3]- fotografias, textos, guarda-roupa,

2 Entre os anos de 1975 e 1983, duas estruturas partilhavam as mesmas instalações no Teatro do Bairro Alto (Lisboa): o Teatro da Cornucópia que se manteve como companhia residente desse mesmo teatro desde 1975 até 2016, e o Grupo Zero, cooperativa fundada pós-25 de Abril de 1974.

3 "Recorte", Organização Portuguesa de Recortes de

adereços, ferramentas de trabalho, equipamento de cena etc. etc... Tudo arrumado com algum critério, onde era possível. Passados vários meses de trabalho fora, incluindo a apresentação de *A Mulher do Campo* no Teatro da Trindade, a companhia voltou para um espaço que nos permitiu, ainda que com um ou outro acerto, funcionar em pleno até ao fim da companhia.



Fig. 2
Arrumações.

MJB Isso é importante provavelmente para quem continue a estudar o arquivo do Teatro da Cornucópia, porque é possível que se perceba o aumento de documentação mais burocrática;

Imprensa Lda, empresa que as companhias de teatro contratavam para receber recortes das notícias saídas em jornais e revistas referentes à sua atividade

vocês até criaram a série Burocrática, a partir de certa altura, porque nestes inícios dos anos 75, 76, talvez até o final dos anos 70, há uma menor pressão sobre as companhias para responderem a pedidos de informação ou a pronunciarem-se sobre o que e como andam a gerir os dinheiros.

CR Sim. Olhando com atenção até pode ser que se note o aumento dessa pressão para cumprir e responder aos compromissos e às solicitações do Estado. Inevitavelmente mais burocracia. Mais papelada. Nisso as obras vieram a calhar... proporcionaram lugar onde arrumar e ter à mão ... Se se pensar, até lá, como deves estar lembrada, na Fátima a vender os bilhetes à entrada, sentada, quando vinha a hora, a uma secretária antiga com um telefone - o único naquela casa!.. - que o único "escritório" era uma pequena divisão interior, quase de passagem, com estantes altas e uns pequenos tampos de mesa incorporados onde se trabalhava um pouco de lado, à luz fraca de um ou dois candeeiros que alguém tinha trazido de casa... Enfim. Muito mudou com as obras, a favor do que sempre mais contou - o trabalho de preparação dos espetáculos e o da apresentação desses mesmos espetáculos - ou outra qualquer atividade que se decidisse mostrar a um público. As obras trouxeram uma enorme melhoria nas condições em que passámos a trabalhar. E, sim..., na forma como pudemos arrumar muito melhor o que não deitávamos fora.

MJB Essa questão de não deitar fora é fundamental para entender a construção de um arquivo, não te parece?

CR Não se deita fora e depois acha-se qualquer coisa.... Era às vezes até um bocadinho exagerado, ... "Não deites fora! Não deites fora o canudo de cartão, não deites fora a caixa, não deites fora a sobra do papel." ... ainda pode servir... E muito menos se deitava fora um desenho, porque fazia parte do que se estava a fazer agora... Depois... logo se via... Mas era diferente da caixa ou do

canudo. É que um desenho pode, se calhar, dizer um pouco da coisa que se fez; pode voltar a ser visto e até analisado... Nós, ali, não o fizemos ...o tempo corria. E quem sabe se talvez até por isso se guardava o desenho ou um outro qualquer registo - como o faz a fotografia - e assim se não perdia tudo no pouco tempo que durava. Tenho justamente a lembrança de quando se fez o primeiro livro e que em cima daquele estrado forrado de alcatifa vermelha de que tu te lembras na sala Manuela Porto, espalhámos as caixas de desenhos e de restos variados que vieram da minha casa e de casa do Luís Miguel. E lembro-me dele a olhar para tudo aquilo e a dizer, "Tanta coisa! eu não tinha noção de que tínhamos feito tanta coisa..."

Em suma, havia um princípio natural de não deitar tudo fora, e o que se guardava era arrumado em lugares próprios, onde se podia chegar. Juntava-se muita coisa e escolhia-se grosso modo o que ficava, para não acumular muito e sem sentido... O espaço livre depressa se enche e lá se comprava em segunda mão mais um ficheiro para os diapositivos, ou o Luís (Santos) dava alerta e pedia ao Jorge (Esteves) que se fizessem mais prateleiras ou umas caixas mais para os VHS e depois os DVD (Fig. 3), ou lá vinha uma leva de arquivos (Fig. 4) para fotografias ou mais um dossier para negativos... Tudo isso foi, tal como estava, para o CET/FLUL. Tal como os documentos burocráticos e outros tantos, referentes à atividade da companhia, saídos das muitas prateleiras da Bilheteira e do escritório da Amália (Barriga).

MJB Podemos falar do dossiê de cada espetáculo?

CR Do arquivo que está na FLUL, constam pequenos dossiers de trabalho onde juntávamos tudo o que era útil durante uma montagem. Contactos, trocas de correspondência, ainda por fax, que desaparecia... depois já por email, encomendas de material, apontamentos, pedaços de desenhos de um detalhe ou outro, amostras, enfim, coisas que no fim seguiram e vos foram entregues sem qualquer seleção.



Fig. 3
Arquivo fotográfico e vídeo.

Já os dossiers de cada espetáculo eram umas caixas arquivo arrumadas ao longo dos anos na estante do pequeno escritório (Fig. 5) onde o Luís Miguel e eu partilhávamos uma mesa... Era a Linda que se encarregava de ir guardando documentos diversos como o texto da peça, notas de encenação se existissem, partituras, se as houvesse, correspondência, o texto de apoio, os materiais de divulgação, enfim, o que fizesse sentido e que tivesse a ver com o espetáculo. Às vezes até, mais tarde, se descobria um ou outro



Fig. 4
Arquivo fotográfico e video.



Fig. 5
Escritório de Cristina Reis e Luís Miguel Cintra.

documento que andava solto que se integrava então. E ninguém tirava nada daquelas caixas, que eram usadas muita vez à procura de uma qualquer informação. Estou a ouvir a Linda dizer, não muito contente: «Já me vieram mexer na caixa tal e falta aqui...». Geralmente era o Luís Miguel que levava... e voltava a trazer!

MJB Seguiam um critério de alguém que conhecia exatamente a atividade da companhia.

CR Sem dúvida...

MJB É a diferença entre ter uma pessoa que vem de fora...

CR Sim, claro. Uma pessoa que se conhece bem, que entende de que se trata e que faz, é uma sorte imensa! E houve quem viesse de fora, como o Luís Santos, e que acabou por ficar como assistente meu durante vinte anos...

MJB E toda a gente na Cornucópia se interessava pelo arquivo?

CR Um interesse relativo... Claro que sabiam do que existia guardado nos ficheiros e nos armários, das diversas salas. Também todos sabiam da maneira de trabalhar daquela casa e da atenção a cada coisa e como tudo se fazia e que sentido tinha. Penso que faz tudo parte de uma maneira de viver. Os atores viam o cuidado com que eram guardadas as roupas ou os adereços (Fig. 6) e às vezes tinham interesse por fotografias ou pela gravação de um ou outro espetáculo. Os técnicos, para além de saberem que não ia para o lixo material que se podia voltar a usar, não deitavam fora nada que achassem que a Linda pudesse guardar. Na secretaria, a Amália, a Tânia (Trigueiros) e a Gina (Barbosa) eram responsáveis e cuidavam de tudo quanto era documento burocrático (Fig. 7) e sabiam quanto ali se guardava em geral...e quem limpava a casa, se achasse um botão, sabia que provavelmente tinha caído de uma roupa de cena.

Havia a noção de que, de um modo geral, se "cuidava da conservação" e certamente para uns mais do que para outros, uma atenção mais ou menos ativa ao gesto de "preservar", ali, onde tão bem se conhece o efémero.

MJB Havia programas?

CR Sim, os textos de apoio faziam parte desse "arquivo" para consulta nossa. Havia vários exemplares de cada porque, para além dos que se vendiam durante a apresentação de um espetáculo, vinham pessoas comprar outros mais antigos. (Fig. 8)

De início eram cadernos de textos policopiados por nós e que correspondiam em parte à documentação usada para a preparação de cada espetáculo. A partir de *Tambores na Noite*, passámos a imprimi-los numa tipografia. Os textos eram ainda assim, como sempre foram até ao fim, batidos à máquina, no início pela Helena Domingos e depois pela Amália. Primeiro uma máquina de escrever com fita de carbono para haver mais contraste nos caracteres e depois a máquina elétrica, mais rápida!.. Fazíamos a maqueta da paginação, e na tipografia se fotografavam os originais dos textos e das imagens para as artes finais e a impressão. As imagens eram reproduzidas de livros nossos que andavam em sacos pesados para trás e para diante! Era pouco tempo antes da estreia e coincidia normalmente com a execução do cartaz, dos postais etc. (Fig. 9) Ainda havia por essa altura outra importante operação relativa à divulgação e que eram os anúncios e respetiva reserva com antecedência dos espaços nos jornais, prevendo a carreira do espetáculo.

Quando apareceu o computador já era possível bater o texto, gravar um disco e era de acordo com uma maqueta de paginação que a tipografia passava à versão final. Foi assim até 2016.

Por 2001 editámos o primeiro livro e em 2010 e



Fig. 6
Sala de ensaios - Armários Guarda-roupa.



Fig. 7
Bilheteira, Documentação



Fig. 8
Arquivo Documentação.

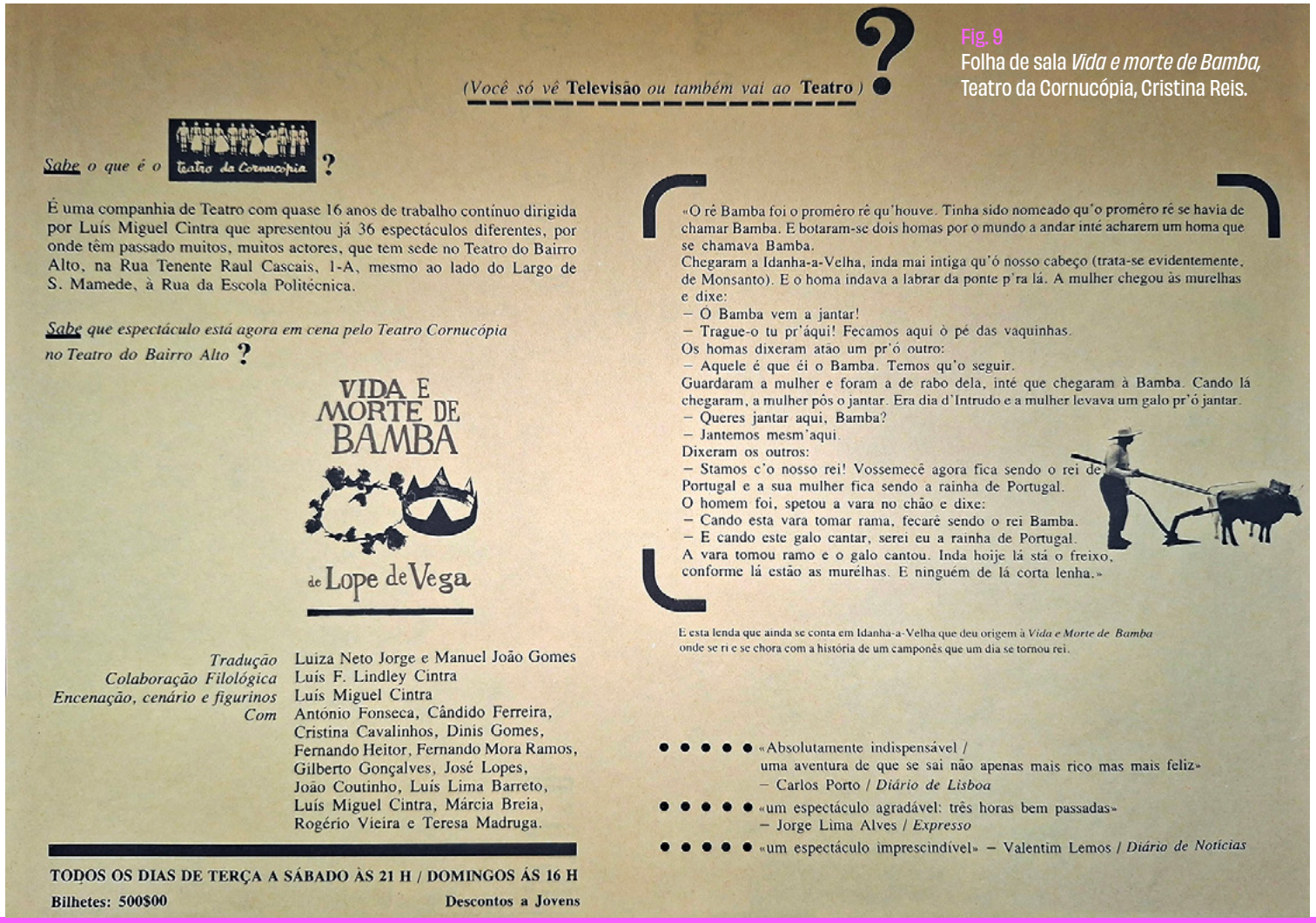


Fig. 9
Folha de sala *Vida e morte de Bamba*, Teatro da Cornucópia, Cristina Reis.

segundo[4]. Cobriam com detalhe toda a atividade da companhia e por isso faziam parte do arquivo para nossa consulta regular e também para venda ao público. Foi um trabalho árduo que contou com uma forte colaboração com a Margarida Reis. O Paulo fotografou todo o material - aquele que referi já. E a maqueta levou tempo porque era tudo feito à mão, com tesoura e papel colado! O segundo foi já mais leve porque a paginação foi feita com a Cristina Santos, em computador.

MJB Toda essa parte da transformação tecnológica também é interessante porque o tempo de vida longo da Cornucópia e de outras companhias que criaram os seus arquivos permite ver isso. É curioso para quem estuda, porque é ver a diferença das materialidades associadas à produção da imagem. Os materiais são diferentes. Há coisas que permanecem. Permanece o logótipo, desenhado pelo Luís Miguel e há um trabalho gráfico teu, desde sempre.

CR Desde sempre não. O Luís Miguel fez o logótipo. Era ele que tratava dessas coisas. Quando eu entrei, os cartazes tinham uma espécie de moldura (Fig. 10), Teatro da Cornucópia, o autor e nome da peça, e no princípio ainda o nome dos atores. Não havia mais nada. Depois, a partir do *AQ*, esses nomes desapareceram. (Fig. 11) As letras eram feitas à mão pelo Luís Miguel. E foi assim durante bastante tempo, embora algumas vezes se usasse aquela letra de máquina ampliada.

MJB Até ao *Woyzeck*, creio.

CR Sim. Mudou no Karl Valentin. Juntou-se um desenho. O Luís escrevia o autor e a peça, com aquela letra dele. Eu juntava tudo, levava para a tipografia onde era fotografado, e montado naquela moldura, no formato ao alto. No Karl Valentin ainda teve a letra dele. De um dia para o outro, o cartaz estava feito. Escolhia-se uma mostra da cor direta e no dia da impressão eu ia à tipografia assistir à primeira saída da máquina. Às vezes era preciso um acerto.

MJB Mas essa parte da comunicação, o arquivo também dá muito conta disso e não só das transformações. Vocês funcionavam de uma determinada maneira tendo em conta, como tu dizias agora...os prazos, obrigações, os tempos de realização, mas também o que era a vossa ideia de uma imagem da Cornucópia.

CR Ah, sim. Isso sempre.

MJB Mas são coisas que andam à volta do espetáculo, ou seja, não são os ensaios, não é o trabalho do ator, não é a encenação, não é a cenografia, andam à volta do espetáculo e da sua criação. Eu estou sempre a falar do ponto de vista de quem gosta dos arquivos, não é? É outra parte, é o avesso, não é?

CR Sim, sim. O espetáculo estando sempre no centro, pode ser o avesso como quando se vira o tecido e se vê o outro lado do bordado... (Fig. 12)

MJB E daí que existisse também tanta atenção dada às notícias, aos recortes e às críticas, etc. Porque era o exterior que dava conta do que tinha sido aquele espetáculo.

CR Se se mostra um espetáculo, é natural que se queira ouvir o sinal de resposta que vem lá de fora e que produz efeitos. Nem sempre era o que esperávamos, mas guardava-se e logo caberia numa parte do desenho que o tempo sempre acaba por fazer, escapando sempre uma coisa ou outra, já se sabe. Cá para mim, se queres que te diga sem menosprezo, o que fica nesse material dará conta de uma parte, mas pode ficar longe do que foi o espetáculo, é assim. Também só isto digo... porque lá estava!

A sensação que eu tenho, e falando dos arquivos também, é que é uma coisa que está toda ligada,

4 Referência às duas monografias. AA.VV. (2002). *Teatro da Cornucópia – Espetáculos de 1973 a 2001*. Lisboa: Teatro da Cornucópia; AA.VV. (2016). *Teatro da Cornucópia – Espetáculos de 2002 a 2016*. Lisboa: Teatro da Cornucópia.



Fig. 12
Arrumação de adereços.





Fig. 10 e 11
Cartaz *Misantropo* e cartaz *E não se pode exterminá-lo*.

que é toda consequência de uma vontade, de um projeto e de uma prática quotidiana e que quanto mais à mão, mais fácil de usar ... (Fig. 13)

Voltando à questão da casa e de ter um lugar, aquela casa constituiu um instrumento fundamental para juntar tudo sem barafundas, com a possibilidade de melhorar sempre relações várias no trabalho e que poupava quilómetros e horas, não só de andar de um lado para o outro, como de tempos das pessoas e de facilidade de comunicação.

MJB Mas apesar de ficar longe do que foi o espetáculo, o que foi conservado no arquivo da Cornucópia permite conhecer o que está para lá do espetáculo, como funcionava aquela fábrica que produzia espetáculos, ou não? Podemos encontrar resíduos desse trabalho?

CR Creio que fazes tu nas perguntas um bom apanhado e dás as respostas ... E se fossem boas, se servissem, até as aparas se aproveitavam! O que é lixo para um pode não ser para outro...E há lixos pelos quais eu tenho simpatia, lixos a que se pode dar uso, onde se acham coisas com graça que levam a outras. Portanto sim, lixo ponto de partida... e lixo ponto de chegada... arrumado. Sapatos, madeiras, adereços, tintas, roupas, parafusos, textos, projetores e tudo o mais incluindo o que se não vê... (Fig. 14), (Fig. 15), (Fig. 16), (Fig. 17), (Fig. 18), (Fig. 19), (Fig. 20)

Fig. 13
Divisão móveis e afins.





Fig. 14
Divisão de Guarda-roupa e sapatos.



Fig. 16
Sala das pinturas.



Fig. 15
Carpintaria.

Pág. a seguir

Fig. 17
Divisão de adereços.

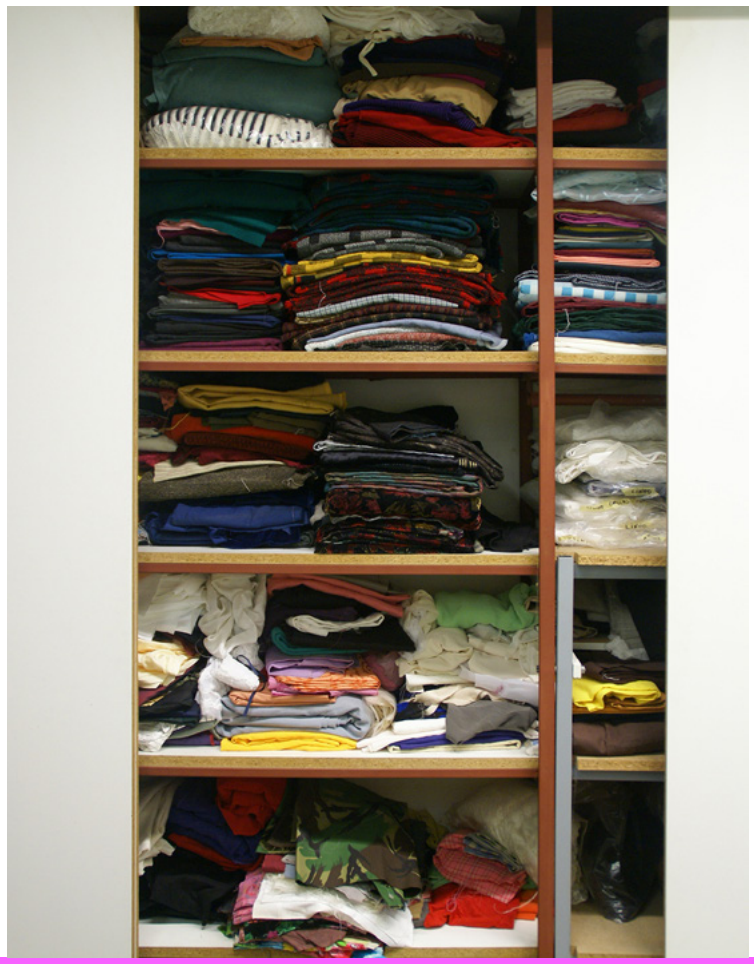
Fig. 18
Sala de ensaios - Guarda-roupa.

Fig. 19
Costuras e aviamentos.

Fig. 20
Costuras e aviamentos.


CÁLICES
Copia 2000







Portanto, tudo isto são umas coisas conjugadas, e aquela casa acabou por ter um conjunto de condições e ser um instrumento absolutamente extraordinário, sem luxos, vazio por opção total, o espetáculo é que contava, mas de facto foi uma fábrica, foi um estaleiro.

MJB Lembro-me de ver os tecidos na sala de costura.

CR Em armários, que era só correr as portas e ficava tudo à mão para usar sem esforço; havia as prateleiras de tecidos, como na loja... à espera de serem talhados e cosidos para vestir alguém. E filas de caixas com botões e molas e chumaços e os mais diversos "aviamentos" da costura. Tudo estupendamente organizado. Era nessa dita sala das costuras (quando as havia, senão outros usos se lhe dava), que estavam os arquivos dos filmes e dos diapositivos. E quando era preciso, fazia-se mais um armário que cabia naquele canto ou naquela parede livre. E todos se adaptavam...

MJB Mas a palavra certa é sempre essa, não é? Quando era preciso, quando a própria atividade da companhia pedia que se pensasse e se realizasse a arrumação.

CR E às vezes, para arrumar, era preciso criar as condições. O que numa casa onde se fazia tudo, era viável. Aproveitávamos os tempos entre montagens para fazer pequenas obras, restauros, arranjos, com os materiais de que dispúnhamos, reconvertidos. É que não podia mesmo ser de outra maneira num espaço que até parecia grande, mas depressa se enche. O que se guardava fazia parte da vida da companhia e era usado a cada passo. Por conseguinte, tinha de ser tudo arrumado com um critério que permitisse usar sem esforço e em tempo útil. Criou-se esse hábito e havia regras de funcionamento para mexer nesse material. Sem grandes discursos, sabia-se que valia mais pedir o que fosse necessário a quem sabia o que havia, onde estava e como procurar naquela grande quantidade de material guardado. Senão ninguém se entendia.

Nesse sentido, as obras vieram em 1986 (Fig. 21) criar condições para melhorar substancialmente o funcionamento daquele espaço. E as mudanças políticas dos anos 90 trouxeram uma enorme mudança e abriram possibilidades que se confirmaram com a nossa participação na Expo 98.

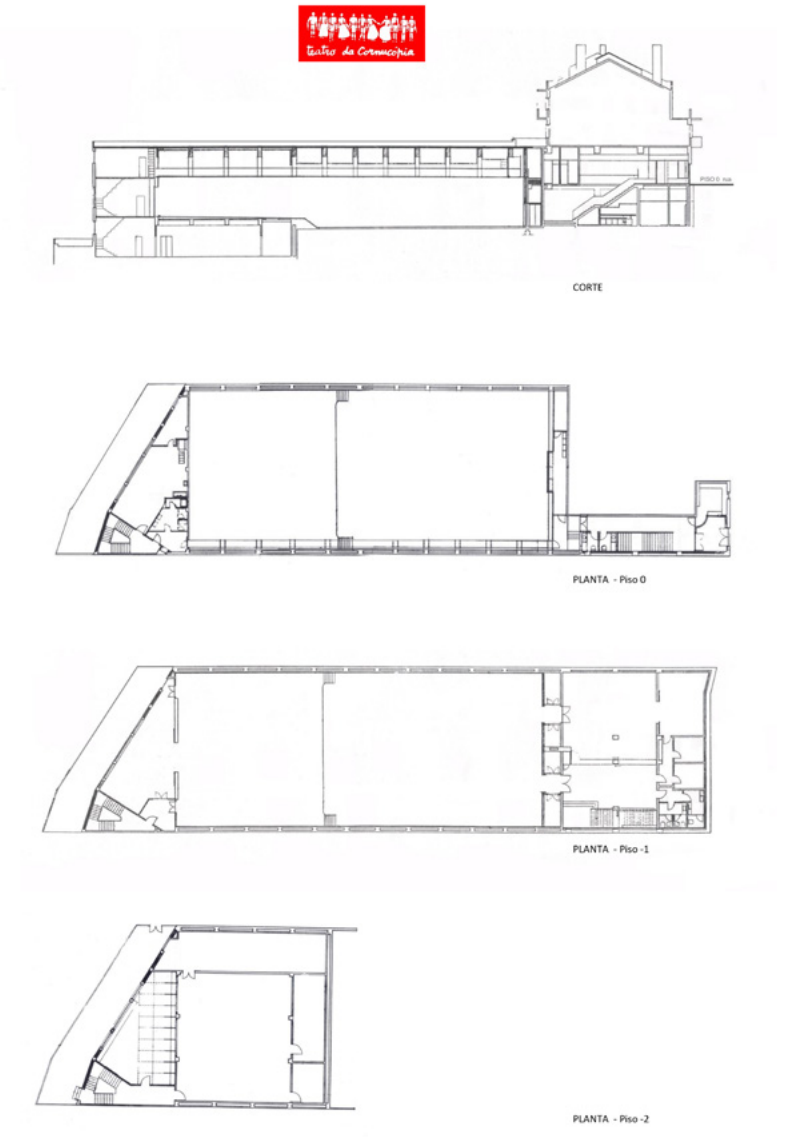


Fig. 21
Plantas Teatro do Bairro Alto.

Por essa altura foi possível formar uma pequena equipa técnica que se manteve até ao fim, na produção, não só de tudo quanto tinha a ver com a montagem dos espetáculos, como também na resposta às necessidades que iam surgindo. Com a prata da casa e sempre que possível,

reconvertíamos pequenas coisas para melhorar a funcionalidade do espaço que ocupávamos e melhorá-lo sempre. O Jorge Esteves que sabia fazer e dirigir e enquadrar: o João Paulo nas madeiras, o Abel (Duarte) nos ferros e o Rui (Seabra) nas luzes! Vejo aquele lugar, com todos e tudo o que lá coube, como um formidável instrumento de trabalho equipado à nossa medida, para o que se queria que acontecesse.... Fez-se tanta coisa, a inventar o caminho...

MJB E foi o momento oportuno, necessário, mas também porque correspondeu a um, não digo patamar, mas a uma outra etapa, a um outro momento da atividade e da criação.

CR Do funcionamento da companhia, sim, sem dúvida. As pessoas estavam disponíveis, curiosas, abertas. Sim. Sentiu-se que quem nos enquadrava por parte do Estado nos ouvia e dava resposta. Foi um estímulo, que permitiu fazer mais e avançar em terreno menos incerto nos vários projetos. E aproveitar as condições de tempos mais folgados para ir melhorando equipamentos e soluções que se convertiam em melhoria de funcionamento. Coisas menores ou maiores como foi o caso da mudança radical de qualidade da cena, quando se passou da flanela preta ao veludo- uma mudança radical no resultado da iluminação.

Quando apresentámos, no teu tempo de Teatro Nacional, o *Miserere*, guardámos o cenário. Mais tarde, quando lá voltámos com a *Cacatua Verde*, levámos o mesmo material adaptado ao novo espetáculo, o que a princípio não foi muito bem visto por quem nos acolhia em coprodução...A nós, para além de nos dar gosto do ponto de vista artístico, foi uma economia considerável e tudo acabou por correr muito bem!

MJB Mas isso tem tudo a ver com o arquivo.

CR Sim, se quiseres. Arquivo, reserva, material guardado a que se volta e se usa.

MJB É verdade que tudo o que resulta quer do espetáculo, quer da atividade em geral de uma companhia, neste caso da Cornucópia, não fica apenas para transmitir o conhecimento sobre aquele espetáculo, aquele autor que fizeram; o que é interessante no arquivo é como ele vai construindo a própria história que vocês querem contar.

CR "A história que vocês querem contar". Tu estavas a dizer isso e eu a pensar: se alguém olhar para aquilo que ali está agora nos arquivos vários, pode ver uma parte do que foi feito e como, e até, se calhar, perceber como é que nós éramos. Viu-se na hora de fechar a casa, quando ainda lá estava tudo, menos os futuros... O que estava arrumado naquele armazém, podia, creio eu, contar alguma história - que gostávamos de palavras escritas, de tintas e pinceis, de cartão mais que de plástico ou de pano cru de algodão que se pode tingir... (Fig. 22) E que naquela casa se podia fazer muita coisa, até riscar ou escrever nas paredes da sala se o espetáculo o pedisse, para depois se voltar à limpeza da parede preta...

Fig. 22
Sala de ensaios - Cenografia.



MJB Uma das questões sobre que gostava também de te ouvir falar é da conservação. Calculo que, provavelmente, o guarda-roupa seria a parte do arquivo que exigia mais atenção e mais tratamento. Queres dizer alguma coisa sobre isso?

CR O guarda-roupa. Sim. Quando comecei a trabalhar na companhia, vinda de outras paragens, era tudo uma novidade. Foi pouco tempo depois da ocupação daquele espaço e ainda havia pouca coisa acumulada. Percebi que as roupas que os atores vestiam para o espetáculo eram feitas de raiz, e que depois se guardavam. Espaço não faltava, e guardava-se onde era possível e, sobretudo, em cestas grandes (Fig. 23) - aliás, deixadas pelo Centro de Amadores de Ballet[5] - para quem aquele espaço tinha sido construído no propósito de preparar jovens futuros bailarinos para o Teatro Nacional de S. Carlos, razão pela qual as dimensões do nosso palco se aproximavam das daquele teatro de ópera.



Fig. 23
Sala de ensaios - Arrumações.

Voltando às grandes cestas, - que algumas vezes apareceram em cena em espetáculos nossos - havia alguma roupa deixada pelos anteriores utilizadores do espaço e porque a guardámos, muita vez ali fomos buscar material que nos serviu a nós! Lembro-me de ver peças de roupa guardada num armário que tinha entrado no cenário dos *Pequenos Burgueses* e sapatos num caixote.... Havia espaço, mas muito pouco dinheiro! Cuidava-se o melhor que se podia e a Linda, que vinha juntar-se a nós depois de sair do trabalho na escola, teve um papel muito importante nessas tarefas. Mas foi em 1986 que tudo mudou depois das obras. Tínhamos querido prever um lugar para cada coisa se arrumar, se preservar, estar à mão; e assim começou a ser. O guarda-roupa passou a ser mais assistido, porque tinha vindo de casa de alguém uma máquina para, durante a carreira do espetáculo, lavar as roupas mais correntes e já havia uma zeladora todas as manhãs, que para além de lavar e engomar, restaurava tudo o que os atores deixavam apontado em cada camarim. (Fig. 24) E quando a apresentação do espetáculo chegava ao fim, vinha da lavandaria o Sr. Gonçalves recolher tudo o que só na lavandaria podia ser limpo. Com o andar dos tempos os serviços do Sr. Gonçalves eram frequentes ao longo da carreira de certos espetáculos em que a natureza de roupa ou o uso que se fazia dela exigiam maior limpeza ou mais frequente.

Com o andar dos anos foi crescendo o chamado guarda-roupa e por várias vezes construímos mais arrumos. Não havendo outro lugar possível, serviram as paredes da sala de ensaios (Fig. 25) que se foram cobrindo de armários. Como se fumava muito a fazer o que quer que fosse, o tempo de ensaios não fugiu a isso e durante as sete horas diárias toda aquela fumarada entrava nos armários e cobria os plásticos que protegiam cada peça de roupa - sei que deviam ter sido sacos em pano cru, mas era impraticável. Ainda assim sobreviveu tudo ao fumo... e lá estava tudo, pronto para os outros destinos que se seguiram.

5 A 1 de março de 1967, a bailarina e coreógrafa Maria Magdalena de Mello inaugura na Rua Tenente Raul Cascais, 1A, o Centro de Amadores de Ballet, estúdio e escola de dança. (https://teatrodobairroalto.pt/pt/sobre)



Fig. 24
Camarins.



Fig. 25
Sala de ensaios - Armários Guarda-roupa.

MJB Felizmente não tinham luz natural, porque a luz é outro problema.

CR Sim, era tudo na cave. Muito fumo ... sol, nenhum! Vivemos muito tempo debaixo do chão! Se calhar preservavam-se melhor do que nós, as roupas, os papeis e as cassetes!!!

MJB Agora que falaste de cassetes, tens ideia de se ter tornado necessário, não apenas pelo uso, mas para a sua preservação, ir fazendo cópias? Eu sei que houve um trabalho do Luís Santos contigo no sentido de ir substituindo, convertendo em diferentes suportes.

CR A partir de certa altura, também porque havia pedidos, vontade de ver, começou a ser difícil as pessoas verem nas fitas, mais suscetíveis de se estragarem com as máquinas de que dispúnhamos: fazíamos a transformação dos VHS em DVD. Depois, naturalmente que quando se começou a aproximar o final da Cornucópia, pensámos que haveria interesse em rever alguma documentação que existia para nosso uso e de, eventualmente, lhe juntar mais material no sentido de a completar, na medida do possível dado o pouco tempo que restava. Para isso o Luís Santos digitalizou algumas tantas coisas. Acabou por ser aquilo que hoje está no CET/FLUL. Podia, se calhar, ter sido tudo mais completo, ou mais limpo ou selecionado, mas foi curto o tempo para tanta coisa

MJB Mas antes do final da Cornucópia, houve da vossa parte também essa preocupação. Nasceu da necessidade, vai-se juntando, vai-se organizando, mas houve pelo menos um momento, que coincide com o da entrada do digital na companhia, em que parece ter-se dado uma ampliação do vosso interesse pelo arquivo. A nova tecnologia mudou a forma como produziram e conservaram?

CR Mudou...facilitou muita coisa. Fomos adaptando aos poucos e é evidente que muita coisa se modificou então, mas é bom não esquecer da mudança já quando comprámos a primeira fotocopiadora!! E mais tarde, quando apareceu o primeiro computador para o trabalho da secretaria - e mudou depois quando aos poucos houve mais uns tantos distribuídos pelas secções e pudemos organizar o trabalho de forma diferente. E mudou a forma de fazer e de guardar. E mudou a relação com a forma de registar: na fotografia, por exemplo, deixou de haver o rolo e negativos para guardar e lá voltar, podia-se "disparar" com mais ligeireza (com os prós e os contras que isso representa...), sem a tanta despesa de outros tempos, porque se escolhia depois e apagava ...e o que ficava não ocupava espaço! As provas em papel passaram a ser as estritamente necessárias. No arquivo, vê-se que as caixas com diapositivos acabaram nessa altura. Uma mudança mesmo!

De referir que a necessidade de equilibrar despesas explica o facto de haver no início espetáculos fotografados não pelo Paulo como era hábito, mas por mim. Ele só ou com a Laura (Castro Caldas), vinham sempre que nos era possível. Depois comprámos uma camara digital e o Luís Santos passou a fazer a maioria dos registos naquela casa. Fotográficos e filmados, que estão no arquivo ainda em cassetes VHS. Desde os primeiros que fizemos de espetáculos e as respetivas cópias já em DVD, justamente para melhor preservar as gravações em fita, mais frágeis. Gravações que comecei por fazer eu, a filmar no meio do público durante a apresentação de cada espetáculo e que mais tarde o Luís Santos passou a fazer. Não havia condições para recorrer a profissionais, por ser uma operação dispendiosa e que, além disso, obrigaria a contar com um tempo suplementar nos calendários da programação.

Assim, entre nós, passou a ser hábito registarmos facilmente o que ia acontecendo na vida da companhia. Registos de ensaios há alguns, mas o Luís Miguel não gostava muito. Mas de um modo geral fomos cobrindo o que se ia passando, sobretudo durante a preparação/montagem de cada espetáculo. O Luís Santos gostava de filmar



Fig. 26
Palco.

e acabou por recolher momentos que justamente a Solveig (Nordlund) achou no arquivo que está na FLUL e veio a usar no filme agora estreado das *Memórias do Teatro da Cornucópia*.[6]

MJB Que vos mostra todos juntos e, na verdade, todos empenhados a fazer aquilo. Empenhados não é no sentido glorioso.

CR Não, não, nada de glórias... fazia parte do que estávamos a fazer. E tem registos muito engraçados. E se se olhar para todo aquele material registado, acaba-se por poder compor, com aqueles pedaços, uma espécie de retrato da companhia. Pintavam os cenários... Ah! era "assim" que faziam... Se se for ver o dia, era domingo. Ao domingo porquê? Porque era o único dia em que a casa parava e era preciso aproveitar a aberta, etc., etc... São apenas uns sinais, umas pontas por onde pegar, se se olhar para o que ali está.

E daí às vezes eu ficar muito aflita quando há certas coisas que as pessoas dizem, que são fora da realidade e que despistam completamente, porque em vez de estarem a dizer uma coisa objetiva..., não tenho nada contra o subjetivo e os delírios, gosto muito, há muitas coisas boas com delírios. Mas quando é para informar, não.

MJB Sim. E o que dizes também acrescenta alguma coisa a uma ideia de que o arquivo é uma coisa que está ali, guardada, morta, que é preciso pedir autorização para ir ver e que não nos diz muito se nós andamos à procura dos espetáculos. Mas nós andamos à procura de mais do que os espetáculos: andamos à procura de tudo o que anda à volta do espetáculo. E, portanto, concordo com essa ideia, que tu estavas a sublinhar, de que o olhar sobre os documentos, ou sobre o guarda-roupa, ou sobre o vídeo, é que conta.

CR Se se quiser. Porque é o que há, se o espetáculo já se foi. Ficam, quando muito restos, partes. À disposição de quem as procurar. (Fig. 26)

6 Para a realização do documentário *Memórias do Teatro da Cornucópia*, primeira exibição a 11 de maio de 2025 (Culturgest) e estreia a 26 de março de 2026 (Cinema Ideal).

MJB Mas também nos desvia da ideia de que: «Ah! nada do que a gente consegue retirar dali é verdadeiro, corresponde a uma verdade.» Corresponde sempre a uma verdade que é uma verdade construída a partir do que se procurou e do que se encontrou. Não será?

CR Eu tenho a impressão de que, quando nos referíamos ao que é que não está no arquivo, dizíamos que não está a vida, não é? Porque já passou. Ficou o registo possível. E o que se quiser ver, será a partir dali reconstruído. Mas isso penso que em qualquer arquivo não estará, e o que se consegue reconstituir depende de quem procura e na quantidade e na diferente natureza das coisas que lá estão - faltará sempre alguma coisa. Eu porque lá estava, guardei no meu corpo aquele tempo que vivi, sem precisar de ir ao arquivo. E se for, encontro coisas de que já nem me lembrava, com certeza. Mas o que ali está no arquivo, não deixa por isso de ser verdade de onde se fará outra, construída...E tu tinhas uma pergunta sobre a transmissão...

MJB A minha pergunta é: qual gostarias que fosse o futuro do arquivo da Cornucópia?

CR Talvez se entenda no que fui dizendo. Poderá porventura ser um material de observação e uso de quem se interesse e queira conhecer, pelo menos a partir do que ali se conservou, o que se fez na naquela casa, como...

MJB O que já se percebe através de outras coisas que foram feitas a partir dele, não é? como o filme da Solveig, ou as teses, os livros sobre, ou o possível filme do Luís Santos.

CR Sim. E também perguntaste como é que o arquivo foi para o CET/FLUL, não é? Como eu e o Luís Miguel pensámos a sua sobrevivência? Foi direto. Não fizemos o arquivo a pensar nisso, porque ele se foi fazendo naturalmente, e mais coisa menos coisa, existia, na hora de fechar as portas. E foi para ali porquê? A ligação que existia entre nós e a vossa disponibilidade levaram-nos naturalmente a querer confiar-vos um material que não nos parecia certo deitar fora. Não que estivessem ali nem obras-primas, nem grandes valores - mas memória, sim. Uma questão ética ou qualquer coisa assim.

MJB Porque são coisas que passaram a existir no mundo.

CR Passam a existir no mundo e não são só nossas.... É mais como se estivesse à nossa guarda. E temos de cuidar daquilo enquanto aqui estamos... E importa outra coisa: o que entrou naquela casa e foi comprado ao longo dos anos e o que com isso fizemos, foi principalmente com o apoio do Estado, (isto é, de todos nós). Em troca de serviço que prestámos, pelo trabalho que fazíamos. No fecho, incluía, a meu ver, o que sobrava dele.

MJB Por isso vocês foram agentes transmissores.

CR Mas quando tu falavas na transmissão, era em relação ao arquivo.

MJB Porque ele testemunha uma prática constante.

CR E nós estávamos a cuidar e a tratar e a usar e por isso é que não me passa pela cabeça que deitássemos fora, assim, de ânimo leve. É natural e é uma prática, uma maneira de ser, e foi como estivemos naquela casa até ao fecho...

MJB Podemos ligar essa vossa maneira de ser e fazer com a forma como o Teatro da Cornucópia foi olhado de fora para dentro? Como um organismo vivo.

CR Sim, sim. Por outro lado, há uma coisa um bocadinho estranha, não é estranha, não é nada estranha, é muito clara e também muito difícil, que é, perante as circunstâncias apresentadas e que se nos apresentaram, no final, aquela casa que nos acolheu e que nós usámos até podermos, com todos os recursos, melhorando, gostando dela,

cuidando dela e transformando para aquilo dar melhor, para nós continuarmos a fazer, - e não foi um dilema, mas foi uma coisa natural chegar aí - ficou vazia como a palma da mão. Então não deixaram nada? Não, no fecho houve material encaminhado para arquivos vários, oferecido e também foram vendidos materiais e equipamento - o que nos sustentou durante os meses dessa tarefa final, daquela casa, da própria casa, daquele lugar e daquela vida que ali houve - e foi destruído tudo aquilo que não podia ficar. A EGEAC achou a casa limpa, não estava lá nada, só uns molhos de chaves no chaveiro que todos usávamos, um pequeno instrumento para abrir os alçapões do palco, mais uma coleção de cartazes que nos tinham pedido. Pelas bancadas que ficaram e pela instalação elétrica montada (Fig. 27) e mais algum pouco equipamento, recebemos uma quantia simbólica.

Mas tralhas, as nossas, essas saíram daquele lugar que ficou mais livre, com mais ar, para quem veio a seguir...E que se quiser, ali começa a juntar as suas, à medida do que for fazendo.

MJB Limpo para não ter esse rastro?

CR Para não deixar peso. Talvez por princípio e por me lembrar do gosto que me dava a casa a cada vez limpa e as tralhas à volta arrumadas antes de um novo espetáculo. (Fig. 28) •

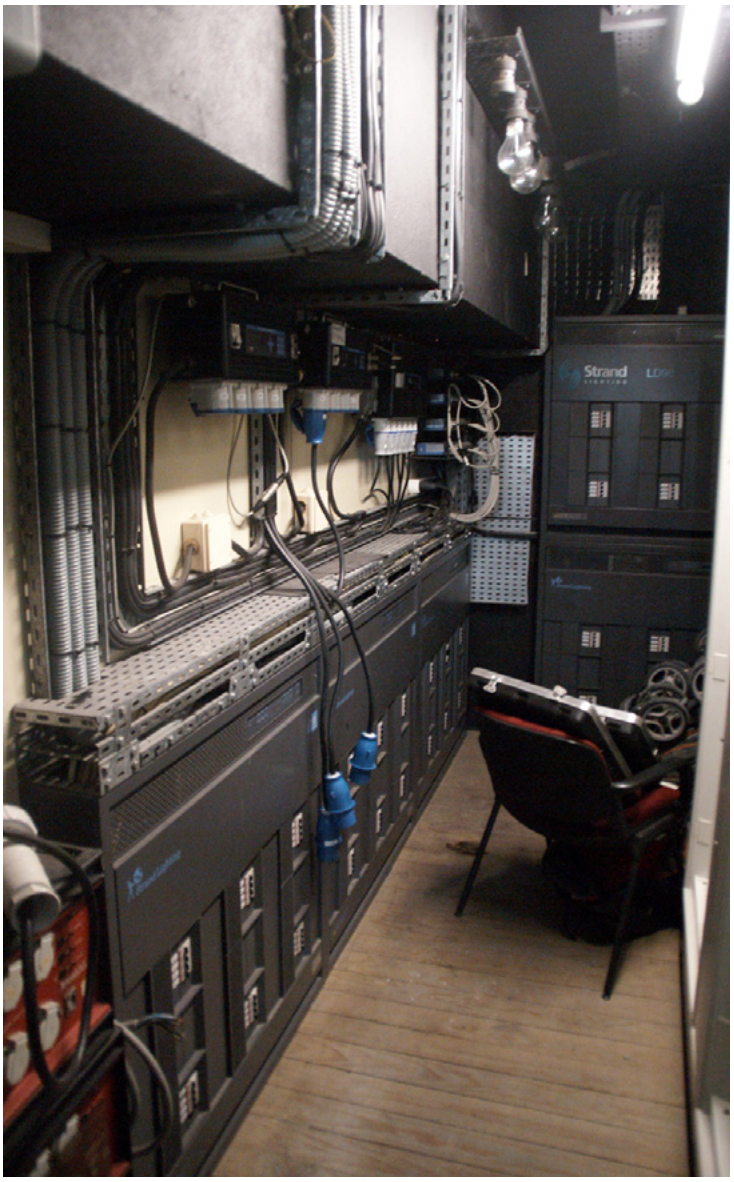


Fig. 27
Régie.



Fig. 28
Palco.

← VOLTAR AO ÍNDICE

A FORÇA DO TEATRO DE AMADORES
um teatro que acontece a par da revolução com os mesmos princípios dessa revolução

Carlos Manuel Oliveira

em conversa com

Ana Bigotte Vieira

doi.org/10.51427/978-989-9238-13-8.12

Ana Bigotte Vieira https://orcid.org/0000-0001-5779-4487

Abstract

KEYWORDS
Carlos Alberto Oliveira – CHONA, Amateur Theatre, APTA – Portuguese Association of Amateur Theatre, ARSTA – Santarém Regional Association of Amateur Theatre, AITA/IATA – the International Amateur Theatre Association, CENDREV, O Bando

THE STRENGTH OF AMATEUR THEATRE - A theatre that unfolds alongside the revolution, animated by the very same principles that inspired it. Carlos Manuel Oliveira *in conversation with* Ana Bigotte Vieira.

In the aftermath of the cycle of events on amateur theatre held between 2023 and 2025 in Santarém — organized in tribute to the legacy of Carlos Alberto Oliveira, known as *"Chona"*, a central figure in the region's amateur theatre — culminating in the event VAMOS TODXS – Histories of Amateur Theatre, Carlos Manuel Oliveira speaks with Ana Bigotte Vieira about theatre in the period preceding and following the April Revolution, about the series of events they jointly organized, and about Oliveira's own research — now made publicly accessible through the digital platform arquivochona.pt.

The expression VAMOS TODXS, often used by Chona, served in March 2025 as the motto for a one-day gathering that brought together individuals who, like him, engaged in theatre during the transition from dictatorship to democracy — thus participating in and embodying the revolutionary process itself, leaving a lasting mark on subsequent generations. The event, deeply moving and highly informative, reunited people who had not seen each other for decades, in a convivial Saturday of celebration and sharing, with communal lunch and dinner held in the foyer of the Teatro Sá da Bandeira.

Although frequently mentioned in contemporary documents and known to have attracted audiences of a scale unimaginable today, amateur theatre remains, nonetheless, largely absent from the historiography of recent Portuguese theatre.

With this article and the accompanying conversation, we aim to contribute to redressing that absence by highlighting the diverse ways in which amateur and semi-professional theatre of the 1970s and 1980s emerged as an important agent in the collective construction of a new, solidaristic public life within a newly democratic country. The conversation is structured into three sections: AMATEUR THEATRE, ARCHIVAL PRACTICES AND REMEMBRANCE, and CONDITIONS OF POSSIBILITY.

In parallel, we seek to introduce arquivochona.pt, a repository comprising more than 300 entries of contemporary documents related to the national and international network of amateur theatre. We discuss documents and texts from the bulletins of APTA – Associação Portuguesa de Teatro de Amadores (Portuguese Association of Amateur Theatre) and ARSTA – Associação Regional de Santarém de Teatro de Amadores (Regional Association of Amateur Theatre of Santarém), cross-referencing them with materials from other sources, such as the RTP archives.

In particular, we examine the case of the prohibition, in 1977, of the RTP television program *Fila T*, directed by Fernando Midões, following the amateur theatre performances presented at the 14th Santarém Agricultural Fair, as revealed by documents contained in the archive. We also address the international meeting of AITA/IATA – the International Amateur Theatre Association, based in Amsterdam, held in Santarém in 1978, which brought together participants from 18 countries and involved around 150 actors, directors and technicians.

A FORÇA DO

TEATRO DE AMADORES

14.ª FEIRA NACIONAL DE AGRICULTURA

24.ª FEIRA DO RIBATEJO



Cartaz da mostra "A Força do Teatro de Amadores" na 14º Feira Nacional de Agricultura 1977, Arquivo CHONA.

para crianças

11
12
18
19

para adultos

8
12
14
16

JUNHO - 1977

LARGO DO SEMINÁRIO E
CÍRCULO CULTURAL SCALABITANO

colaboração: APTA, ARSTA E FAOJ

novagráfica do cartaxo, lda. - 1000 ex. - 5.77

"E muitos de nós escolhemos trabalhar no teatro porque o fomos aprendendo como um lugar da desalienação, um espaço festivo de descolonização e ultrapassagem do subdesenvolvimento: o teatro é o espectacular da cena social, o lugar voluntário de revelação, o prazer feito do conhecimento de como mexe o tempo"

Osório Mateus, "O papel do Teatro Amador no Portugal de Hoje" in *Do Teatro e Outras Escritas*, 2003.

Carlos Manuel Oliveira *em conversa com* Ana Bigotte Vieira

No rescaldo do ciclo de eventos sobre teatro de amadores que, a propósito do legado de Carlos Alberto Oliveira, o 'Chona', figura incontornável do teatro de amadores da região de Santarém, teve lugar entre 2023 e 2025 nesta cidade, Carlos Manuel Oliveira conversa com Ana Bigotte Vieira sobre o teatro no período que antecede e sucede a revolução de Abril, sobre o ciclo de eventos que ambos organizaram, e sobre a pesquisa de Carlos Manuel Oliveira, hoje disponibilizada na plataforma digital www.arquivochona.pt.

Em março de 2025, para fechar o ciclo, *VAMOS TODXS* |(expressão habitualmente utilizada por Chona) serviu de mote a um encontro de um dia entre pessoas que, como Chona, fizeram teatro durante a transição da ditadura para a democracia, incorporando a própria revolução e participando assim nela, marcando as gerações seguintes. O evento, imensamente tocante e informativo, reuniu num mesmo espaço pessoas que não se viam há décadas, unidas num sábado de confraternização e convívio em que o almoço e jantar se realizaram em conjunto, no foyer do Teatro Sá da Bandeira.[1]

Frequentemente referido nos documentos de época e com números de afluência e audiência impensáveis aos olhos de hoje, o teatro de amadores encontra-se, não obstante, praticamente ausente da historiografia sobre o teatro recente. Gostaríamos com este artigo e esta conversa de contribuir para nela o incluir, dando conta dos modos variados e diversos como o teatro de amadores e semi-profissional das décadas de 1970 e 1980 se afirmou como um agente importante da construção de uma vida comum nova, solidária e em colectivo, para um país novo. A conversa encontra-se estruturada em três partes: O TEATRO DE AMADORES, PRÁTICAS DE ARQUIVO E REMEMORAÇÃO e CONDIÇÕES DE POSSIBILIDADE.

1 O evento contou com a participação de António Gomes Marques, João Brites, Luís Varela, Christine Zurbach, Marcelino de Sousa Lopes, Deolindo Pessoa, Mário Moutinho, Fernanda Narciso, António Júlio, José Manuel Rodrigues, Nuno Domingos, Sónia Vieira, Joaquim Montez, António Heitor, Carla Heitor, Francisco Selqueira, Orlando Garcia e Margarida Gabriel. Incluiu um passeio pelos lugares do teatro de Santarém nas décadas de 1960-1990, a exposição de Mário Moutinho e Luísa Marinho "Ruptura em Cena: Arte, Activismo e Experimentalismo nos Anos 70 e 80" e a discussão do livro de ambos "Arte, Experimentalismo e Activismo". Contemplou igualmente a conferência "Para uma história do teatro de Amadores em Portugal" de António Gomes Marques, ex-director da Associação Portuguesa de Teatro de Amadores, e dois momentos colectivos de balanço, um no início, intitulado "Eu também comecei como amador" e um outro, de balanço final, sob o mote "Teatro, para além do profissional e do amador". O evento concluiu com o lançamento e apresentação da plataforma online WWW.ARQUIVOCHONA.PT. O programa completo encontra-se em https://www.santaremcultura.pt/index.php/programacao/1303-vamos-todxs-historia-do-teatro-de-amadores, consultado a 04.10.2025.

I
O TEATRO DE AMADORES

Ana Bigotte Vieira **Carlos, gostaria, em primeiro lugar que nos contasses quem é o Chona e o que é o Arquivo Chona e depois como tomaste em mãos a transmissão deste arquivo.**

Carlos Oliveira O Chona é o Carlos Alberto Oliveira, meu pai. Curiosamente, deram-me o mesmo nome. Cresci num ambiente de teatro amador em Santarém durante os anos 1980 e 1990, em que o meu pai era um grande dinamizador. Quando ele faleceu, em 2021, fiquei depositário de um espólio documental que dá conta de cinquenta anos de teatro no concelho de Santarém. Ele guardava as coisas, organizava os documentos e, de alguma maneira, fiquei com essa herança porque mais ninguém da família se interessa por isso. Decidi então tomar a meu cargo a responsabilidade de cuidar dos documentos, olhar para eles. E nesta retrospectiva da vida de uma pessoa – que neste caso foi o meu pai – dei-me conta de uma coisa que já sabia (como muita gente que participou nessas histórias, ou na história da vida dele, também sabe, e me contou): que muita coisa foi feita, muita coisa aconteceu nessas décadas de 1980 e 1990, mas também antes de eu nascer, nos anos 1970, no concelho de Santarém, onde o meu pai chega com dez anos[2].

2 A vida e obra de Carlos Alberto Oliveira — actor, encenador, dramaturgo, produtor e programador scalabitano —, conhecido no meio artístico por "Chona", coincide indistintamente com grande parte da história do teatro de amadores e profissional no concelho de Santarém. Co-fundador e dinamizador de grupos como o Veto Teatro Oficina, o Teatro Amador Combate, o Teatrinho de Santarém, a Companhia de Teatro de Santarém, ou o Centro Dramático Bernardo Santareno; de estruturas como a ARSTA — Associação Regional de Santarém de Teatro de Amadores, ou a APTA — Associação Portuguesa de Teatro de Amadores; bem como de eventos como o TIP 78 — Teatro Internacional para Jovens, o FITIJ — Festival Internacional de Teatro para a Infância e Juventude, ou a Bienal Luso-Brasileira de Palhaços e Artes Circences, a sua acção foi determinante na renovação das práticas e modos de organização do teatro naquela região durante a segunda metade do séc. XX e início do séc. XXI.

ABV **Em 1959?**

CO Sim. E em meados dos anos 1960 ele começa a fazer teatro nas récitas académicas do liceu. E no final dos anos 1960 e início dos anos 1970 começa a organizar grupos de teatro com os colegas com quem fazia teatro no liceu, grupos informais e amadores, em Santarém.

A cena do teatro amador já então era bastante diversa, vasta, e espalhada pelo território: havia muitos grupos de teatro amador nas sociedades recreativas das aldeias e das vilas.

O concelho de Santarém era muito povoado. A cidade de Santarém é uma espécie de centro urbano de um território marcado pela agricultura, com muitas aldeias e vilas onde havia teatro. Talvez a maneira de, hoje, darmos conta desse teatro que existia – um teatro amador, feito pelas populações locais –, e de até nos apercebermos da sua existência, seja indirectamente, olhando para o que acontece nos anos 1970 e para a tentativa de organização do teatro amador em Portugal que então tem lugar, em particular naquela região. Essa tentativa de organização, no fundo, vem reconhecer uma realidade que já existia, em que o teatro era um espaço de assembleia popular. Um espaço de encontro entre as pessoas, para fazerem qualquer coisa que talvez nem soubessem exatamente o que era ou sobre a qual conseguissem discursar, e que teria a ver com, por exemplo, aquilo que hoje em dia conhecemos como o *teatro do oprimido*, um teatro em que a população da aldeia fazia peças para pensar sobre os seus próprios problemas.

Isto para dizer que no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, surgem em Santarém vários grupos ligados ao teatro anteriormente feito no liceu. Estão espalhados pela cidade. Uns duram mais, outros menos, alguns duram mesmo muito pouco tempo. E essa é a realidade base que subjaz às atividades de criação, produção e disseminação do teatro que, em continuidade, tem lugar nos anos 70 e 80 em Santarém.

ABV Ou seja, este movimento, que tem grande ímpeto na segunda metade dos anos 1970 e se arrasta até ao final dos 1980, tem raízes no que descreves.
Ao ver imagens de arquivo, sobretudo audiovisual, pensei em expressões como "Direito à Imaginação" ou "Criação Coletiva", ou seja, práticas que fogem frequentemente ao teatro de texto... Aparecem máquinas colectivas, feitas com os corpos de vários elementos do grupo, e propostas por vezes mais assentes na fisicalidade do que num argumento pré escrito... mais assentes nos ritmos, como os uníssonos e o jogo com as coralidades.

CO Sim, mas estes antecedentes que estávamos a referir são corretos porque, de algum modo, essa renovação e experimentação de novas formas teatrais, que não as do teatro declamado com a centralidade do texto dramatúrgico, aparecem logo após a Revolução. Os grupos, sob a égide da liberdade, fazem esse exercício da liberdade, um exercício de se libertarem, de alguma maneira...

ABV ... do autor? ...do texto?

CO Sim, e de uma expectativa do que as coisas teriam de ser, ou de que teriam de ser de uma só maneira. São pessoas que, através do teatro, tentam pensar a sua contemporaneidade.

Havia muita pobreza no país, muita emigração, e também a migração para as cidades, que é expressão de como as pessoas, as famílias, e as novas gerações buscavam uma vida melhor.

A geração que atravessa os anos 1970 e a Revolução é a geração que herda a cultura neorealista da crítica social, da cultura de classes, dos autores que o fizeram anteriormente, pelo país fora, tanto na literatura como na escrita de texto para teatro e, enfim, no teatro enquanto prática de cena.[3] Sendo que o teatro mais popular que acontecia nas aldeias talvez não seja descritível desta forma.

Mas o que acontece também nos anos 1970 é uma coletivização dos modos de fazer do teatro. Há o autor do texto dramático, mas estas novas experimentações que rejeitam o texto como única possibilidade de referência para uma encenação, e experimentam outros referenciais e outras estéticas, dão-se através de uma coletivização dos modos de fazer teatrais, a par da coletivização que a democratização da sociedade e das instituições promove. E isto é importante porque, no fundo, dá conta de um teatro que acontece a par da revolução com os mesmos princípios dessa revolução que é democratizar e transformar o que existia, e como muitas vezes é dito: "*levar a cultura ao povo e não esperar que o povo venha à cultura*", ou seja, que o povo não venha aos centros onde, de alguma maneira, a cultura estava estabelecida por uma classe que tinha possibilidades e acesso.

ABV Tem lugar também uma revalorização do popular, não é?

CO Nos anos 70, sem dúvida. A Associação Portuguesa de Teatro de Amadores (APTA) oficializa-se logo após o 25 de Abril, em 74-75, com a ideia de ter delegações regionais, e a primeira que aparece é a de Santarém. E é concomitante, acontece ao mesmo tempo, porque as pessoas de Santarém, concelho, também estavam muito envolvidas com as pessoas que, em Lisboa, estavam a criar a associação. Então, no fundo, é um grupo alargado que cria a APTA e a Associação Regional de Santarém de Teatro Amador (ARSTA) em simultâneo. E há um boletim que aparece, o De Mãos Dadas, boletim da ARSTA — a par de um outro que já existia, o boletim à b*arca*, da APTA —, e que é criado para disseminar o conhecimento das práticas teatrais por todos os grupos da região que fazem

3 É de notar que a região do Ribatejo é berço de autores neo-realistas como Alves Redol ou Arquimedes da Silva Santos, que terão tido a sua marca na cultura da região, e logo no teatro em Santarém, de onde surgem figuras como o dramaturgo Bernardo Santareno ou o actor Mário Viegas.

parte dessa associação e que chegam a ser quase setenta.

E são esses grupos das aldeias, das vilas, das coletividades, das pessoas que se organizam porque querem fazer teatro... porque o teatro passa a ser, nessa expressão popular, uma afirmação de emancipação das comunidades que até então se sentiam excluídas do poder, e que, com a democratização das instituições, se aproximam dessa ideia de que o poder é do povo e o povo deve ter o poder — são esses grupos que também afirmam a possibilidade de emancipação política. E o teatro entrelaça uma existência que é política, estética e social, com o inteligível e o sensível das pessoas. E os grupos de teatro tornam-se este local para o exercício da imaginação, precisamente, de uma imaginação liberta de... amarras.

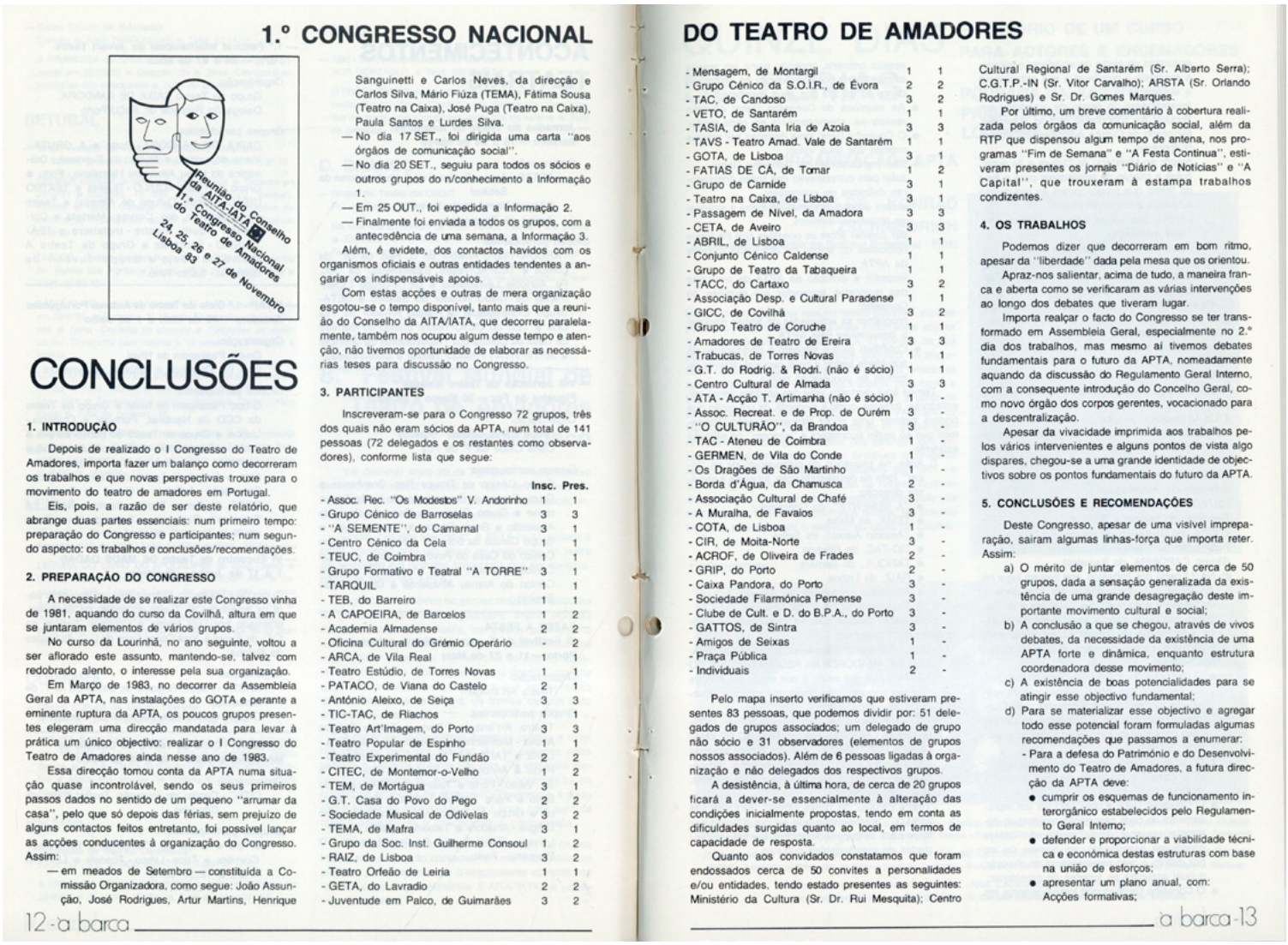
ABV O exercício do poder é também artístico, expressivo, de reflexão e tomada de consciência pela imaginação, ou seja, o poder não se exerce apenas nos comités de trabalho, exerce-se também fazendo teatro.

CO Sim, especialmente quando o teatro trata dessas questões da distribuição do poder, de quem é que tem o poder efectivo, económico... Há uma geração de pessoas novas com 20, 30 anos, que atravessa os anos 1970 e está imbuída deste espírito de transformação social e política, e transformação das subjetividades. E eles tornam-se isso. A subjetividade dessas pessoas, individual e coletiva, é a do exercício da liberdade, um exercício da liberdade de imaginação. E o teatro tem a capacidade de acolher e integrar e articular tudo: as artes visuais, a pintura, a escultura, a música, a dança, o texto...no fundo o teatro é uma espécie de lugar de encontro para a afirmação de todas estas sensibilidades e modos de expressão conjuntos. O teatro — estes grupos de teatro amador — funciona como uma espécie de assembleia política para o exercício de liberdades várias.

E com a reforma e a democratização das instituições, muita gente assume como possível um horizonte de profissionalização do teatro.

Mas o discurso na altura também era um discurso sobre a educação das massas, porque a percentagem do analfabetismo em Portugal era muito grande e as populações rurais tinham pouco acesso à informação. Era um país fechado e o teatro, em particular o teatro de amadores, participa no movimento nacional de educação e alfabetização. Não é especificamente a reforma da Educação pela Arte, mas acontece num mesmo período histórico. Estava-se a reagir a uma situação de ignorância e de falta de acesso à informação, através do teatro como lugar de encontro, afirmação e criação de uma imaginação coletiva.

ABV Sim, e de algum modo, para além dessa capacidade de exercício do poder, e de o poder ser, também, o da possibilidade de reinvenção de si mesmo e o direito ao entusiasmo coletivo, tem lugar uma criação de representações de igualdade e fraternidade (estou a pensar nos encontros *De Mãos Dadas* — o nome é claríssimo — mas há vários neste género), mas também um direito ao riso e a criação de representações que chegam a fazer troça do poder, dos vários poderes, entre eles do Estado. Estou a pensar agora especificamente na proibição, em 1977, do programa da RTP, Fila T, do crítico de teatro Fernando Midões, por causa do episódio intitulado *A Força do Teatro de Amadores,* filmado em Santarém, em que um espectáculo de um grupo amador incomoda de tal modo o poder político e militar que a série acaba. Ou seja, para além da própria emancipação dos grupos e das pessoas que estão envolvidas, as representações que os grupos criam podem ter o condão de, elas próprias, incomodarem as autoridades. Como se o exercício de imaginação e as capacidades miméticas ou derrisórias da representação fossem uma ameaça...



1.º CONGRESSO NACIONAL DO TEATRO DE AMADORES

Reunião do Conselho da AITA-IATA
1.º Congresso Nacional do Teatro de Amadores
24, 25, 26 e 27 de Novembro
Lisboa 83

CONCLUSÕES

1. INTRODUÇÃO

Depois de realizado o I Congresso do Teatro de Amadores, importa fazer um balanço como decorreram os trabalhos e que novas perspectivas trouxe para o movimento do teatro de amadores em Portugal.

Eis, pois, a razão de ser deste relatório, que abrange duas partes essenciais: num primeiro tempo: preparação do Congresso e participantes; num segundo aspecto: os trabalhos e conclusões/recomendações.

2. PREPARAÇÃO DO CONGRESSO

A necessidade de se realizar este Congresso vinha de 1981, aquando do curso da Covilhã, altura em que se juntaram elementos de vários grupos.

No curso da Lourinhã, no ano seguinte, voltou a ser aflorado este assunto, mantendo-se, talvez com redobrado alento, o interesse pela sua organização.

Em Março de 1983, no decorrer da Assembleia Geral da APTA, nas instalações do GOTA e perante a eminente ruptura da APTA, os poucos grupos presentes elegeram uma direcção mandatada para levar à prática um único objectivo: realizar o I Congresso do Teatro de Amadores ainda nesse ano de 1983.

Essa direcção tomou conta da APTA numa situação quase incontrolável, sendo os seus primeiros passos dados no sentido de um pequeno "arrumar da casa", pelo que só depois das férias, sem prejuízo de alguns contactos feitos entretanto, foi possível lançar as acções conducentes à organização do Congresso. Assim:

— em meados de Setembro — constituída a Comissão Organizadora, como segue: João Assunção, José Rodrigues, Artur Martins, Henrique Sanguinetti e Carlos Neves, da direcção e Carlos Silva, Mário Fiúza (TEMA), Fátima Sousa (Teatro na Caixa), José Puga (Teatro na Caixa), Paula Santos e Lurdes Silva.
— No dia 17 SET., foi dirigida uma carta "aos órgãos de comunicação social".
— No dia 20 SET., seguiu para todos os sócios e outros grupos do n/conhecimento a Informação 1.
— Em 25 OUT., foi expedida a Informação 2.
— Finalmente foi enviada a todos os grupos, com a antecedência de uma semana, a Informação 3.

Além, é evidete, dos contactos havidos com os organismos oficiais e outras entidades tendentes a angariar os indispensáveis apoios.

Com estas acções e outras de mera organização esgotou-se o tempo disponível, tanto mais que a reunião do Conselho da AITA/IATA, que decorreu paralelamente, também nos ocupou algum desse tempo e atenção, não tivemos oportunidade de elaborar as necessárias teses para discussão no Congresso.

3. PARTICIPANTES

Inscreveram-se para o Congresso 72 grupos, três dos quais não eram sócios da APTA, num total de 141 pessoas (72 delegados e os restantes como observadores), conforme lista que segue:

	Insc.	Pres.
- Assoc. Rec. "Os Modestos" V. Andorinho	1	1
- Grupo Cénico de Barroselas	3	3
- "A SEMENTE", do Camarnal	3	1
- Centro Cénico da Cela	1	1
- TEUC, de Coimbra	1	1
- Grupo Formativo e Teatral "A TORRE"	3	1
- TARQUIL	1	1
- TEB, do Barreiro	1	1
- A CAPOEIRA, de Barcelos	1	2
- Academia Almadense	2	2
- Oficina Cultural do Grémio Operário	-	2
- ARCA, de Vila Real	1	1
- Teatro Estúdio, de Torres Novas	1	1
- PATACO, de Viana do Castelo	2	1
- António Aleixo, de Seiça	3	3
- TIC-TAC, de Riachos	1	1
- Teatro Art'Imagem, do Porto	3	3
- Teatro Popular de Espinho	1	1
- Teatro Experimental do Fundão	2	2
- CITEC, de Montemor-o-Velho	1	2
- TEM, de Mortágua	3	1
- G.T. Casa do Povo do Pego	2	2
- Sociedade Musical de Odivelas	3	2
- TEMA, de Mafra	3	1
- Grupo da Soc. Inst. Guilherme Consoul	1	2
- RAIZ, de Lisboa	3	2
- Teatro Orfeão de Leiria	1	1
- GETA, do Lavradio	2	2
- Juventude em Palco, de Guimarães	3	2
- Mensagem, de Montargil	1	1
- Grupo Cénico da S.O.I.R., de Évora	2	2
- TAC, de Candoso	3	2
- VETO, de Santarém	1	1
- TASIA, de Santa Iria de Azoia	3	3
- TAVS - Teatro Amad. Vale de Santarém	1	1
- GOTA, de Lisboa	3	1
- FATIAS DE CÁ, de Tomar	1	2
- Grupo de Carnide	3	1
- Teatro na Caixa, de Lisboa	3	1
- Passagem de Nível, da Amadora	3	3
- CETA, de Aveiro	3	3
- ABRIL, de Lisboa	1	1
- Conjunto Cénico Caldense	1	1
- Grupo de Teatro da Tabaqueira	1	1
- TACC, do Cartaxo	3	2
- Associação Desp. e Cultural Paradense	1	1
- GICC, de Covilhã	3	2
- Grupo Teatro de Coruche	1	1
- Amadores de Teatro de Ereira	3	3
- Trabucas, de Torres Novas	1	1
- G.T. do Rodrig. & Rodri. (não é sócio)	1	1
- Centro Cultural de Almada	3	3
- ATA - Acção T. Artimanha (não é sócio)	1	-
- Assoc. Recreat. e de Prop. de Ourém	3	-
- "O CULTURÃO", da Brandoa	3	-
- TAC - Ateneu de Coimbra	1	-
- GERMEN, de Vila do Conde	1	-
- Os Dragões de São Martinho	1	-
- Borda d'Água, da Chamusca	2	-
- Associação Cultural de Chafé	3	-
- A Muralha, de Favaios	3	-
- COTA, de Lisboa	1	-
- CIR, de Moita-Norte	3	-
- ACROF, de Oliveira de Frades	2	-
- GRIP, do Porto	2	-
- Caixa Pandora, do Porto	3	-
- Sociedade Filarmónica Pernense	3	-
- Clube de Cult. e D. do B.P.A., do Porto	3	-
- GATTOS, de Sintra	3	-
- Amigos de Seixas	1	-
- Praça Pública	1	-
- Individuais	2	-

Pelo mapa inserto verificamos que estiveram presentes 83 pessoas, que podemos dividir por: 51 delegados de grupos associados; um delegado de grupo não sócio e 31 observadores (elementos de grupos nossos associados). Além de 6 pessoas ligadas à organização e não delegados dos respectivos grupos.

A desistência, à última hora, de cerca de 20 grupos ficará a dever-se essencialmente à alteração das condições inicialmente propostas, tendo em conta as dificuldades surgidas quanto ao local, em termos de capacidade de resposta.

Quanto aos convidados constatamos que foram endossados cerca de 50 convites a personalidades e/ou entidades, tendo estado presentes as seguintes: Ministério da Cultura (Sr. Dr. Rui Mesquita); Centro Cultural Regional de Santarém (Sr. Alberto Serra); C.G.T.P.-IN (Sr. Vitor Carvalho); ARSTA (Sr. Orlando Rodrigues) e Sr. Dr. Gomes Marques.

Por último, um breve comentário à cobertura realizada pelos órgãos da comunicação social, além da RTP que dispensou algum tempo de antena, nos programas "Fim de Semana" e "A Festa Continua", estiveram presentes os jornais "Diário de Notícias" e "A Capital", que trouxeram à estampa trabalhos condizentes.

4. OS TRABALHOS

Podemos dizer que decorreram em bom ritmo, apesar da "liberdade" dada pela mesa que os orientou.

Apraz-nos salientar, acima de tudo, a maneira franca e aberta como se verificaram as várias intervenções ao longo dos debates que tiveram lugar.

Importa realçar o facto do Congresso se ter transformado em Assembleia Geral, especialmente no 2.º dia dos trabalhos, mas mesmo aí tivemos debates fundamentais para o futuro da APTA, nomeadamente aquando da discussão do Regulamento Geral Interno, com a consequente introdução do Concelho Geral, como novo órgão dos corpos gerentes, vocacionado para a descentralização.

Apesar da vivacidade imprimida aos trabalhos pelos vários intervenientes e alguns pontos de vista algo dispares, chegou-se a uma grande identidade de objectivos sobre os pontos fundamentais do futuro da APTA.

5. CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES

Deste Congresso, apesar de uma visível impreparação, sairam algumas linhas-força que importa reter. Assim:

a) O mérito de juntar elementos de cerca de 50 grupos, dada a sensação generalizada da existência de uma grande desagregação deste importante movimento cultural e social;
b) A conclusão a que se chegou, através de vivos debates, da necessidade da existência de uma APTA forte e dinâmica, enquanto estrutura coordenadora desse movimento;
c) A existência de boas potencialidades para se atingir esse objectivo fundamental;
d) Para se materializar esse objectivo e agregar todo esse potencial foram formuladas algumas recomendações que passamos a enumerar:
- Para a defesa do Património e do Desenvolvimento do Teatro de Amadores, a futura direcção da APTA deve:
  - cumprir os esquemas de funcionamento interorgânico estabelecidos pelo Regulamento Geral Interno;
  - defender e proporcionar a viabilidade técnica e económica destas estruturas com base na união de esforços;
  - apresentar um plano anual, com: Acções formativas;

12 - a barca

a barca - 13

Associação Portuguesa de Teatro de Amadores (APTA), Iº Congresso Nacional de Teatro de Amadores, *à barca* (boletim) nº17, pp.: 12-13, Lisboa: 1984.

CO Em 1977, a ARSTA é convidada a organizar uma mostra de teatro na Feira Nacional de Agricultura[4], e essa mostra acontece com os grupos amadores seus associados regionais, que se apresentam durante alguns dias em vários locais da cidade. Apresentam-se oito grupos, cada um com o seu espectáculo, quatro peças para um público infantil e quatro para um público adulto. Nisto, é apresentada a peça *A Guerra Santa,* de Luís Sttau Monteiro, autor proibido em ditadura, pelo grupo TET - Teatro Experimental de Torres Novas...

ABV ... É preciso ter em conta que 1977 é já um ano de viragem, bastante depois do 25 de Novembro de 1975...

CO Sim. E depois da independência das ditas antigas colónias. E a peça dá conta dos generais do Estado-Maior das Forças Armadas, que exercem o seu poder sobre as Forças Armadas e os militares, mas também sobre as populações — e faz uma crítica desse poder militar. O que torna ainda mais interessante o facto de esta se apresentar em

4 É no pavilhão americano (então inativo) da Feira de Agricultura de Santarém que vai funcionar a Oficina da Criança de Santarém, fundada por, entre outros, Virgínia Fróis e, que mais tarde se mudará para Montemor-o-Novo, onde ainda permanece.



Associação Regional de Santarém de Teatro Amador (ARSTA), *De Mãos Dadas* (boletim), nº10 (capa e primeira página), 1977.

Santarém, cidade na qual, à data, existia a Escola Prática de Cavalaria, e de onde quatro anos antes saía a coluna de militares levada até Lisboa pelo Capitão Salgueiro Maia, para consumar o golpe de estado militar e pôr termo aos 48 anos de ditadura, o que muito marcou toda a população dali.

ABV E o país.. E o mundo!

CO ... E o programa Fila T do Fernando Midões na RTP faz uma reportagem sobre a mostra, cujo título é "A Força do Teatro de Amadores" e que é expressivo de um desejo, de uma consciência e de um reconhecimento, da força que o teatro de amadores tinha na altura.[5] Os números de espectadores de teatro amador nas décadas de 1970 e 1980 em Portugal são reveladores. Aparecem referidos, por exemplo, no boletim à barca,[6] da APTA. Só em 1975, os 78 grupos associados da APTA realizaram 1057 espetáculos para 325733 espectadores, adultos e crianças, pois parte do teatro era dirigido às camadas mais jovens. Estes números mantêm-se, sendo por vezes superiores, até meados da década de 1980. E uma das condições para estes números

5 https://arquivos.rtp.pt/conteudos/fila-t-teatro-na-feira-do-ribatejo, consultado a 04.10.2025.
6 Associação Portuguesa de Teatro de Amadores, à barca, boletim nº5, Dezembro de 1975.

se verificarem é que havia disponibilidade das pessoas para se encontrarem, fazerem teatro e viajarem pelo país, indo aos sítios, às aldeias, participando neste movimento de educação do povo pela cultura e pelas artes. A estabilidade laboral destes amadores de teatro, que tinham os seus empregos, era uma das condições, e a outra era a própria existência desse horizonte de encontro e educação.

ABV E de mudança.

CO Sim, e de mobilização popular. Então, de alguma maneira, quem fazia teatro, também o fazia com esse espírito de mobilização das populações, e de mobilização política, claro.

ABV Mas a composição da Associação Portuguesa Teatro de Amadores, não é apenas de base rural, antes pelo contrário: há uma série de grupos de teatro de empresas, de bancos, de sindicatos e de coletividades (seja de trabalho, seja de recreio, seja auto-organizações várias) e há a possibilidade de aparecerem grupos informais recém criados. Enfim, grupos que hoje não pensaríamos que existissem, como os das empresas e bancos, que são essenciais para o teatro profissional, não apenas porque se constituem como escola mas também porque são o local onde vários atores do teatro profissional trabalham numa base regular. Esta é uma realidade que vem de trás, e antecede a revolução, mas que possivelmente se acelera com a terciarização dos serviços e com o aumento paulatino das classes médias a partir do final dos nos cinquenta..

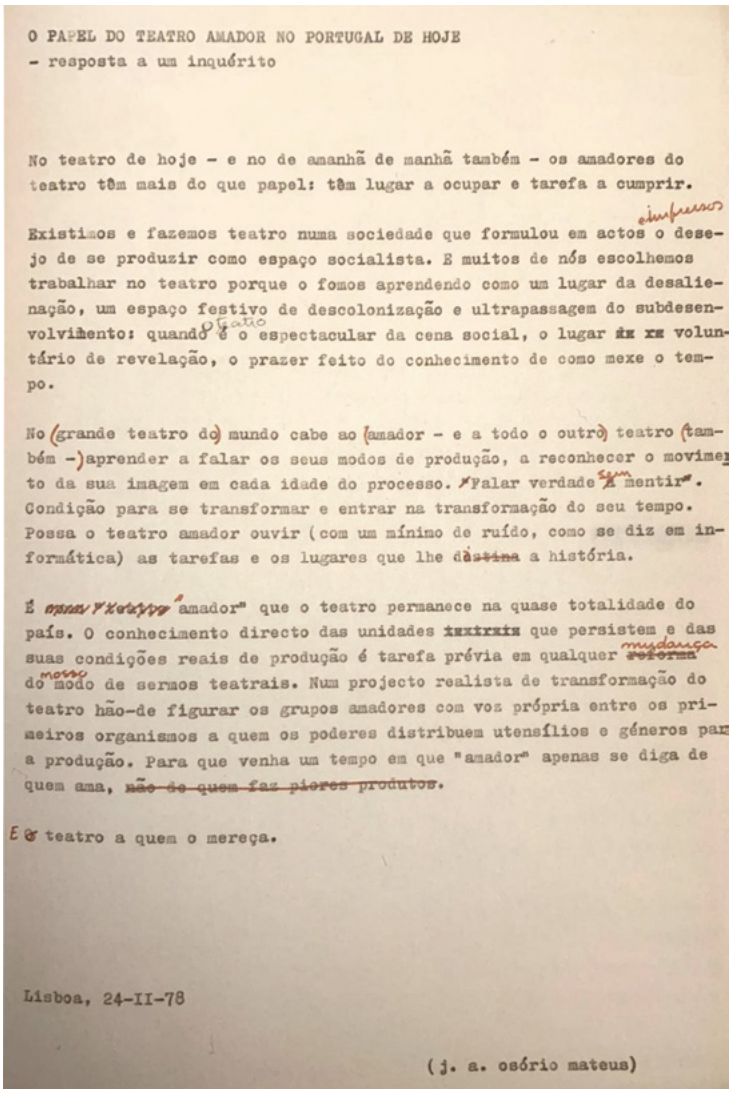
CO É preciso ter em conta que há uma terceirização da economia em que as pessoas — a nova geração, cujos pais ainda moravam nas aldeias e nas vilas e trabalhavam no campo — vão trabalhar para os escritórios nas cidades, nos serviços, nos bancos, seguradoras e etc. E era mais ou menos transversal a estas empresas estatais, semipúblicas, semiprivadas, ou mesmo privadas, darem alguns benefícios sociais aos trabalhadores, implementando a ideia de um quase estado social e de uma responsabilidade social nas empresas: havia o médico da empresa, as colónias de férias, os Serviços Sociais, etc. Um bom exemplo disto é a Caixa Geral de Depósitos[7]. Ou, por exemplo, no Barreiro, onde ainda hoje conseguimos perceber que a estrutura urbana foi em parte construída pelas empresas para organizar a vida dos trabalhadores em função do trabalho, e de que é um bom exemplo a Companhia União Fabril (CUF), da qual saiu a rede de hospitais. Mas havia uma divisão entre o trabalho e a vida, e os trabalhos tinham um horário que não transbordava para fora do seu local. O meu pai é exemplo disto, porque entrava no trabalho, no banco, às oito e meia da manhã e saía às quatro e meia da tarde. E das quatro e meia até ao fim do dia havia muito tempo para se fazer coisas. Isto para dizer que as pessoas tinham, então, uma estabilidade laboral que lhes permitia fazerem teatro nas horas livres e terem energia para isso. E o facto de o número de récitas ser muito grande é expressão desta disponibilidade e energia que as pessoas tinham. As pessoas tinham uma vida estável, tinham tempo livre e tinham energia para fazerem coisas em conjunto. É por isto também que o Teatro de Amadores tinha muita força naquela altura.

A mostra de 1977 dá a ver oito espetáculos, de oito grupos da região, associados à ARSTA. E o TET - Teatro Experimental de Torres Novas, apresenta *A Guerra Santa*, de Luís Sttau Monteiro. Fernando Midões faz uma reportagem sobre a mostra que passa na RTP e o Estado-Maior das Forças Armadas vê-se mal retratado e ordena à direção da RTP que cancele o programa, bem como à direção da Feira Nacional de Agricultura que cancele a própria mostra, que deixa de acontecer.

7 Carlos Alberto Oliveira foi bancário durante toda a sua vida na Caixa Geral de Depósitos, onde tratava do crédito à habitação, primeiro no Cartaxo e depois em Santarém. António Gomes Marques, presidente da direção da APTA, também era funcionário no mesmo banco, em Lisboa, onde criou um departamento de cultura que incluía o grupo de teatro de amadores "Os Hipopótamos".

O que dá também conta da persistência da censura na sociedade portuguesa, ou do seu retorno, em 1977, como modo possível de exercício de poder sobre os outros. Sendo que já nesta altura, em 1977, 1978, se afirma que uma das razões pelas quais era importante continuar a levar o teatro às pessoas, era para que não se esquecessem do que tinham sido os 48 anos de ditadura. Isto é dito tanto hoje, como em escritos e entrevistas da época: não esquecer o que foi a ditadura.

Quem fazia teatro, e estava em contacto com as populações, identificava já uma amnésia em relação ao que tinha acontecido por 48 anos no país. E, talvez, este cancelamento pelo Estado-Maior das Forças Armadas seja a expressão de um fascismo ainda presente.



O PAPEL DO TEATRO AMADOR NO PORTUGAL DE HOJE
- resposta a um inquérito

No teatro de hoje - e no de amanhã de manhã também - os amadores do teatro têm mais do que papel: têm lugar a ocupar e tarefa a cumprir.

Existimos e fazemos teatro numa sociedade que formulou em actos o desejo de se produzir como espaço socialista. E muitos de nós escolhemos trabalhar no teatro porque o fomos aprendendo como um lugar da desalienação, um espaço festivo de descolonização e ultrapassagem do subdesenvolvimento: quando o espectacular da cena social, o lugar voluntário de revelação, o prazer feito do conhecimento de como mexe o tempo.

No (grande teatro do) mundo cabe ao (amador - e a todo o outro) teatro (também -)aprender a falar os seus modos de produção, a reconhecer o movimento da sua imagem em cada idade do processo. Falar verdade sem mentir. Condição para se transformar e entrar na transformação do seu tempo. Possa o teatro amador ouvir (com um mínimo de ruído, como se diz em informática) as tarefas e os lugares que lhe dá a história.

É "amador" que o teatro permanece na quase totalidade do país. O conhecimento directo das unidades que persistem e das suas condições reais de produção é tarefa prévia em qualquer mudança do modo de sermos teatrais. Num projecto realista de transformação do teatro hão-de figurar os grupos amadores com voz própria entre os primeiros organismos a quem os poderes distribuem utensílios e géneros para a produção. Para que venha um tempo em que "amador" apenas se diga de quem ama, ~~não de quem faz piores produtos~~.

E teatro a quem o mereça.

Lisboa, 24-II-78

(j. a. osório mateus)

Osório Mateus, "O papel do Teatro Amador no Portugal de Hoje" in *Do Teatro e Outras Escritas*, Quimera, Lisboa 2003.

II
PRÁTICAS DE ARQUIVO E DE REMEMORAÇÃO

ABV Mas falemos agora um bocadinho dos vários modos como entre 2023 e 2025 tens levado a cabo esta pesquisa, alguns deles comigo. As mesas redondas, o website, as entrevistas e finalmente o grande encontro final em que reunimos uma série de protagonistas destes grupos...

CO A partir do espólio documental que o meu pai deixou, recolhi, organizei, digitalizei e partilhei online um conjunto documental que dá conta de todas estas histórias de que temos estado a falar, ou seja, de 50 anos de teatro em Santarém. As faltas e os hiatos documentais que encontrei, procurei rematar fazendo pesquisa noutros arquivos: nas bibliotecas municipais, na Biblioteca Nacional, no depósito da rede de bibliotecas de Lisboa, etc. Por exemplo, os boletins à barca não estavam em nenhuma biblioteca, estavam mesmo em depósito... Na Biblioteca Nacional também há algumas coisas. E há muita coisa em espólios de pessoas que têm ainda documentação e que participaram nestes grupos... Assim, vai-se criando um mapa cada vez mais completo, um retrato cada vez mais complexo de tudo isto.

Mas ainda bem que juntas os vários modos da pesquisa, porque estas mesas redondas, estes encontros e estas conferências que organizámos... no fundo, ajudam-nos a dar corpo e voz a práticas de rememoração, a práticas de arquivo que não devem ser apenas pensadas tendo o documento como epicentro ou como único meio de expressão.

Ou seja, é de facto necessário dar espaço a discurso que mobilize... que proponha. Como foram os encontros que levámos a cabo.

ABV Queres falar um pouco disso?

CO Houve então 2 mesas redondas em 2023. A primeira chamou-se *Políticas e Práticas de Arquivo no Teatro em Portugal,*[8] e procurava contribuir para uma reflexão sobre políticas públicas para arquivos de artes performativas em Portugal.

ABV ... e, de algum modo, no seguimento do trabalho desenvolvido pelo projecto *Para Uma Timeline a Haver: genealogias da dança como prática artística em Portugal*[9], em que ambos temos estado envolvidos (eu a partir de 2016 e tu a partir de 2019), e depois da criação da Bolsa Arquivo Parasita[10] em 2020, ou da linha de apoio em parceria CET-DGARTES Arquivos de Artes Performativas[11] em 2021, ou o próprio projecto FCT Arquivar o Teatro[12]... tudo isto teve lugar por esta altura, e parecia que havia qualquer coisa neste sentido que poderia mexer, mais gente a trabalhar com arquivos de artes performativas...

CO Sim, e por participar no projecto *Para uma Timeline a Haver* — que na edição mais recente se intitulou *Dança Não Dança*[13] —, terei ganho uma consciência do estado lastimável dos arquivos das áreas performativas em Portugal, porque não são tratados, porque não são cuidados e tudo mais. E uma cultura de valorização, que eu não tinha, e que de alguma maneira passei a ter, da fonte primária. Daí a vontade de contribuir para uma reflexão em torno de políticas nesta área, organizando publicamente esta conversa - até porque em Santarém existe a ideia de se criar um Centro de Interpretação do Teatro na região. Ou seja, contribuir para estas conversas em curso, agora a partir de um nível regional e deste espólio em concreto.

Porque quando não se faz nada com os arquivos, há uma dimensão de entropia que o tempo traz. Quando não se cuida, as coisas degradam-se, estragam-se e desaparecem... e há fogos que queimam tudo... As pessoas morrem e as casas são esvaziadas e as coisas vão para o lixo e perde-se tudo. Ganhei a noção de que é preciso, de facto, cuidar dos espólios documentais para que não se percam. E que, ao fazê-lo, podemos usá-los como pretexto para pensar o que foram estas histórias, o que herdámos destas experiências das gerações anteriores, o que é que fica, o que passa, e também ligar pessoas umas às outras, dar uma dimensão viva aos arquivos, não é?

... à segunda mesa-redonda chamámos *O que pode um Arquivo?*.[14] Reuniu investigadores que

8 A mesa redonda *Políticas e práticas de arquivo no teatro em Portugal* teve lugar nos Paços do Concelho em Santarém, a 22.04.2023, e contou com contribuições da investigadora Maria João Brilhante, do diretor do Museu Nacional do Teatro e da Dança, Nuno Moura, e do Diretor-geral das Artes, Américo Rodrigues.

9 Para uma descrição detalhada das várias fases do projeto, ver Vieira, Oliveira e Martins (2022); Vieira, Oliveira e Martins (2020); e ainda a dissertação de mestrado em Estudos de Teatro de Laura Rozas. (Faculdade de Letras da UL, 2023).

10 A respeito desta bolsa ver https://parasita.eu/projecto/bolsa-arquivo-parasita/, consultado a 5.10.2025.

11 O 1º programa de apoio em parceria CET- DGARTES para tratamento de arquivos de artes performativas por parte das próprias companhias, estruturas e agentes resultou de uma iniciativa do Centro de Estudos de Teatro, subscrita por vários agentes culturais e investigadores, através de um pedido endereçado ao Ministério da Cultura ainda em 2020, aquando do primeiro confinamento (que levou à paralisação do país com consequências graves para o sector). A este respeito ver: https://www.letras.ulisboa.pt/pt/noticias/1698-centro-de-estudos-de-teatro-da-flul-e-dgartes-vao-apoiar-financeiramente-o-teatro-e-a-danca e https://www.dgartes.gov.pt/en/noticia/4222, consultados a 5.10.25

12 Os resultados do projecto ARTHE encontram-se disponíveis em https://arthe.ceteatro.pt/, consultado a 5.10.25.

13 Ver a este respeito https://gulbenkian.pt/danca-nao-danca/, consultado a 5.10.2025.

14 A mesa redonda "O que pode um arquivo?" teve lugar na Casa do Brasil em Santarém, a 17.06.2025, e contou com uma conferência-performance da investigadora e artista Ana Dinger feita a partir do espólio pessoal e familiar da coreógrafa e pedagoga de dança Margarida de Abreu (ver a este respeito https://www.anadinger.net/work/margaridadeabreuumaaproximacao consultado a 5.10.2025); da curadora Paula Parente Pinto sobre o projecto Performing the Archive que comissariou com base no tratamento do espólio de Egídio Álvaro, dedicado à performance art em Portugal nos anos 70 (ver a este respeito https://www.performingthearchive.com consultado a 5.10.2025); e do antropólogo Ricardo Seiça Salgado sobre o filme "Estado de Exceção. CITAC: um projecto etnohistórico

tinham trabalhado acervos de artes performativas de formas distintas — seja fazendo uma tese, um documentário, uma palestra-performance, uma exposição, um website, ou performances —, procurando dar conta destes vários modos possíveis, e discutir conjuntamente desafios e potencialidades do trabalho com este tipo de materiais e materialidades

ABV Há várias coisas que partilhamos nestes vários projetos que referimos, mas sobretudo uma ideia de investigação como prática. E do passado como algo presente, e em disputa. Algo que necessitamos de conhecer. A investigação arquivística historiográfica é uma prática que se pode desenvolver de várias maneiras não documento-cêntricas, daí também *O Que Pode um Arquivo?*.
E por isso também a organização do VAMOS TODXS, para terminar. Um evento interdisciplinar com uma exposição, um passeio (porque a memória está sempre relacionada com os seus locais, tem sempre uma dimensão espacial), conversas, visualização conjunta de imagens de arquivo e várias assembleias. Tudo intercalado com refeições conjuntas.

CO Sim, quase dois anos depois concluímos esta fase da investigação com esse evento. "Vamos Todos" era uma expressão que o meu pai usava muito para exortar as pessoas a irem ao teatro. Ele escrevia regularmente colunas nos jornais regionais e locais e muitas vezes esta expressão era usada, em particular no final dos artigos, como forma de dizer: "*vamos todos!*" há este evento, "*vamos todos!*". Mas não era só uma expressão dele. É uma expressão que ainda hoje é usada por várias pessoas desta geração, em particular em Santarém. E é uma expressão que dá conta também do espírito daquele tempo em que, de facto, a ideia de teatro era de inclusividade, não exclusão. E de coletivo, de coletividade, de coletivismo.

ABV E de entusiasmo.

CO E de entusiasmo com o encontro e com a mobilização popular que o teatro fazia — e que se misturava, por vezes, com o que então se chamava a animação social-cultural, e que era um conjunto de práticas e discursos distinto daquele que há hoje em dia...

De referir também é o facto deste evento ter servido de contexto e pretexto para lançar a plataforma **www.arquivochona.pt**, um repositório em linha que dá conta de uma investigação em curso, investida na recolha de fontes primárias e respectiva catalogação, bem como na compilação de ensaios e realização de entrevistas sobre os contextos de ocorrência do teatro scalabitano, entre 1958 e 2021. A investigação teve como ponto de partida o espólio documental deixado por Carlos Alberto Oliveira, Chona, complementado com documentos provenientes de outros espólios semelhantes, com vista a ampliar perspetivas e discursos sobre o teatro em Santarém e Portugal, em particular no que respeita às tensões entre teatro de amadores e teatro profissional, teatro independente e teatro experimental, teatro para a infância e teatro para adultos, teatro de objetos e teatro de marionetas, teatro físico e dança, teatro de variedades e circo, entre outras, bem como à relação do teatro com a revolução de Abril. São distintos os períodos que aqui se definem pela sua característica histórica: o pré-revolucionário, antes de 1974; o revolucionário, de 1974 a 1979; os anos 80; os anos 90; e o séc. XXI. Cada um deles corresponde a condições de possibilidade distintas e, por consequência, a manifestações artísticas de diferentes géneros, sem com isto haver qualquer impermeabilidade entre si. Por via dos documentos, e através dos anos, este catálogo dá conta de uma longa série de momentos

(1956/78)", que realizou a partir da sua investigação sobre a história do Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (ver a este respeito https://youtu.be/kPnFpvBm9dw?si=X5NUsgBAO2u64vmT, consultado a 5.10.2025).

públicos de apresentação teatral, no seu conjunto relativos a uma multiplicidade de grupos, peças, textos, eventos, espaços e comunidades, próprios de cada período, e que fizeram parte da vida do Chona tanto quanto este fez parte, integrante e mobilizadora, da sua história. Não sendo um arquivo em si mesmo, mas antes um mapa digital do que existe fisicamente nos diversos espólios, aqui se podem consultar programas, cadernos, artigos de imprensa, depoimentos, cartazes, vídeos, fotografias e publicações, relativos aos períodos em causa.[15]

III
CONDIÇÕES DE POSSIBILIDADE

ABV Para darmos conta das condições de possibilidade desta mobilização popular é importante falar do Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis, o FAOJ, que é instaurado logo em 1974 pela Junta de Salvação Nacional, como expressão da nova democracia. Mas, para compreender melhor este organismo e as suas infraestruturas, é preciso ter em conta que na fase final da ditadura há duas reorganizações anteriores do que era a estrutura da Mocidade Portuguesa, e de onde deriva o FAOJ, uma de 1967 e outra de 1971. E a criação do FAOJ, em 1974, continua estas reorganizações, agora em chave revolucionária, e continuando alguns preceitos de Educação Popular. Ou seja, de algum modo, é ainda herdeira de uma estrutura criada nos anos 1930 que reúne juventude, cultura e desporto, herdeira de um pensamento


HISTÓRIAS DO TEATRO DE AMADORES
ENCONTRO, CONVERSAS, ARQUIVOS, EXPOSIÇÃO

VAMOS TODXS

VAMOS TODXS,
chamada à comunidade para que compareça nos eventos de teatro que acontecem em Santarém, era uma expressão habitualmente utilizada pelo artista scalabitano Carlos Alberto Oliveira, o Chona, e que aqui serve de mote a um encontro entre pessoas que, como ele, fizeram teatro durante a transição da ditadura para a democracia, incorporando a própria revolução e, desse modo, marcando as gerações seguintes.

Numa jornada de reflexão em torno do teatro de amadores e semi-profissional nas décadas de 70 e 80, convocam-se histórias de Santarém e de diferentes — e descentralizados — pontos do país, contadas pelos seus intervenientes, para se revisitar os modos pelos quais o teatro participou na construção da democracia em Portugal. É de algumas destas histórias que dá conta o ARQUIVO CHONA, um acervo documental que neste dia se apresenta, e com o qual se atravessa mais de meio século de actividade do artista e do teatro no concelho de Santarém.

Data
29.03.2025

Locais
Teatro Sá da Bandeira e Sala de Leitura Bernardo Santareno, Santarém

Produção Co-Produção
SANTARÉM CULTURA

Apoio
REPÚBLICA PORTUGUESA CULTURA DGARTES

PROGRAMA

Teatro Sá da Bandeira

10H30 Recepção e Boas-Vindas

11H00 Conversa — "Eu também comecei como amador"
↳ À volta de uma longa mesa, aberta a todos, intervenientes do teatro de amadores de Santarém discutem, em retrospectiva, o percurso dos artistas, dos grupos e da cena artística da cidade dos anos 60 até hoje, em paralelo com histórias semelhantes, passadas em outros pontos do país, contadas por quem as viveu.

13H00 Almoço

14H00 Percurso — Lugares do teatro em Santarém
↳ Visita-guiada pelo centro histórico da cidade com paragem em alguns dos locais onde nela se fez teatro durante a segunda metade do século XX.

Sala de Leitura Bernardo Santareno

15H00 Apresentação — Arte, Activismo e Experimentalismo nos anos 70 e 80
↳ Visita-guiada à exposição "Ruptura em Cena: Arte, Activismo e Experimentalismo nos Anos 70 e 80" patente na Sala de Leitura Bernardo Santareno durante todo o mês de Março, por Mário Moutinho, actor, autor e desta curador, com Luísa Marinho. É igualmente apresentado o livro "O Teatro Semiprofissional no Porto. Arte, activismo e experimentalismo nos anos 70 e 80", escrito por ambos, no mesmo contexto.

Teatro Sá da Bandeira

16H30 Apresentação — Para uma história do teatro de amadores
↳ António Gomes Marques, ex-director da Associação Portuguesa do Teatro de Amadores, partilha algumas das histórias que marcaram o projecto de uma organização do teatro de amadores a nível nacional.

17H30 Coffee-Break

18H00 Conversa — Teatro, para além do profissional e amador
↳ Reunindo um conjunto de agentes que participaram, através do teatro, na descentralização cultural do pós 25 de Abril de 1974, discute-se nesta conversa os modos de organizar, financiar e fazer acontecer teatro no país, em democracia.

19H30 Jantar

21H00 Apresentação — Arquivo Chona
↳ Carlos Manuel Oliveira apresenta o ARQUIVO CHONA, repositório que dá conta de uma investigação em curso, por si coordenada, investida na recolha e organização de fontes primárias, relacionando o acervo deixado por Carlos Alberto Oliveira (Chona) com outros que dão conta do teatro no concelho de Santarém durante a segunda metade do século XX e início do século XXI.

↳ Moradas
Teatro Sá da Bandeira
R. João Afonso 7, 2000-055 Santarém
Sala de Leitura Bernardo Santareno
Rua Pedro Canavarro, 2000-030 Santarém

Brochura de programa, *Vamos Todxs*, 2025, design Surpresa Studio.

15 O projecto de investigação Arquivo Chona, incluindo todos os eventos organizados, foi possível graças a uma parceria estratégica com o Município de Santarém, além de contar com a produção da Associação Parasita, estrutura financiada pela República Portuguesa - Cultura | DGArtes — Direcção-Geral das Artes durante o biénio 2023-2024.



"Eu também comecei como amador": imagem da assembleia de abertura do evento VAMOS TODXS, Teatro Sá da Bandeira, Santarém, 29.03.2025. Foto: James Newitt.

pré II Guerra Mundial, em que a cultura aparece mão a mão com uma ideia de "bem-estar" físico e espiritual, uma espécie de ideia de revigoração cultural e espiritual da nação através da formação dos jovens: a tal juventude, cultura e desporto. Mas muitas vezes nas Câmaras Municipais, ainda hoje, a Divisão Cultural tem este nome, Juventude Cultura e Desporto, estou a pensar, por exemplo, em Lisboa e Montemor-o-Novo...

CO E voltámos a ter agora, no XXV Governo constitucional, com a extinção do Ministério da Cultura.

ABV Pois... Mas claro que esta organização de Juventude, Cultura e Desporto é totalmente reinventada pelo FAOJ na revolução. Os seus edifícios, o conjunto de equipamentos de proximidade de que dispõe, muitas vezes são os que vêm de trás. Estou a pensar, por exemplo, no que vai ser a sede do FAOJ em Santarém, que era o edifício das mocidades. Portanto, há um conjunto de infraestruturas disseminadas pelos territórios que vão ser postas ao serviço da revolução e que vão ser altamente úteis.

CO Sim. Depois o FAOJ é extinto em 1988 e transformado no Instituto Português da Juventude. Mas entre 1974 e 1988, é esta organização, com delegações regionais, que financia e cria condições para a existência dos grupos, em particular os grupos de teatro que tinham por público privilegiado as crianças e os jovens.

Mas, voltando ao caso particular do meu pai, quando esta geração de pessoas que fazia teatro nas récitas sai do liceu e forma os seus próprios grupos, o teatro para a infância está lá desde o início, desde o final dos anos 60, e vem até hoje. E é um teatro que incluía palhaços, peças para crianças e dramaturgia para crianças, textos coletivos. A par do teatro de intervenção política e mais sério.

O meu pai participa na constituição do VETO - Teatro Oficina, que é uma reativação do setor de teatro do Círculo Cultural Scalabitano que, em 1969, estava desativado há não muito tempo. Eles, um grupo de jovens saídos do Liceu e da Escola Industrial e Comercial de Santarém, juntam-se, ativam essa secção de teatro, e começam a fazer teatro para crianças. Até que em 1973 fazem a sua primeira peça para adultos, que na verdade é um programa com três peças distintas, e assumem o nome Veto Teatro Oficina.[16] E depois vão por aí fora, participando até nas campanhas de dinamização cultural do Movimento das Forças Armadas, logo após a revolução de Abril, em 1974. O meu pai sai desse grupo em 1976. Não é bem sair, deixa de fazer espetáculos. Porque há uma coisa que, precisamente nesse ano, começa a ser organizada no seguimento de alguns workshops no estrangeiro em que ele e outros participam...

ABV ...Isso com a Associação Internacional de Teatro de Amadores?

16 Ver a este respeito https://www.circuloculturalscalabitano.pt/teatro, consultado a 05.10.2025.

CO Então, a Associação Internacional de Teatro de Amadores (AITA/IATA) organiza uns encontros de teatro para jovens em diferentes países europeus, aos quais a associação portuguesa vai e leva delegados de Santarém. Isto dá conta de um âmbito internacionalista, europeísta, que estava na cabeça das pessoas na altura: era preciso pensar a democratização de Portugal e da cultura em Portugal em relação com a cultura dos países europeus.

Em 1975, o meu pai e outras pessoas vão a um encontro destes na Irlanda, em 1976 na Finlândia, e em 1978 na Hungria. E há várias coisas que acontecem na sequência disto. Uma é a organização dos encontros Teatro de Mãos Dadas, que são organizados pelo VETO - Teatro Oficina com o apoio da APTA, a partir de 1976, sendo o último, de três, em 1980. E que, no fundo, são seminários de partilha do conhecimento que estas pessoas ganhavam nestes workshops internacionais: eram partilhas com os grupos regionais e incluíam oficinas de formação com as várias valências do teatro: encenação, técnica, dramaturgia, corpo...

ABV E os próprios boletins destas Associações, o à barca e o *De Mãos Dadas,* vão depois dando conta da transmissão destas experiências e destes encontros?

CO Sim. Isto era organizado pelo VETO - Teatro Oficina, no entanto, as pessoas da ARSTA eram as mesmas. Eram, no fundo, dois grupos diferentes com as mesmas pessoas. E os boletins da ARSTA dão conta destas atividades ao mesmo tempo que fomentam a atividade dos grupos de teatro de amadores na região.

Uma outra consequência destas participações dos representantes da APTA e das suas delegações regionais nos encontros de teatro para jovens da AITA/IATA, é a organização, em 1978, de um destes encontros em Santarém — o TIP-78 —, que traz 150 pessoas de diferentes países, entre atores, técnicos e encenadores de teatro de amadores. Descobri recentemente um documento audiovisual que é uma reportagem do Fernando Midões para a RTP sobre este encontro.[17]

Estes documentos são inéditos, nem o próprio António Gomes Marques, que escreve sobre a História do Teatro de Amadores,[18] tinha visto aquilo desde que foi feito. Ou seja, foi para o ar e desapareceu, tal como o programa da Fila T. Até que os mostrámos no evento VAMOS TODXS. E é muito revelador ver aquelas imagens, aquelas pessoas a fazerem aquele teatro.

E isto para dizer que este TIP-78 é também uma consequência dessa abertura de Portugal ao mundo e à Europa, nesta cooperação de associações nacionais com associações internacionais e desta representação de Portugal nestes encontros internacionais.

ABV Há como uma rede de base, vinda de um internacionalismo dos fazedores de teatro, artistas e amadores...

CO A AITA/IATA tinha sede em Amsterdão. Também havia essa centralidade, de alguma maneira, mas há participantes dos EUA, da Hungria, da Polónia...

E a nível regional também. Por exemplo, os encontros Teatro de Mãos Dadas acontecem em Santarém, mas também vão a outras cidades como Almeirim, Rio Maior ou Cartaxo. A partir da ação de formação no Cartaxo, há um grupo que ganha força e coesão, a partir de 1976, que é o Teatro Amador Combate, que mantém a sua

17 O registo audiovisual do encontro está disponível em https://arquivos.rtp.pt/conteudos/santarem-tip-78/, consultado a 04.10.2025. A sua descoberta deve-se a um pedido de Carlos Manuel Oliveira aos arquivos RTP, no âmbito da pesquisa para o www.arquivochona.pt.

18 Entre 2016 e 2019, António Gomes Marques escreve quinze artigos com o título comum "Para a História do Teatro de Amadores", publicados inicialmente no blog *A Viagem dos Argonautas* (https://aviagemdosargonautas.net), e reunidos com revisão em https://arquivochona.pt/contextohistorico (consultado a 01.11.2025), em que o autor revê episódios que, enquanto director da APTA, lhe foram próximos, e que considera importantes para esta mesma história.

atividade até 1983, e que — disse-nos o Mário Moutinho, do Porto — era um grupo que na altura era uma referência no teatro de animação de objetos.

ABV Reparei nesse grupo. Sobressai pela experimentação no episódio do Fila T.

CO Sim, aí vê-se a peça *O Homem do Regador*, que foi uma encenação do meu pai, e que em 1979 participa num evento internacional de teatro chamado Olympiad 79, em Detroit.

Em 1981, o meu pai forma o Teatrinho, de Santarém,[19] que tinha a ambição de ser uma escola de teatro em Santarém, com o apoio do FAOJ — e cuja sede era no tal edifício do FAOJ. Mas ao referir todos estes grupos quero dar conta desta atividade, que não tem só a ver com fazer teatro em coletivo: tem a ver com uma multiplicação dos grupos. Faz-se teatro com um grupo durante um tempo, durante um ciclo. Aquilo às vezes tem o seu tempo e tem a sua vida, depois vai-se fazer teatro com outro grupo de outro lado... havia esta dinâmica de rotatividade.

ABV E muitas vezes os grupos continuam.

CO Sim, às vezes sim, às vezes não, mas havia esta dinâmica de rotatividade, descentralizada, quer dizer, descentralizada, neste caso, numa determinada região.

ABV O que tem a ver com a própria vida, não é? Agora acontece isto, a seguir acontece outra coisa, as vidas das pessoas vão acontecendo, a coisa está viva.

CO E também com esta tentativa de complementar os grupos uns com os outros, ou seja, se há um VETO - Teatro Oficina, que era um grupo mais de produção, de criação teatral, quer fosse para a infância ou para os adultos, o Teatrinho tinha uma ambição diferente, de ser como uma escola de teatro.

ABV E o Teatro Amador Combate do Cartaxo mais de experimentação, talvez?

CO Uma das expressões fortes do Teatro Amador Combate foi mesmo a insistência num teatro de animação de objetos, diria.

ABV Superando o realismo *tout court*, não é? A partir do momento em que uma mesa se mexe, ou que um candeeiro se levanta, já não estamos a falar das possibilidades singelas do real, há uma invenção do real e das suas próprias possibilidades...

CO Sem dúvida, sim. E um exercício de imaginação onírica e tudo mais. A primeira peça do Teatrinho também é isso. Chama-se Puzzle e é, no fundo, uma peça com formas animadas. O Teatrinho é um grupo que, não sendo uma escola oficial, funciona como uma escola onde se aprende fazendo. É um grupo que, nos vários anos da sua existência, tem sempre muitas crianças e jovens a fazerem teatro. E que em Santarém se constitui como um espaço... a que hoje se chamaria um "safe space". O Teatrinho foi muito isso. Os pais confiavam que aquele era um lugar onde podiam deixar os filhos em segurança, e que ali os filhos iriam aprender coisas que não aprendiam nem na escola nem em qualquer outra ocupação de tempos livres que então existisse na cidade.

ABV Claro, em geral, esses locais são muito direcionados para o apoio ao estudo e aos trabalhos de casa...

CO Literalmente, trata-se da criação de espaços de experimentação das sensibilidades, e de imaginação coletiva: da possibilidade de criar em coletivo. Só que, agora, no seio do Teatrinho. Mas, claro, tudo isto vem no seguimento do TIP- 78; dos encontros Teatro de Mãos Dadas; da mostra de teatro de amadores na Feira Nacional da Agricultura, que é cancelada mas que depois, em 1980, vem a ter continuidade

19 Ver a este respeito https://teatrinhodesantarem.blogspot.com, consultado a 05.10.2025.

numa coisa organizada pela ARSTA e pela APTA, a que chamaram Festival d'Outono - e que consistia numa mostra de teatro na cidade, e que depois, por seu lado, vem a ter continuidade no Festival de Teatro da ARSTA, em 1985. Há uma continuidade entre estes vários eventos...

Depois, em 1993, no seio do Teatrinho de Santarém, o meu pai começa a organizar o Festival Internacional de Teatro para a Infância e Juventude (FITIJ), que é bienal, e que mais tarde vem a intercalar-se com a Bienal de Palhaços e Artes Circenses, que na primeira edição ainda se chama assim, mas que logo a seguir muda o nome para Bienal Luso-Brasileira, porque havia muitos grupos de ambos os países. E ainda hoje, em Santarém há palhaços aos domingos à tarde, para as crianças, no Círculo Cultural Scalabitano, pelo VETO - Teatro Oficina.

Mas com isto tudo, no fundo, queria dar conta deste período em que há uma série de grupos que o meu pai funda, e nuns está mais tempo, noutros está menos tempo; e desta dimensão internacionalista dos certames, dos festivais, dos eventos que vão acontecendo com regularidade ao longo do tempo.

ABV Dirias então que no âmbito da experimentação teatral do teatro para a infância e juventude, e aqui estou a pensar na ASSIITEJ[20], as fronteiras entre amador e profissional são um pouco menos rígidas? ...de algum modo pressente-se isso ao ver a atividade de dois grupos centrais neste período, A Comuna e O Bando, ambos ligados à infância e às crianças desde a sua origem.

CO Diria que até praticamente ao início deste século o teatro para a infância e juventude, continua a ser a tal tentativa de oferecer a melhor educação possível às novas gerações. Oferecer pelo teatro aquilo a que as novas gerações não têm acesso na escola. Como por exemplo uma educação sensível. Acho que é sempre isso.

E parece-me importante sublinhar que, a par destas redes internacionais, tanto de grupos como de organizações que se estabelecem e se vão nutrindo, também existem redes nacionais. Os grupos de teatro amador de Norte a Sul do país estão em relação uns com os outros, no sentido de se apresentarem uns aos outros. Há intercâmbios, tal como havia intercâmbios internacionais. Essa também é outra dimensão que é importante referir. Tanto vinham grupos do Brasil, como os grupos de cá iam ao Brasil. Tanto vinham grupos da Polónia cá, como os de cá iam à Polónia. E isto acontecia à escala nacional também: os grupos de teatro amador acolhiam-se uns aos outros e apresentavam-se uns aos outros nas suas localidades.

ABV Ainda hoje acontece.

CO E isto acontecia muito com o teatro para a infância e juventude, porque, de alguma maneira, o teatro para a infância e juventude nunca é só para as crianças e para os jovens, é para as famílias. Então, é também um modo de agregação comunitária de uma sociedade estruturada em torno de famílias com filhos.

ABV É curioso colocares o marcador temporal ali por volta do início dos anos 2000 porque coincide com o declínio, e depois a extinção e a seguir a erradicação da própria memória da atividade do Centro de Arte Infantil do Serviço ACARTE da da Gulbenkian. É, parece-me, um momento de hiperespecialização das atividades para a infância e juventude, que passam a ser vistas como podendo ter lugar apenas se levadas a cabo por "profissionais". O que leva, de algum modo, à perda de força de algumas destas redes para a infância e o relegar como coisa menor o que foi o trabalho para a infância e juventude, ao ponto de o apagar como estando "datado", fora de moda... Sinto que se criou uma grande separação e uma distância em relação a

20 Ver a este respeito https://assitej-international.org/, consultado a 5.10.25.

essas experiências, chamando-lhes amadoras, refutando-as como amadoras, simplistas ou ingénuas. Como se a distância que separa o hoje do ontem fosse tão grande que tornasse impossível - e até impensável - de compreender o que estava em causa. Como se não pudesse ser pensado de novo. E, a meu ver parte, disto deve-se a uma grande separação etária, disciplinar e até identitária: os artistas são artistas, os amadores amadores, os animadores não chegam a ser artistas, os assistentes sociais são apenas assistentes sociais (mediadores com as instituições de solidariedade social), categorias que então não eram tão estanques assim.. estou a caricaturizar claro. Mas mesmo com as actividades: existem actividades para crianças de entre 3 a 5 anos e não se cruzam com as actividades apra crianças dos 7 aos 9, muito menos com os adolescentes, ou para as famílias...

CO Sim, entendo isso. Estava a pensar que a insistência no teatro para a infância e juventude tem que ver com as pessoas que o faziam serem amadoras e a sua vida ser de família — para muita desta gente, desta geração, o alicerce fundamental da sua vida era a família.

ABV Em muitas destas experiências noto que a simples presença *não separada* (para usar uma expressão situacionista) das crianças altera o modo de construção comunitário do mundo. Ao ser preciso lidar com as crianças é preciso ver o mundo pelos olhos delas, ter uma educação sensível para os pequenos pormenores, para os pequenos ritmos... abrir a comunidade a uma vida em que parte dos habitantes da comunidade são pequeninos, andam devagarinho, têm mãozinhas pequenas, reparam em pequenas coisas. E isso não é de somenos.

CO Sim, e nesse sentido, o teatro não seria tanto uma via de reflexão sobre a condição social das pessoas na comunidade, mas mais um fator de encontro. E de encontro entre...

ABV Todos. Grandes e pequenos.

CO E o teatro servir para isso, e nesse sentido no teatro caber tudo... no fundo o teatro como assembleia popular. Quando falamos de teatro para a infância e juventude estamos a falar disto, não especificamente de peças escritas para crianças.

ABV E o Teatrinho é um lugar onde o teatro se *faz com* as crianças. Não é uma coisa que se faz em gabinetes de artistas para pensar para... não, é *feito com*. Esta é uma diferença que encontro em muitas destas experiências. E parte da existência de um sítio, um lugar estável, seja a Casa da Criança ou a Oficina da Criança, um lugar onde as crianças estão — fixo, estável, seguro, com as mesmas figuras de referência, onde as crianças passam tempo — e onde acontece o que se imaginar em conjunto.

CO Sim, o Teatrinho de Santarém foi isso, e isso foi a minha infância e a das pessoas da minha geração que lá estavam. E talvez dizer que também estavam os pais. Havia famílias inteiras que estavam lá. E organizavam-se eventos comunitários, como o Slides à Noite[21] ou o Cantarolando[22]...

ABV Slides à Noite?

CO Sim, na primeira edição, que teve lugar em 1983, foram passados por volta de 1700 slides... Porque no fundo eram estas pessoas do grupo, cada uma trazia, sei lá, 50 slides, 100 slides, e aquilo ia passando, e eles depois punham música a tocar e pronto.

No fundo era um evento em que as pessoas mostravam umas às outras fotografias da sua própria vida, ou da vida dos grupos, ou da vida

21 O evento Slides à Noite teve lugar em 1983, 1984 e 1985, no mês de Setembro, no Pátio da Caravana e na Praça Sá da Bandeira, em Santarém.

22 O festival Cantarolando teve lugar em 1984, 1985, 1986 e 1987, em Junho, inserido na Feira Nacional de Agricultura, no Campo Emílio Infante da Câmara, em Santarém.

TEATRO AMADOR — TEATRO PROFISSIONAL

Para além da perspectiva comum que normalmente diferencia estas duas realidades para as opor, outra há que as toma como complementares na linha de progresso e desenvolvimento da prática teatral.

Do ponto de vista de um teatro nacional, contudo, o nexo que existe entre elas radica na própria natureza do Teatro e ambas se apresentam essenciais à sua definição criteriosa.

Não basta a esta perspectiva aceitar a ideia que aparta Teatro Amador de Teatro Profissional pelo critério económico, conforme a consideração habitual de que o Amador não exerce uma função remunerada. Esta será a razão próxima de uma perspectiva legal ou administrativa mas nada tem a ver com o Teatro em si. Usa-se por comunidade ou pela preguiça de não se ir até ao fim na ponderação dos conceitos.

Um teatro com funções nacionais deve superar todas as restrições para se encontrar sempre e em toda as circunstâncias a exemplificar o que o Teatro é. Não quer isto dizer que, por exemplo, o palco do D. Maria II deva ser dogmático, liberto de todas as tendências que definiam os outros teatros privados e não nacionais. Pelo contrário, é indispensável que tome para si algumas preocupações que orientam esses mesmos teatros.

Uma delas, a preocupação da existência sempre crescente de público, que explica fundamentalmente a actividade do teatro comercial, deve tê-la como exigência própria. O sentido dessa preocupação é que não pode ser o mesmo do teatro comercial, sob pena de prejudicar outras obrigações que lhe incumbem, neste caso muito especialmente, o cumprimento da programação anual, pensada em função do serviço público que é.

A relação que lhe cabe despertar e manter sempre viva entre o público e o *acto* que se representa releva do que define o Teatro. Mais ainda — o público é cúmplice desse acto e sem ele não se cumpre a mínima realidade dramática porque nada acontece no palco senão para ser visto e apresentado de novo (representado) aos olhos do público.



Deste laço estético têm pois de derivar todas as noções fundamentais que andam por aí escondidas sob lugares comuns ou em toada polémica defendendo interesses, por vezes legítimos, mas quase sempre pouco esclarecidos.

A relação Teatro Amador — Teatro Profissional é uma delas. Neste momento, provavelmente a primeira. A distinção sempre existiu nas palavras e também na realidade e sem equívocos, enquanto teatro profissional coincidia em linhas gerais com teatro comercial. Nessa altura, que nos está próxima ainda, o Teatro D. Maria II juntava em si as duas características, pois o concessionário ao mesmo tempo reunia a natureza comercial de uma empresa privada a algumas obrigações legais de serviço público.

O nascimento de uma actividade teatral que não se define nem como empresa, sujeita às oscilações do mercado de público, nem como um serviço nacional, liberto do interesse económico imediato, veio contribuir certamente para que a relação Teatro Amador — Teatro Profissional deixasse de ter uma compreensão clara e inequívoca. Quer dizer, qualquer dos dois termos se afastou do seu próprio sentido e a relação entre eles, de benéfica e complementar, passou a ser de opostos que algumas vezes se contradizem e nunca se completam.

Desviou-se portanto o campo em que os dois conceitos se moviam para domínios que não dizem respeito às suas reais identidades.

O Profissional, por exemplo, ao distanciar-se do Amador pode querer significar várias diferenças que não são essenciais. Quando o actor profissional exibe a sua técnica em detrimento da técnica do actor amador está acentuando uma diferença frequente mas de modo algum essencial, porque não é contraditório que o amador atinja a técnica do profissional e atrevo-me até a dizê-lo, que deverá constituir um dos seus objectivos primordiais. Sabemos também que a técnica, que constitui uma obrigação para o profissional, quando desacompanhada de outras virtudes e sobretudo do amor estético ao teatro, pode tornar-se defeito perturbante da autenticidade do espectáculo.

A experiência, embora de grande importância para a qualificação do actor profissional, também o não distingue essencialmente do amador, pois frequentes são os casos de actores que continuam amadores no seu estilo de representar sem que tirem da experiência o proveito que a capacidade artística dela pode usufruir.

Na competição artificiosa criada quantas vezes inconscientemente por falta de esclarecimento, e outras para esconder a realidade profunda, centra-se a alternativa profissional-amador nos opostos modos de ver o Teatro e a obra teatral.

A raiz da alternativa não está porém aí, mas na relação que se estabelece entre os actores profissionais ou amadores e o público. Continua afinal a ser o público a ter um papel decisivo na caracterização dos elementos que constituem a realidade dramática.

O actor que escolhe a profissão teatral, com toda a carga moral que a palavra de origem tem (de profiteor, no sentido de professar) cria um vínculo ético com o público que ultrapassa a cumplicidade estética no acto dramático. Raras serão até as profissões que impliquem tanto sacrifício e devoção como esta. Por isso se compreende que o actor profissional possa por vezes defender o seu profissionalismo em contraste injusto com o amador.

Esta atitude, compreensível embora, não é justa a dois título: porque se encontra frequentemente idêntico sacrifício pessoal da parte do amador em prol do teatro; porque não há lugar para comparações quando os vínculos criados pelos dois actores tem naturezas e destinatários tão diferentes.

Efectivamente o vínculo puramente estético é sem dúvida o primeiro nos propósitos da arte de representar e, nesta fase, amador e profissional estão juntos e em similitude de comportamentos — é o amor imediato ao mistério do teatro que os irmana.

Mas depois, já quando objectivam o modo de conceber e praticar a arte, se distanciam. O amador permanece preso à natureza lúdica da representação, enquanto o profissional se dedica a aprofundar essa arte "pour le plaisir des autres" na expressão de Jean Vilar.

Na realidade ambos estão no percurso integral da arte de representar, cada um acentuando porém os momentos primeiro e último desse percurso.

Do ponto de vista de um teatro nacional é indispensável respeitar e estimular os dois tipos de actor e os dois Teatros complementares, amador e profissional.

Afonso Botelho
Director do Teatro Nacional D. Maria II

Afonso Botelho, "Teatro Amador - Teatro Profissional" in *Revista do Teatro de Amadores*, nº0, p.16, Lisboa: 1987.

das coletividades. Um encontro da comunidade local para uma partilha de imagens da sua vida. E o Cantarolando era um festival de canção infantil, organizado pelo Teatrinho de Santarém, na Feira Nacional de Agricultura, e que, durante várias edições, tinha crianças, todas muito novinhas, na verdade.

ABV Ou seja, há também uma disponibilização da comunidade em geral para apoiar estes eventos.

CO Referi os Slides à Noite, o Cantarolando, mas também havia o Carnaval, que reunia muitos grupos de música, de folclore, de teatro, em torno de um desfile de máscaras das crianças de todas as escolas de Santarém. Era mais um evento que reunia a comunidade com patrocínios e com prémios dados pelo comércio local. São tudo expressões do espírito da época numa cidade que tinha a sua vitalidade na altura, visível até no comércio local, e onde, de facto, havia bastante atividade cultural.

E estas experiências dos anos 1970 e dos anos 1980, em particular estas duas décadas, parecem muito instrutivas acerca da capacidade que as pessoas podem ter para colaborar, para serem companheiras, para haver sentido de companheirismo na construção de uma sociedade inclusiva com instituições que representam essas múltiplas comunidades de uma sociedade inclusiva. A construção das instituições dessa democracia ser feita pelas pessoas e haver também esse sentido de companheirismo numa emancipação coletiva.

E isso é muito inspirador, porque a minha infância foi durante os anos 80, e enquanto criança, muito jovem, não me apercebia destas coisas, mas é verdade que como me lembro do que era ser criança na altura, e em retrospectiva consigo remontar o ambiente que eu vivi, de alguma maneira consigo aprender sobre o que foram aqueles tempos, também a partir da memória que eu tenho de ser criança naquela altura. E, de facto, os tempos que estamos a viver agora são muito diferentes daquilo que o meu pai e as pessoas daquela altura atravessaram nos anos 70 e 80. E nesse sentido, há coisas que são reveladoras, por exemplo, a alegria. Havia uma alegria coletiva, uma disponibilidade energética para se fazer coisas em coletivo, e na rua e uns com os outros, e ocupar espaço, e ocupar a rua, e ocupar o que houvesse para ocupar e incluir.

É interessante como se continua a aprender com as pessoas depois de elas morrerem. É impressionante...

ABV É muito claro.

CO Também esta multiplicação de grupos no qual o meu pai participou tinha que ver com esse modo de ele fazer as coisas: de incluir, incluir, incluir. Era para incluir toda a gente. E não é que não tivesse tido as suas querelas, os seus conflitos com esta ou aquela pessoa em particular, e com poderes instituídos e tudo o mais, mas nunca se interessou demasiado por teatro erudito, o interesse dele era pelo popular. E o interesse dele pelo teatro popular tinha que ver com a experiência na qual ele participou dos anos 70 e 80, de democratização do país, como modo de emancipação cultural do povo e tudo mais. Daí o interesse dele, ou seja, também é um interesse político.

ABV E é uma questão coletiva.

CO Então, isso é muito... como dizer? é muito inspirador, é muito revelador, é muito instrutivo do que é possível, porque uma coisa que acontece quando estás mergulhada num determinado tempo, e estando nós mergulhados no tempo de hoje...

ABV *O tempo que nos coube viver...*

CO Sim, *o tempo que nos coube viver,* nele perdemos a noção de que uma outra vida é possível. Mas esta foi a minha infância.•

Crianças do elenco da peça "O Palhaço da Bolinha Encarnada", pelo Teatrinho de Santarém, 1985. Arquivo CHONA.



BIBLIOGRAFIA

Afonso Botelho, "Teatro Amador - Teatro Profissional" in *Revista do Teatro de Amadores*, nº0, p.16, Lisboa, 1987.

Mateus, Osório. 2022. 'O papel do teatro de amadores no Portugal de hoje', in *De Teatro e de Outras Escritas* (Lisboa: Quimera), p. 21.

Moutinho, Mário, e Luísa Marinho. 2019. *O Teatro Semiprofissional no Porto. Arte, Activismo e Experimentalismo nos Anos 70 e 80* (Porto: Afrontamento).

Rozas, Laura. 2023. 'Formas Coreográficas de Reflexão Histórica: Para Uma Timeline a Haver. Genealogias da Dança enquanto Prática Artística em Portugal' (dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa Disponível em: http://hdl.handle.net/10451/57697, consultado a 5.10.2025.

Vieira, Ana Bigotte, Carlos Manuel Oliveira, e João dos Santos Martins. 2020. 'Para uma timeline a haver: genealogias da dança como prática artística em Portugal', in *Práticas de arquivo em artes performativas*, editado por Cláudia Madeira, Hélia Marçal e Fernando Matos Oliveira (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra).

Vieira, Ana Bigotte, Carlos Manuel Oliveira, e João dos Santos Martins. 2022. 'Diagramming a Timeline of Dance', *Performance Research*, 27, n.º 8: 81–88. Disponível em: https://doi.org/10.1080/13528165.2022.2224208, consultado a 5.10.2025.

Sobre os Autores

Ana Bigotte Vieira

É historiadora, crítica cultural, dramaturgista e curadora. A sua investigação centra-se no experimentalismo nas artes e nas suas intersecções com as transformações culturais e urbanas. Em conjunto com Maria João Brilhante, foi Co-PI do projeto do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa ARTHE - Archiving Theatre e investigadora no Instituto de História Contemporânea (NOVA-FCSH). Entre 2018 e 2023, integrou a equipa de programação do Teatro do Bairro Alto, em Lisboa.
É autora de A Caixa Preta e Outros Mal Entendidos (Sistema Solar, 2025) e de Uma Curadoria da Falta (Sistema Solar, 2022), baseado na sua investigação de doutoramento, que recebeu Menção Honrosa no Prémio Mário Soares de História Contemporânea. É ainda co-autora de Dança Não Dança – Arqueologias da Nova Dança em Portugal, com João dos Santos Martins, Ana Dinger e Carlos Manuel Oliveira, no âmbito da VII edição do projeto Para Uma Timeline a Haver. Esta edição incluiu, para além do livro, um ciclo de (re)performances e uma exposição antológica na Fundação Calouste Gulbenkian. Dança Não Dança surgiu do projeto de investigação artística de longa duração Para Uma Timeline a Haver, que co-coordena com João dos Santos Martins desde 2016.
Integra as equipas dos projectos "Epistemologias da Documentação de Formas de Afeto e Devir nas Manifestações Culturais em Performance (1969-1979)" (LISBOA2030-FEDER-00914500) e "Performance y curadoría: transformaciones performativas del comisariado, el coleccionismo y la espectaduría desde una perspectiva comparada: España, Portugal, Brasil y Argentina, 2003-2028" (PID2024-156472NB-I00).

Ana Margarida Dias da Silva

É natural de Coimbra, onde vive e trabalha. Doutorada em Ciência da Informação pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Mestre em Ciências da Informação e da Documentação, ramo Arquivo, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Mestre em História Contemporânea na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, tem o Curso de Especialização em Ciências Documentais, ramo Arquivo, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e Licenciatura em História, variante História da Arte, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. A sua dissertação de mestrado "O uso da Internet e da Web 2.0 na difusão e acesso à informação arquivística: o caso dos arquivos municipais portugueses" ganhou a primeira edição do Prémio *Olga Gallego de Investigación en Archivos* em 2015. Profissionalmente, exerce funções de arquivista desde 2004, tendo trabalhado em diferentes arquivos públicos e privados da cidade de Coimbra. Atualmente é arquivista no Departamento de Ciências da Vida da Universidade de Coimbra.
É investigadora integrada do Centro de História da Sociedade e da Cultura da Universidade de Coimbra (CHSC-UC).

Andrelise Santorum

É encenadora, dramaturga e historiadora. É Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS/2023), Brasil, tendo realizando o seu doutoramento sanduíche (CAPES-PrInt) no Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes (DHEEAA) da Universidade de Coimbra, em Portugal. Sua tese de doutorado defendida em 2023 é intitulada *Palcos do Império: Teatro Português em Angola durante o Estado Novo (1930-1950)*. A partir das referências da História Global, e mais precisamente da História Global do Teatro, aborda questões relacionadas aos possíveis usos do teatro enquanto instrumento recorrente da estrutura política autoritária, em

uma perspectiva essencialmente transnacional. Atualmente é Investigadora no Centro de Estudos de Teatro (CET) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL/UL), e desenvolve a pesquisa intitulada: *Portuguese theater on overseas stages: networks between Portugal, Angola, Mozambique, São Tomé and Príncipe, Guinea Bissau and Cape Verde (1933-1974)*, projeto financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

Arianna Frattali

She is a fixed-term researcher (type A, L. 240/2010) in Performing Arts (L-ART/05) at the University of Milan. She holds a Ph.D. in Philosophical, Artistic, and Theatrical Disciplines from the Università Cattolica del Sacro Cuore, where she also held several teaching and research positions. Over the past decade, she has taught extensively in multiple Italian universities and has obtained national academic qualification (ASN) as Associate Professor in Theatre Studies (10/C1).
Her research focuses on the intersection of theatre, media, and cultural memory, with a particular interest in eighteenth-century dramaturgy, multimedia performance, and the dynamics of theatrical documentation. She has published widely on topics ranging from Metastasian opera to contemporary theatre practices, including studies on Jan Fabre, Robert Wilson, Rimini Protokoll, and Vittorio Gassman.
She has collaborated with major theatre institutions (including Odin Teatret, Compagnia della Fortezza, Teatro Massimo of Palermo) and is currently engaged in the ITArchives project within the Italian PNRR CHANGES framework, working on the mapping and digitalization of Italian theatre archives. Her scholarly and curatorial activities aim to bridge historiography, performance, and digital innovation, emphasizing immersive archival narratives and participatory infrastructures.
Frattali also serves as co-director and editorial board member for several academic series on European theatre and is actively involved in promoting research-based dialogue between theatre and education.

Berilo Luigi Deiró Nosella

Berilo Luigi Deiró Nosella é pesquisador e professor de Iluminação Cênica e História do Espetáculo no Departamento de Artes da Cena e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei. Também atuou como iluminador cênico de 1995 a 2012, desenvolvendo projetos de iluminação para espetáculos de teatro e dança de diversas companhias e diretores em São Paulo e no Rio de Janeiro, Brasil. Desde 2006, na Universidade, desenvolve trabalhos como iluminador cênico vinculados a diversos projetos acadêmicos de pesquisa e extensão. É pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e desenvolve a pesquisa "A documentação da iluminação cênica como modo de fazer, formação e transmissão de conhecimentos". Coordena o Núcleo de Estudos de Técnicas e Ofícios da Cena do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena. Também integra o comitê científico da revista A Luz em Cena: revista de pedagogias e poéticas cenográficas (UDESC). Atualmente é diretor executivo da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE). Em 2023, realizou o pós-doutorado na Escola de Doutorado em História Crítica e Conservação de Bens Culturais da Università degli Studi di Padova, Itália.

Carlos Manuel Oliveira

Trabalha como artista nos campos da coreografia e da performance. Depois de um período dedicado à crítica da relação entre coreografia e dança — foi investigador em universidades da Europa e dos E.U.A., doutorando-se em 2016 pelo Programa UT Austin | Portugal com a tese "Objectos Coreográficos: Abstracções, Transducções, Expressões" —, dedica-se desde 2017 a produzir, criar e apresentar o seu trabalho artístico e curatorial. Co-fundou as associações C.O.T.A.O. (2006) e Apneia Colectiva (2019), e co-dirigiu a Associação Parasita (2020-2024). Foi professor adjunto de Estudos de Média no Instituto Politécnico de Tecnologias Avançadas (2015-2016) e de Corpo e Movimento na Escola Superior de Teatro e Cinema (2019-2020). É autor de textos publicados nacional e internacionalmente, bem como é recipiente de diversos prémios e bolsas. Foi co-curador do programa "Dança Não Dança" da Fundação Calouste Gulbenkian (2023-2025), e dirige até hoje o projecto de investigação e curadoria "Arquivo Chona".

Christine Zurbach

É professora emérita da Universidade de Évora onde leccionou Literatura e Língua Francesas, Estudos de Tradução, Dramaturgia e Teatro de Marionetas. É membro do Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora. Investiga e publica na área dos Estudos de Teatro.

Clare Finburgh Delijani

She is the recipient of a Leverhulme Major Research Fellowship (2023-6) and Professor in the Department of Theatre and Performance at Goldsmiths, University of London. She has written and edited many books and articles on theatre from the French-speaking world and the UK, including special issues of *Théâtre/Public* on postcolonial theatre (2023); *Watching War on the Twenty-First-Century Stage: Spectacles of Conflict* (2017); *Rethinking the Theatre of the Absurd: Ecology, the Environment and the Greening of the Modern Stage* (2015, with Carl Lavery) and *Jean Genet* (2012, with David Bradby). She is editor of *A New History of Theatre in France* (2024) and is currently writing *Spectres of Empire: Performing Postcoloniality in France* (contracted with Liverpool University Press) on theatre that addresses France's colonial past, and postcolonial present.

Cristian Flores Rebolledo

(Santiago de Chile, 1982) es director, actor, dramaturgo y Doctor en Estudios Teatrales por la Universidad Complutense de Madrid. Su trayectoria en las artes escénicas se ha enfocado en la exploración de las relaciones entre teatro, memoria y violencia política en contextos dictatoriales, desde perspectivas experimentales y documentales. Como investigador, ha desarrollado su tesis doctoral sobre las continuidades y rupturas del teatro político chileno a lo largo de distintos períodos históricos. Es autor del libro *Trilogía Justicia, Utopía y Militancia*, actualmente en proceso de publicación en francés por la editorial Le Miroir qui Fume. Su investigación más reciente, *Escenas de lo Político*, explora los vínculos entre la escena y las prácticas políticas. Actualmente, realiza una investigación postdoctoral financiada por ANID en la Universidad Complutense de Madrid.

Cristina Reis

Pintora formada na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, dedica-se ao design, trabalhando no ateliê de Daciano Costa entre os anos de 1960 e 1966 e cursando Arte e Design Gráfico, em Inglaterra, entre 1966 e 1970. A memória dos seus trabalhos de design gráfico e expositivo, até 1975, está patente em *Cristina Reis Cenografia e Design de comunicação. Scenography and Communication design*, Coleção D, nº 16. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2023. Mas a extraordinária obra que realizou para o teatro, a partir dessa data, sobrepôs-se a uma pontual, mas prolongada atividade de designer. Cristina Reis (Lisboa, 1945) foi, durante quarenta anos e em mais de 120 espetáculos, cenógrafa, figurinista, designer de uma das mais prestigiadas companhias de teatro portuguesas, o Teatro da Cornucópia. Trabalhou no cinema com Paulo Rocha, Jorge Silva Melo, Teresa Vilaverde, Sérgio Tréfaut. Recebeu mais de uma dezena de prémios, entre 1978 e 2021, de instituições como a Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, o ACARTE, a Fundação Calouste Gulbenkian, o Ministério da Cultura, o Centro Português de Design, a Sociedade Portuguesa de Autores , entre outras.

Eduardo Joly

Técnico de som e performer sonoro, é bacharel em Educação Artística na Universidade Anhembi Morumbi (2001) com mestrado profissional em dramaturgia pela Escola Célia Helena Centro de Artes e Educação (2014). É membro do projeto "Arquivos Sonoros de Teatro: implementação de uma base para a pesquisa da dimensão sonora em Artes Cênicas" (2023-2028), desenvolvido no Centro de Documentação Teatral da Universidade de São Paulo financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP #2022/15032-4). Integra o do Núcleo Nós, coletivo artístico que desenvolve pesquisas em artes cênicas envolvendo tecnologias sonoras e performatividade entre arte e meio-ambiente florestal. É mestrando em artes cênicas pela ECA - USP sob orientação da Prof. Dra. Rafaella Uhiara com a pesquisa: Elementos para uma história da técnica sonora nas artes cênicas. Levantamento e análise da contribuição da sonoplasta e engenheira de som Flávia Calabi para a cena teatral paulistana entre 1978 e 2012, pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

Francisca Moreira

Nasceu em Coimbra, estudou fotografia no CENJOR, é licenciada em Comunicação e Design Multimédia e tem um curso de especialização em Marketing e Comunicação, tendo desenvolvido investigação na área de comunicação cultural e desenvolvimento de públicos. Começou por trabalhar em fotografia, especializando-se em fotografia de cena, e foi nessa qualidade que, em 2003, se juntou à Marionet, companhia de teatro especializada no cruzamento entre artes performativas e ciência. Foi editora fotográfica da revista MACA - Magazine de Artes de Coimbra e Afins. Trabalhou com a promotora cultural Lugar Comum, onde colaborou na produção e comunicação de atividades culturais ligadas à música. Fez parte da equipa de Marketing e Comunicação que inaugurou o Centro de Artes de Águeda. Atualmente, é diretora de produção da Marionet e professora assistente convidada no curso de Teatro e Educação da Escola Superior de Educação de Coimbra.

Giada Cipollone

Giada Cipollone is Assistant Professor (RTD-A) at the Iuav University of Venice. She was a Research Fellow and Adjunct Professor at the University of Pavia, where she earned her PhD in 2019. She is a member of the research teams for the ERC project "INCOMMON. In Praise of Community. Shared Creativity in Arts and Politics in Italy (1959–1979)", led by Annalisa Sacchi, and the research center Self Media Lab. Scritture, Performance e Tecnologie del Sé, founded and directed by Federica Villa.

In 2022, she received the "Seal of Excellence" within the Horizon Europe Marie Skłodowska-Curie Actions program. She works also as a dramaturg and as a curator.
In 2024, she co-founded and coordinates the research unit "PerLa. Performance Epistemologies Research Lab" at the Iuav University of Venice, directed by Annalisa Sacchi. Later that year, she published her second book *Corpi a fuoco. Fotografia, performance, femminismo in Italia negli anni settanta* with Marsilio Editori.

Ilaria Lepore

Is a fixed-term researcher (type A, L. 240/2010) in Performing Arts (L-ART/05) at Sapienza University of Rome. In December 2017, she holds a Joint PhD (Cotutelle) in Music and Performing Arts and French literature and civilization from both University "Sapienza" of Rome and "Sorbonne-Paris". In 2024, obtained national academic qualification (ASN) as Associate Professor in Theatre Studies (10/PEMM-01).
Her research focuses mainly on the history of XVIIIth century French theatre, in particular on the study of the evolution of dramatic genres and on acting theories and practices, and on the socio-critical study of theatrical institutions production systems, to which she dedicated a monograph and numerous scientific articles.
She also continued her research on other topics, such as the intersections between theatrical languages and autobiographical writings from the eighteenth century to the contemporary era and on the practices and theories of modern and contemporary theater direction. She is currently engaged in the ITArchives project within the Italian PNRR CHANGES framework, working on the mapping and digitalization of Italian theatre archives.
She is involved in several research groups between Italy and France, linked to the exploration of an interdisciplinary approach to the use of archival sources in the process of historiographical narration, for a renewed incarnation of the theatrical cultural heritage: *Cantiere Luca Ronconi. Tra scena e archivio* - Sapienza University of Rome, and the *IUF/RCF-Registres de la Comédie-Française*, programme directed by Florence Naugrette and in the organization of training seminars, sponsored by CUT (Consulta Universitaria Teatro) in collaboration with ICAR (Istituto Centrale per gli Archivi) on the theme of archival methodologies for the history of theatre.

Katha Eitner

(Santiago de Chile, 1987) es socióloga, gestora cultural y Máster en Artes del Instituto Arte en Contexto de la Universidad de las Artes de Berlín. Su trabajo se sitúa en la intersección de las artes y los estudios culturales, creando proyectos que facilitan espacios de encuentro y conocimiento colectivo. Es parte del equipo fundador de Arde (www.proyectoarde.org), colectivo de mujeres dedicado a prácticas archivísticas experimentales, y de Fundación Index (www.fundacionindex.cl), organización sin fines de lucro que promueve la gestión comunitaria de archivos y la digitalización del patrimonio.

Ligia Souza de Oliveira

Escritora, pesquisadora e professora. Realiza pesquisa de pós-doutorado no LabDrama - Laboratório de Dramaturgia e Escrita Performativa do Instituto de Artes da UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas. Atualmente desenvolve sua pesquisa no Département Arts da ENS/PSL – École Normale Supérieure em Paris/FR. É doutora em Artes Cênicas pela USP - Universidade de São Paulo (2018) com pesquisa sobre o dramaturgo francês Valère Novarina. Realizou estágio doutoral em Littérature Française na Université Paris VIII – Saint Denis Vincennes (2017). É Mestre em Literatura pela Universidade Federal do Paraná (2013) onde também exerceu o cargo de Professora Substituta entre 2019 e 2020. Como dramaturga, é fundadora de la lettre criação (lalettre.art.br) e também trabalha com diversas companhias das cidades de São Paulo e Curitiba, com mais de 10 textos encenados. Já publicou as obras: Anjos de Cara Suja (2023); Penélope (2021); Aqui - amanhã é outra imagem (2020); Bem-vindo Adeus (2020); Outros Sons (2018) e Encontros Diários (2013).

Luís Trindade

Dirige o Instituto de História Contemporânea da NOVA FCSH e é investigador do IN2PAST – Investigação e Inovação em Património, Artes, Sustentabilidade e Território. Foi professor de estudos portugueses em Birkbeck, Universidade de Londres, e de história contemporânea na Universidade de Coimbra. Publicou *O Estranho Caso do Nacionalismo Português* (2008), *Narratives in Motion* (2016) e *Silêncio Aflito* (2022). Tem desenvolvido pesquisa nas áreas do nacionalismo, da literatura, do cinema, da música e de outros aspectos da cultura popular no século vinte.

Mary Kate Connolly

Dr Mary Kate Connolly is a writer and curator based in London, UK. She is currently undertaking research in partnership with Victorian College of Arts, Melbourne. Mary Kate is Co-Editor of COMPOST, a multidisciplinary arts zine.
Her monograph *In Smithereens: The Costume Remains of Lea Anderson's Stage* (Intellect, 2024) is the culmination of a longstanding collaboration with choreographer Lea Anderson; many years spent experimenting in the costume archive, writing about the fabric remains of performance and curating exhibitions of costume artefacts. Mary Kate continues to be preoccupied with performance legacies (both material and immaterial), looking to find alternative ways in which they can be unfolded. She has curated exhibitions and live events at studio 1.1, London, Barbican Pit Theatre, TACO! Gallery, and Anthony Wilkinson, Soho. Edited publications include *Lea Anderson's The Cholmondeleys and The Featherstonehaughs: 40 Years of Style and Design* (2024), *People Show: Nobody Knows but Everybody Remembers* (2016) and *Throwing the Body into the Fight: A Portrait of Raimund Hoghe* (2013).
Mary Kate is former Programme Leader of the MA and MFA creative practice at Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance. She has performed at Prague Quadrennial, Brut Wien and as part of SPILL festival, UK. @connolly.marykate

Maria João Brilhante

É Professora Associada c/agregação aposentada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa onde lecionou e dirigiu os cursos de Mestrado e de Doutoramento em Estudos de Teatro. É investigadora do Centro de Estudos de Teatro, que também dirigiu. Desenvolve o projecto *ARTHE-Arquivar o Teatro*, financiado pela FCT. Foi presidente do Conselho de Administração do Teatro Nacional D. Maria II (2008-2011). Publicou ensaios e livros sobre literatura, tradução, iconografia e história do teatro e do espectáculo. Faz tradução de teatro e codirigiu a colecção de Biografias do Teatro Português publicadas pela INCM. Pertence aos Conselhos Editoriais da revista *Sinais de Cena* e da European Journal of Theatre and Performance.

Maria Luísa Malato

Maria Luísa Malato (4/8/1960) é Professora Associada, com Agregação, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Com vários estudos sobre Utopia, Teatro e Retórica, a sua investigação centra-se na Literatura Comparada dos séculos XVIII e XIX (com especial incidência no teatro) e nessa área concluiu mestrado (1988) pela Universidade de Coimbra, doutoramento e provas de agregação (1999 e 2007) pela Universidade do Porto. É investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e colaboradora do Centro de Estudos de Teatro, unidades financiadas pela FCT. Foi co-editora da Revista online de Filosofia e Literatura *Pontes de Vista* e é atualmente Presidente da Associação Portuguesa de Literatura Comparada.

Mário Montenegro

É encenador, ator, dramaturgo, professor de teatro e investigador. Licenciado em Engenharia Electrónica e de Telecomunicações pela Universidade de Aveiro, é mestre em Texto Dramático Europeu pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto e doutorado em Estudos Artísticos - Estudos Teatrais e Performativos pela Universidade de Coimbra. É diretor artístico da Marionet, uma companhia de teatro dedicada ao cruzamento entre o teatro e a ciência. É também investigador integrado do CEIS20 - Centro de Estudos Interdisciplinares da Universidade de Coimbra e dedica-se ao estudo das interseções entre aquelas duas áreas do conhecimento.

Rafaella Uhiara

Pesquisadora responsável pelo projeto "Arquivos Sonoros de Teatro: implementação de uma base para a pesquisa da dimensão sonora em Artes Cênicas" (2023-2028), desenvolvido no Centro de Documentação Teatral da Universidade de São Paulo financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP #2022/15032-4), Rafaella Uhiara é pesquisadora colaboradora e docente credenciada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Doutorou-se em Estudos Teatrais na Université Sorbonne Nouvelle sob a orientação de Marie-Madeleine Mervant-Roux com bolsa de Doutorado Pleno no Exterior da CAPES (2018). É bacharel em Artes Cênicas com habilitação em Direção Teatral pela Universidade de São Paulo (2007). Participou do quadro editorial da Revista Sala Preta (Universidade de São Paulo) e da Revista Brasileira de Estudos da Presença (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Co-editou recentemente, com Ana Wegner, o dossiê temático "Som em Cena"/"Sound in Performance"/"Les scènes du son" (Revista Brasileira de Estudos da Presença, vol. 14, n. 4, dez. 2024).

Ruben Ferreira

Ruben Ferreira é artista-investigador focado nas interseções entre a tecnologia e o teatro. Fez o Curso de Especialização Tecnológica em Fotografia (2012), na EUAC, é licenciado em Estudos Artísticos – *Minor* em Artes e Património (2018), pela UAb e é mestre em Artes Cénicas (2021), pela FCSH-UNL. É atualmente doutorando em Média-Arte Digital na UAlg, em associação com a UAb e desenvolve a sua tese em torno das interseções entre a média-arte digital e o teatro português no século XXI, metodologicamente associada à genética teatral. Trabalhou em várias companhias de teatro como ator, cenógrafo e especialista em comunicação cultural e labora na Área de Programação Cultural da Universidade de Lisboa. Concluiu o Curso Livre de Escola de Verão em Genética Teatral na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve e participou na "I Conferência Internacional 'Processos de Criação'" do Centro de Investigação em Artes e Comunicação. Recentemente publicou o artigo *A Ação Estética Performativa e Narrativa Teatral em Ambiente Digital: Reflexões em Torno da 20.ª Edição do Festival Anual de Teatro Académico de Lisboa e da Produção de um Artefacto de Media Art Digital,* sobre o vídeo, a vídeo-performance e a ciberperformance, na Vista – Revista de Cultura Visual.

Silvia Carballo

É doutoranda em Estudos Artísticos na Universidade de Coimbra, onde obteve também a licenciatura e o mestrado na mesma área de estudos. Tem ainda formação em Gestão Cultural pela Faculdade da Cultura da Universidade CLAEH do Uruguai. Integra a equipa editorial da Stylo – Revista de Estudos Artísticos desde a sua génese. Atualmente, é produtora executiva da companhia de teatro Marionet, onde também trata do seu arquivo histórico.

Tiago Ivo Cruz

Tiago Ivo Cruz é doutorando em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com bolsa da FCT, e é investigador no Centro de Estudos de Teatro, no Museu Nacional do Teatro e da Dança e no projeto ARTHE – Arquivar o Teatro. Publicou ensaios nas revistas European Journal of Theatre and Performance (2025), Sinais de Cena (2024, 2026), Revista de Estudos Ibero-Americanos (2026), nos livretos do Projeto Arthe (2023, 2026), no Jornal Público (2015, 2020, 2024), no Monde Diplomatique (dezembro de 2023).

Valeria Venturelli

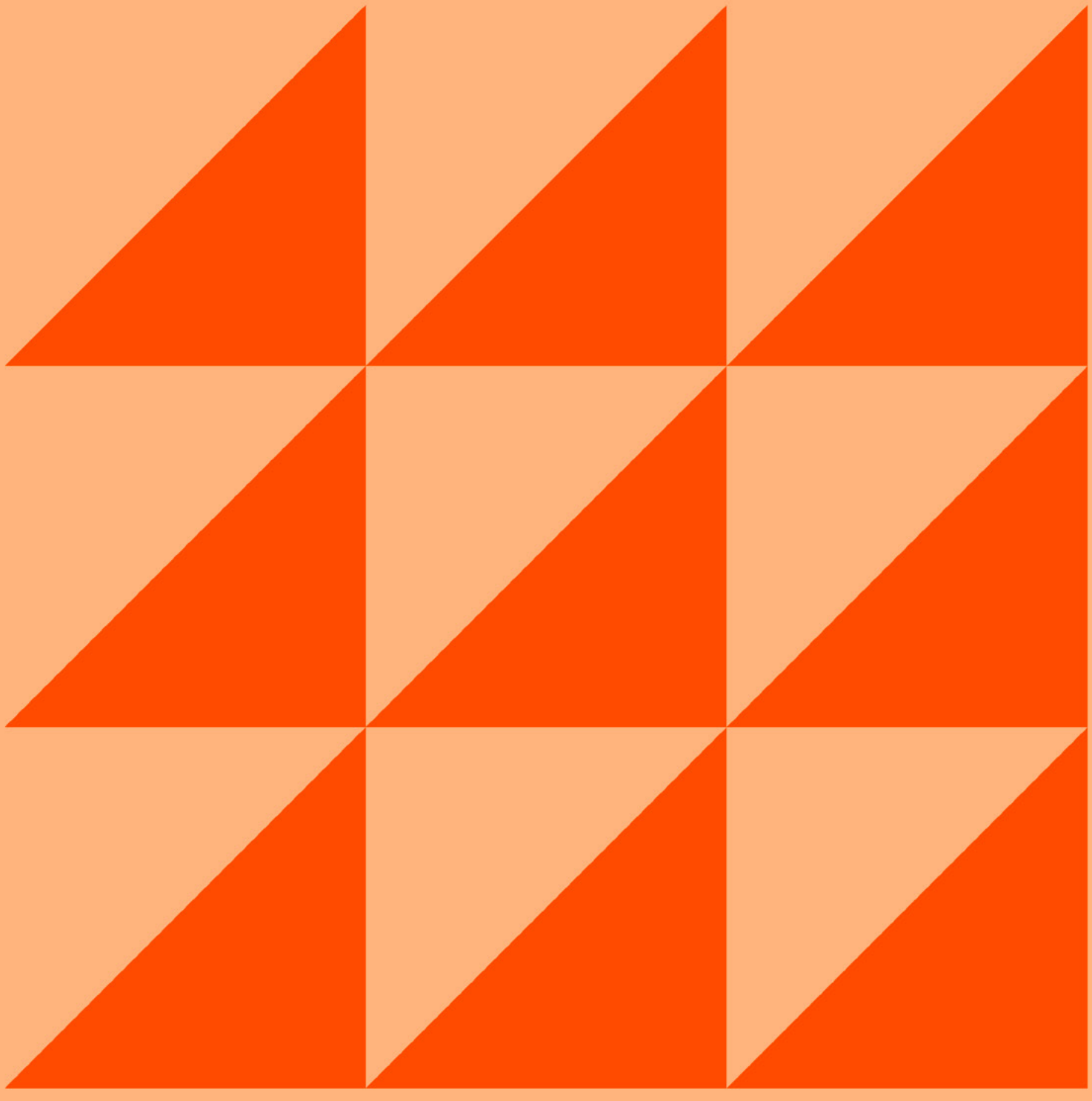
Valeria Venturelli holds a PhD in Visual, Performing and Media Arts from the University of Bologna, with a dissertation focused on the archive of Compagnia della Fortezza, an Italian pioneering Prison Theatre company. Her research explores the intersections between Performance Studies, Applied Theatre, and Digital Humanities, with particular attention to the historiographical potential of archives. Venturelli has contributed to the design and implementation of a user-accessible metadata system for the Compagnia della Fortezza's digital archive. She has served as a teaching assistant in History of New Theatre and Social Theatre at the University of Bologna, and is a member of the editorial board of "Quaderni di Teatro Carcere", a publication promoted by the Emilia-Romagna Prison Theatre Network. Her work has been published in peer-reviewed journals, including "Antropologia e Teatro", "Culture Teatrali", and "Welfare e Ergonomia".

In her work on Prison Theatre, Venturelli explores how performance can shift power dynamics and visibility within the carceral geography, and how theatrical practices can challenge institutional narratives to open up alternative spaces of expression and authorship. She is also interested in emerging theatre practices developed by young artists and independent companies, an area she follows closely through her ongoing six-year collaboration with Associazione Scenario.

Vicente Paredes

É natural de Coimbra, formado em Estudos Artísticos pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, com especialização em Estudos Teatrais e Performativos. Foi colaborador do Teatro Académico de Gil Vicente (dir. Fernando Matos Oliveira), onde trabalhou em contacto direto com equipas técnicas e artísticas de variados campos artísticos. Enquanto colaborador do TAGV, deu apoio à produção e divulgação, fez serviço de Bilheteira, Frente de Casa e Assistência de Sala. Trabalhou em várias edições de festivais como o Caminhos do Cinema Português (Caminhos Film Festival, dir. Vítor Ferreira) e o Festival Encontro de Novas Dramaturgias (END) – co-produção TAGV e Colectivo84 (dir. Mickaël de Oliveira e John Romão).

Em 2019 mudou-se para Montemor-o-Novo, Alto Alentejo, onde colaborou como Assistente de Produção, e foi responsável pela Difusão, Circulação e Comunicação na Associação Cultural Alma d'Arame (dir. Amândio Anastácio). Ainda em 2019, apresentou o espetáculo "Restos Mortais de" no âmbito d' "O Festival Mais Pequeno do Mundo" – apresentado a 27 de junho no Teatro de Bolso, espaço do Teatro de Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC).
É produtor executivo na Companhia de Teatro Marionet, onde trata o arquivo *Marionetarium* e coordena os projetos Projeto de Tradução Colaborativa e Ler Teatro com Ciência.



ARQUIVAR O TEATRO