

ARTHE - Arquivar o Teatro. Um projeto para resgatar os arquivos das companhias de teatro portuguesas

MARIA JOÃO BRILHANTE*

Este texto pretende partilhar o processo de conceção e desenvolvimento de um projeto de investigação que dirigi entre 2022 e 2024, ainda em curso, cujo objetivo era promover um diagnóstico do estado dos arquivos das companhias de teatro criadas nas décadas de 1970 e 1980 em Portugal. Tentarei demonstrar como a urgência de o fazer levou à criação de uma rede de parceiros, uma equipa de investigadores multidisciplinares, uma metodologia de trabalho e ações destinadas a produzir ferramentas para iniciar um processo de transformação do papel dos arquivos nas companhias de teatro, com impacto na investigação teatral.

O texto está dividido em duas partes: em primeiro lugar, discutirei porque e como foi concebido e implementado o projeto ARTHE – Arquivar o Teatro; e, num segundo momento, mostrarei alguns dos instrumentos concebidos para tornar os arquivos operacionais no estudo das artes performativas.

1. O ESTADO DOS ARQUIVOS DAS ARTES PERFORMATIVAS EM PORTUGAL E ALGUMAS INICIATIVAS ANTERIORES PARA LIDAR COM A QUESTÃO

Julgo oportuno contextualizar o projeto de investigação que vos apresento no âmbito histórico dos 50 anos de democracia que recentemente celebramos em Portugal.

* IR do Projecto ARTHE – Arquivar o Teatro/ Centro de Estudos de Teatro – FLUL.

Quando, em 1974, ocorreu uma revolução liderada pelos militares, com o objetivo de pôr fim à ditadura imposta por Salazar e pelo seu sucessor Marcelo Caetano e restaurar a liberdade do povo português, a produção teatral em Portugal, principalmente em Lisboa, assentava em três pilares: primeiro, o Teatro Nacional D. Maria II, que foi concessionado, entre 1929 e 1974, a uma companhia dirigida pelo casal de atores Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro que apresentava um repertório clássico do chamado então teatro declamado; em segundo lugar, o Parque Mayer, um local de entretenimento central em Lisboa, onde três salas de espetáculos apresentavam revistas, um género que veio de França em meados do século XIX e costumava atrair grandes audiências de todo o país com a sua música popular (e fado), brilho visual, estrelas adoradas pelos espectadores e algumas críticas dissimuladas ao regime e aos temas políticos da época, ou seja, a revista francesa adaptada ao gosto português por trocadilhos e metáforas que a censura política permitia; em terceiro lugar, as companhias dirigidas por atores-empresários que exploravam teatro comercial com fins lucrativos e outras criadas por actores profissionais que defendiam um teatro alternativo ao do Teatro Nacional e ao comercial, apoiadas por recursos reduzidos e irregulares (dependência da bilheteira, escassez de espaços para apresentação dos espetáculos, condições de trabalho precárias etc.) e vigiadas pela acção censória do Secretariado Nacional de Informação, o que as condenava a uma existência curta. No entanto, representaram, nas décadas de 1960 e 1970, a possibilidade de uma lufada de ar fresco no sistema.

A partir deste contexto constrangedor, é fácil compreender as razões da volatilidade dos documentos e outros materiais (esboços cenográficos, figurinos, adereços, gravações audiovisuais, cartazes, programas, para não falar de guarda-roupa e cenários) associados a estas organizações teatrais, com exceção do Teatro Nacional D. Maria II, que mantém um arquivo notável com documentação sobre a sua história de mais de cem anos, reunida e preservada durante muito tempo pelo arquivista da

companhia residente, Matos Sequeira, até ao fim desta em 1974 e continuada até hoje.

Em suma, um diagnóstico simples baseado na bibliografia existente produzida no século XX e na consulta de arquivos institucionais sobre documentação relativa às artes performativas ditou a urgência de abordar a situação precária dos arquivos de companhias de teatro e artistas ainda em atividade, a fim de possibilitar o estudo das mudanças provocadas pela Revolução de Abril.

LUTAR CONTRA A PRECARIIDADE

Nesse sentido, a oportunidade do projecto ARTHE – Arquivar o Teatro afirmou-se através dos seguintes aspetos problemáticos identificados:

- 1) o risco de desaparecimento dos arquivos, com muita da informação sobre a atividade das companhias de teatro criadas na década de 70; arquivos que são normalmente mantidos em más condições, em locais dispersos e degradados (muitos à beira do encerramento), sem classificação ou organização pensada por quem faz o seu melhor para os preservar;
- 2) a ignorância comum sobre a relevância histórica, cultural e política destes arquivos para a história do teatro do século XX produzido em Portugal e as suas confluências e divergências numa perspetiva internacional e comparatista;
- 3) a falta de um mapa que mostre onde esses arquivos estão localizados e quão acessíveis são para um possível estudo;
- 4) o apagamento da memória dos espetáculos e das suas condições de produção e artísticas, nomeadamente a intervenção social e política nos fóruns públicos das companhias de teatro e dos artistas, as opções tomadas para a sua sobrevivência ou as restrições impostas ao seu funcionamento; de tudo isto, apenas uma pequena parte foi tornada pública (em materiais promocionais, jornais, manifestos) devido ao menor

envolvimento das gerações mais jovens de profissionais e ao desaparecimento das mais velhas;

- 5) a falta de conhecimento, por parte de muitas companhias e artistas, das melhores práticas a serem implementadas na recolha, conservação e utilização da informação;
- 6) a urgência de começar a cuidar de e a estudar os arquivos em conjunto com as companhias e artistas que os mantêm e, dessa forma, compreender as características do tecido artístico nacional e a sua relação com os discursos políticos e institucionais sobre ele, dos quais depende o futuro desses arquivos, se não das próprias companhias.

CONTEXTO

Embora vários estudiosos tenham investigado o teatro do período imediatamente anterior e posterior à revolução, seja através da análise de grupos e artistas específicos (Porto, 1973, Serôdio, 1997, Vasques, 1991, Carlson, 2006), seja através de caracterizações cronológicas gerais da época (Borges, 2007, Rebello, 1971, Serôdio, 2013, Vasques/Porto, 1994), a maioria deles publicados em revistas internacionais, o trabalho aturado com acervos documentais relativos à artes performativas dos séculos XX e XXI era quase inexistente e as fontes primárias não eram tratadas, não estando, por isso, disponíveis. Esta situação começou a mudar com o Centro de Estudos de Teatro a intensificar os esforços de pesquisa nos arquivos institucionais (Arquivos nacionais e municipais, arquivos dos teatros nacionais, Museu Nacional de Teatro e da Dança e vários arquivos pertencentes a organismos estatais). Bases de dados como CETbase, OPSIS e HTPonline foram criadas e tornaram-se repositórios úteis de acesso aberto, com documentos e informações recolhidos e cientificamente validados para promover histórias plurais e globais do teatro que existiu em Portugal

A investigação acessível está patente nas publicações lançadas pelas próprias companhias de teatro por ocasião dos

seus sucessivos aniversários ou encontra-se dispersa em trabalhos académicos. Era o momento certo para tornar os arquivos das companhias disponíveis aos investigadores. Assim, em vez de doá-los aos arquivos municipais ou ao Museu Nacional do Teatro e da Dança, que os acolheriam de bom grado, mas com poucas condições para os disponibilizarem a curto prazo, julgou-se adequado que as companhias adquirissem o saber fazer básico para tratar e classificar a diversidade de materiais que possuem. As práticas arquivísticas e as modalidades de utilização dos documentos e materiais recolhidos durante a atividade das companhias deveriam ser reunidas para preservação e transmissão das memórias vivas associadas ao trabalho artístico. Este tornou-se o princípio subjacente ao projeto de investigação a ser concebido.

Por outro lado, a contribuição dos artistas Joana Craveiro, André Amálio, Sara Barros Leitão e Vania Rovisco, entre outros, resultante da sua investigação em arquivos, suscitou novas questões sobre o tema do arquivo da performance em Portugal e teve impacto internacional. Também foram relevantes iniciativas académicas como a conferência internacional *Archival Practices in Performing Arts*, promovida pela unidade de investigação CEISXX, ou o trabalho regular com companhias e estruturas teatrais realizado pelo CET, incluindo três encontros com os seus representantes e a exposição *Teatro em Espólios*, que testaram aspetos da metodologia a seguir pelo futuro projeto *ARTHE – Arquivar o Teatro*, como a produção de um questionário ou a criação de parcerias com companhias de teatro; sem mencionar a organização, em Lisboa, da segunda conferência *EASTAP* dedicada à questão da Memória no Teatro e um primeiro e inovador programa de financiamento estabelecido pelo Centro de Estudos de Teatro e pelo Ministério da Cultura para proporcionar a vinte companhias de teatro as condições financeiras necessárias para cuidarem dos seus arquivos durante a pandemia e a interrupção da produção de espetáculos.

Este foi o contexto que serviu de base para tornar visível há cerca de oito anos a situação precária dos arquivos das

companhias e a ausência de discussão académica e artística em torno dos arquivos e do arquivamento. É também um resumo dos factores que conduziram à decisão de conceber um projeto de investigação que pudesse aprofundar os passos já dados e desenvolver uma metodologia que abrisse diferentes frentes para lidar com a urgência de resgatar os próprios arquivos das companhias e as informações neles guardadas.

2. CONCEBER UM PROJETO DE INVESTIGAÇÃO: ARQUIVAR O TEATRO OU O RESGATE URGENTE DOS ARQUIVOS E DA INFORMAÇÃO QUE CONTÊM

Como tenho vindo a referir, o projeto ARTHE – Arquivar o Teatro visa localizar, mapear e estudar a situação dos arquivos teatrais em Portugal, com vista a estabelecer um plano de boas práticas que envolva uma rede institucional e companhias de teatro, bem como artistas individuais. Este objetivo está em parte completado, após a elaboração de um guia ou manual para ser utilizado pelas próprias companhias e artistas, de que falarei adiante. Deve-se entender, todavia, que a sua aplicação permanece em fase de teste e visa futuros desenvolvimentos no seu desenho.

Este projeto pioneiro surgiu também da necessidade urgente de aceder e compreender o que os arquivos dizem sobre o impacto das mudanças sociopolíticas, culturais, dramáticas e estéticas causadas pelo fim da ditadura (1974), a adesão à CEE (1986) e as políticas neoliberais subsequentes. Ao incentivar a recuperação de arquivos em risco, permite identificar os efeitos devastadores das políticas de austeridade desde a crise de 2008, que se manifestaram no encerramento (e consequente dispersão arquivística) de muitas companhias «independentes» criadas após a Revolução, que estavam ativas há décadas. O mapeamento nacional incluiu uma abordagem comparativa de iniciativas europeias e não europeias que têm vindo a desenvolver conhecimentos arquivísticos destinados a reunir e

recordar o potencial transformador das práticas comunitárias das artes performativas, em tempos de pressão sociopolítica. É o caso de projetos internacionais inspiradores, como a rede Red Conceptualismos del Sur, INCOMMON – Performing Arts in Italy 1959 to 1979 e o trabalho desenvolvido pelo coletivo chileno ARDE.

ETAPAS DE TRABALHO

Em 2017, o Teatro Meridional encomendou ao CET a criação de um dispositivo eletrónico para organizar toda a documentação associada à companhia, com o objetivo de criar uma ferramenta que permitisse à companhia gerir na sua atividade os dados produzidos e torná-los em parte visíveis. O conhecimento gerado por esta incursão no arquivo e a ativação da memória incorporada dos artistas desta companhia reverteram necessariamente para o projeto Arquivar o Teatro. Foi desenvolvida e intensamente discutida uma estrutura em forma de árvore para classificar a documentação associada a cada uma das apresentações da companhia. Foi este o resultado de uma decisão partilhada pelos membros da companhia juntamente com os investigadores, e como é compreensível não pode ser replicado de estrutura para estrutura. Considera-se ser este o ponto de partida para qualquer abordagem aos arquivos teatrais de companhias e artistas. Não existe um modelo fixo e replicável, porque nenhuma utiliza a sua coleção documental da mesma forma, e nenhum destes arquivos é um arquivo morto – ou seja, o resíduo de uma atividade passada.

O arquivo do Teatro da Cornucópia (1972-2016), uma importante força na renovação política e estética do teatro em Portugal após a Revolução de 25 de Abril, e o espólio documental do ator e encenador Mário Barradas (1931-2009), principal promotor da descentralização teatral, foram doados ao Centro de Estudos de Teatro / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, há mais de uma década. Com base na descrição e

ARTHE - Arquivar o Teatro. Um projeto para resgatar os arquivos das companhias de teatro portuguesas

análise destas duas importantes doações e alargando a metodologia de investigação aos arquivos de outras companhias de teatro do país (vinte no final do projeto), Arquivar o Teatro pretendeu alargar a análise das políticas de conservação públicas e privadas, a fim de promover «boas práticas» de preservação, acessibilidade e estudo dos (e, acima de tudo, com os) arquivos das companhias e dos artistas.

Essas foram provavelmente as experiências mais ricas que precederam e informaram as escolhas metodológicas do ARTHE – Arquivar o Teatro.



Visão parcial do Fundo do Teatro da Cornucópia, sala de arquivos da Biblioteca da Faculdade de Letras, foto de Maria João Brilhante.

(Você só vê **Televisão** ou também vai ao **Teatro**?)



Sabe o que é o

É uma companhia de Teatro com quase 16 anos de trabalho contínuo dirigida por Luis Miguel Cintra que apresentou já 36 espectáculos diferentes, por onde têm passado muitos, muitos actores, que tem sede no Teatro do Bairro Alto, na Rua Tenente Raul Cascais, 1-A, mesmo ao lado do Largo de S. Mamede, à Rua da Escola Politécnica.

Sabe que espectáculo está agora em cena pelo Teatro Cornucópia no Teatro do Bairro Alto?

VIDA E MORTE DE BAMBA
de Lope de Vega



«O rei Bamba foi o promeiro ré qu'houve. Tinha sido nomeado qu' o promeiro ré se havia de chamar Bamba. E botaram-se dois homas por o mundo a andar até acharem um homa que se chamava Bamba. Chegaram a Idanha-a-Velha, e inda mai intriga qu' o nosso cabeço (trata-se evidentemente, de Monsanto). E o homa indava a labrar da ponte p'ra lá. A mulher chegou as murelhas e disse:

- O Bamba vem a jantar!
- Trague-o tu pr'áqui! Fecamos aqui o pé das vaquinhas. Os homas dixeram atao um pr' o outro:
- Aquele é que é o Bamba. Temos qu' o seguir.
- Guardaram a mulher e foram a de rabo dela, até que chegaram a Bamba. Cando lá chegaram, a mulher pôs o jantar. Era dia d' intrudo e a mulher levava um gato pr' o jantar.
- Queres jantar aqui, Bamba?
- Jantemos mesm' aqui.
- Dixeram os outros:

- Estamos c'o nosso rei! Vossemecé agora fica sendo o rei de Portugal e a sua mulher fica sendo a rainha de Portugal.
 - O homem foi, spetou a vara no chão e disse:
 - Cando esta vara tomar rana, fecaé sendo o rei Bamba.
 - E cando este gato cantar, seré eu a rainha de Portugal!
- A vara tomou rano e o gato cantou. Inda hoje lá stá o treixo, conforme lá estáo as murelhas. E ninguém de lá corta lenha.»

É esta lenda que ainda se conta em Idanha-a-Velha que deu origem à *Vida e Morte de Bamba* onde se ri e se chora com a história de um camponês que um dia se tornou rei.

- «Absolutamente indispensável / uma aventura de que se sai rano apenas mais rico mas mais feliz»
- Carlos Porto / *Diário de Lisboa*
- «um espectáculo agradável: tres horas bem passadas»
- Jorge Lima Alves / *Expresso*
- «um espectáculo impressionável» — Valentim Lemos / *Diário de Notícias*

Tradução Luíza Neto Jorge e Manuel João Gomes
Colaboração Filológica Luis F. Lindley Cintra
Encenação, cenário e figurinos Luis Miguel Cintra
Com António Fonseca, Cândido Ferreira, Cristina Cavalinhos, Dinis Gomes, Fernando Heitor, Fernando Mora Ramos, Gilberto Gonçalves, José Lopes, João Coutinho, Luis Lima Barreto, Luis Miguel Cintra, Mária Breia, Rogério Vieira e Teresa Madruga.

TODOS OS DIAS DE TERÇA A SÁBADO ÀS 21 H / DOMINGOS ÀS 16 H
Bilhetes: 500\$00
 Descontos a Jovens

Folha de sala do espectáculo **Vida e Morte de Bamba**, 1989, design de **Cristina Reis**.
 Fundo Teatro da Cornucópia, Biblioteca da Faculdade de Letras.

25

Impõe a atitude de troca, de partilha das experiências, da globalidade do estudo e dos estudos, da produção de uma teoria própria específica, e do aproveitamento de métodos próprios próprios, de confronto unânime entre os de diferentes, de simplificação dos modelos formais, de linhas de montagem cuja energia ativa tem que ser fornecida pelas escritas próprias, e pelas escritas dos outros.

Éis a qui pertencem a virtudes das ideias que se juntam de perto e de longe. Um Teatro que exprime a vicissitude do povo, um Teatro Nacional, Popular por isso mesmo, pelo seu ligação e continuidade da tradição do povo, um Teatro realista que desvende a complexidade complexa das situações sociais, do cotidiano e dos percursos individuais, um Teatro moderno pelo dimensionamento político da cena e da palavra e um Teatro que, existe muito por toda isto, vinculado à condição de memória da Humanidade, à condição do Teatro do Mundo.



Quadro 1 – Identificação do Fundo/Colecção

<p>ENTIDADE DETENTORA <i>(Nome da instituição que tutela o fundo/colecção)</i></p>	<p>Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa</p>
<p>Designação/título do fundo ou colecção</p>	<p>Fundo Mário Barradas</p>
<p>Nota biográfica <i>(do produtor da documentação)</i></p>	<p>Mário Barradas nasceu em Ponta Delgada em 1931. Licenciado em Direito, dedicou-se, desde cedo, ao teatro como actor e encenador. Fez o serviço militar em Timor e viveu em Moçambique, onde fundou o Teatro de Amadores de Lourenço Marques (TALM). Diplomou-se na Escola Superior de Arte Dramática do Teatro Nacional de Estrasburgo e, de regresso a Portugal, dirigiu o Conservatório Nacional. Em Janeiro de 1975, fundou o Centro Cultural de Évora, antecessor do CENDREV, um projecto pioneiro de descentralização teatral em Portugal. Morreu em Lisboa a 19 de Novembro de 2009.</p>
<p>Dimensão e suportes <i>(dimensão física - caixas, pastas, metros lineares, etc. / Tipos de suporte - papel, provas fotográficas, negativos, fitas áudio, ficheiros nado-digitais, etc.)</i></p>	<p>36 caixas arquivadoras e 1 pasta/ papel e CD-R</p>

Quadro 2 – Aquisição e história custodial e arquivística

Tipo(s) de aquisição da documentação <i>(doação, compra, legado, depósito, outra)</i>	Doação
Data(s) da aquisição	2011
Entidade(s) a quem foi adquirido o fundo / coleção	Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
História custodial e arquivística / percurso da documentação <i>(transferências de propriedade ou responsabilidade; circunstâncias que tenham contribuído para a sua estrutura e organização actuais)</i>	Informação desconhecida.

Quadro 3 – Conteúdo e organização da documentação

Âmbito cronológico <i>(datas extremas de início e fim da documentação. Se aproximadas indicar esse facto. Exemplos: 1914-1945; c. década 1950 - década 1990).</i>	1962-2009
Conteúdo do fundo ou coleção <i>(sumário de conteúdos, tais como assuntos, tipos de documentos, atividades do produtor refletidas pela documentação, contextos de produção, etc.)</i>	Cx. 01: Correspondência, Ruzante, Centro Dramático Intermunicipal Almeida Garrett, Gabinete de Apoio aos Grupos Amadores
	Cx. 02: Correspondência
	Cx. 03: Centro Cultural de Évora (relatório de actividades), TALM (recortes de imprensa)
	Cx. 04: Correspondência, CENDREV (recortes de imprensa), documentação institucional

	Cx. 05: Correspondência CENDREV, recortes de imprensa, recitais de poesia
	Cx. 06: Correspondência, recortes de imprensa
	Cx. 07: Recortes de imprensa, impressos
	Cx. 08: Recortes de imprensa, dossier Troilus e Créssida (TNDMII), CV
	Cx. 09: Troilus e Créssida (Shakespeare), Woyzeck (Georg Büchner)
	Cx. 10: As Manias da Vilegiatura (Goldoni)
	Cx. 11: Almeida Garrett (Centro Cultural de Évora), Colóquio Brecht, Marivaux, Molière, CV
	Cx. 12: PCP, CV, documentos biográficos, A Noite dos Visitantes, Peter Weiss, Racine
	Cx. 13: Dossiers F. Dürrenmatt, T. Dorst
	Cx. 14: Dossier teatro épico, Barbeiro de Sevilha, Os Interesses Criados, Jacinto Benavente, Bonecreiros, Quanto Custa o Ferro, Brecht
	Cx. 15: Grass, Goldoni, Gorki, Grotowski, Horváth
	Cx. 16: Impressos (revistas, folhetos)
	Cx. 17: Shakespeare, Sábio Wu, Soldado Raso, Luiz Valdez, André Steiger
	Cx. 18: Impressos (programas vários)
	Cx. 19: TALM, Teatro Nacional, Théâtre National de Strasbourg, Le Théâtre des Habitants

ARTHE - Arquivar o Teatro. Um projeto para resgatar os arquivos das companhias de teatro portuguesas

	Cx. 20: Centro Cultural de Évora, I Encontro da Descentralização Teatral (1979), II Encontro da Descentralização Teatral (1980) e III Encontro da Descentralização Teatral (1982), ATAD – Associação Técnica e Artística da Descentralização Teatral
	Cx. 21: Dossiers Adamov, Alberti, Alemanha (guerra), Alterações, Angra, Angola, Arden
	Cx. 22: Dossier política cultural, política teatral
	Cx. 23: Dossier Brecht
	Cx. 24: Dossier Camões, Cabo Verde
	Cx. 25: Dossier Irlanda
	Cx. 26: Mérimée, Miguel Rovisco, Molière, MFA (Movimento das Forças Armadas, Musset
	Cx. 27: Câmara Municipal de Évora, Camilo Castelo Branco, CENA (Companhia de Teatro de Braga), Clandestinidade, Centro Dramático Intermunicipal Almeida Garrett, Camões (dia de)
	Cx. 28: CENDREV, Cervantes, Coimbra, Comuna de Paris
	Cx. 29: Política teatral, Jean Vilar, Wenzel
	Cx. 30: Évora (política cultural), ensino artístico, entrevistas
	Cx. 31: Política cultural
	Cx. 32: Secretaria de Estado da Cultura, subsídios, política teatral, descentralização
	Cx. 33: Dossier Conservatório, Cabeza de Vaca, Corneille, commedia dell'arte
	Cx. 34: Descentralização, política cultural (impressos e recortes de imprensa)
	Cx. 35: Lyubimov, política cultural, lei do teatro

	Cx. 36: Filoctetes, política teatral
	Cx. 37: Dossier Gil Vicente, Giraudoux e Gogol, história do teatro
Sistema de organização da documentação e/ou quadro de classificação <i>(indicar forma de ordenação ou estruturação dos documentos e/ou quadro criado para organizar a informação como, por exemplo, orgânico-funcional, temático, cronológico, tipos documentais, etc.)</i>	Inexistente.

Quadro 4 – Acesso, descrição e difusão

Instrumentos de descrição e acesso à informação <i>(existência de catálogos, inventários, bases de dados, portais na Internet).</i>	Inexistente.
Estado de tratamento da descrição e organização da documentação <i>(indicar se o fundo: 1) está integralmente organizado e descrito; 2) está em tratamento; 3) não se encontra ainda organizado; 4) outras situações).</i>	3) não se encontra ainda organizado.
Condições de acesso pelo público <i>(normas ou restrições para consulta e reprodução)</i>	Acesso reservado a investigadores mediante pedido de consulta ao Chefe de Divisão da Biblioteca.
Difusão ao público <i>(exposições realizadas, publicação de livros, outras formas de divulgação do fundo ou coleção)</i>	

Quadro 5 – Observações

Observações	CENDREV (coord.), Mário Barradas: Um Homem no Teatro. Évora: Adágio, 2006. Enciclopédia Açoriana http://www.culturacores.azores.gov.pt/ea/Default.aspx
-------------	---

Ficha de inventário do Fundo Mário Barradas. António Ramalho;
Maria João Brilhante.

3. OBJETIVOS, METODOLOGIA DE PESQUISA, FERRAMENTAS E RESULTADOS

Não é novidade que o arquivo, reconceptualizado como um conjunto de práticas com vários usos críticos, tornou-se uma questão «quente» transversal aos debates filosóficos, políticos, sociológicos, literários e artísticos¹. Este projeto insere-se nesse debate contínuo, mas surge de uma longa experiência de trabalho com companhias de teatro num contexto sociopolítico e económico específico, porque atingido por precariedade, irregularidade de políticas públicas e subfinanciamento crónicos. Assim, foram identificados quatro objetivos principais:

- 1) contribuir para a transformação da situação dos arquivos teatrais em Portugal;
- 2) provar que os arquivos das companhias e dos artistas são uma base vital para a história cultural do teatro «independente» e do programa de descentralização do teatro após a revolução de 25 de abril;
- 3) compreender o impacto e as consequências que as políticas culturais desde os anos 70 tiveram, as mudanças nas formas como as companhias de teatro estão organizadas e as suas estratégias como criadores culturais e artísticos;
- 4) afirmar o facto de que o arquivo não é apenas um repositório de memórias, mas também matéria viva, um espaço de encontros críticos a partir do qual a criação, a investigação e as histórias culturais podem ressurgir.

¹ Entre outros, os seguintes autores e títulos: Michel Foucault, *Arqueologia do saber*, Jacques Derrida, *Mal d' Archive*, Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Heike Roms e Richard Gough, *On Archives and Archiving*, André Lepecki, *Singularities: Dance in the Age of Performance*, Enzo Traverso, *O passado, modos de usar: história, memória e política*, Adrian Heathfield e Amelia Jones, *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Terry Cook, *Evidence, memory, identity, and community: four shifting archival paradigms*.

Nesse sentido, este projeto amplia o estudo da relação entre arquivo e memória na construção da história do teatro, investigando os últimos 50 anos do teatro em Portugal. Alarga a perspetiva sobre a vida das companhias e dos artistas, desde a performance até ao arquivo: da habitual gravitação em torno da crítica teatral ou dos modelos estéticos e artísticos predominantes ao impacto que os seus desafios sociopolíticos, culturais, organizacionais e administrativos, dramaturgicos e estéticos podem ter nas diferentes formas de constituir arquivos e de responder às mudanças sociopolíticas.

O plano e os métodos de investigação abordaram duas questões principais: como podemos traçar a história do teatro em Portugal a partir da década de 1970, se não for através da recuperação de arquivos dispersos de artistas e companhias de teatro em risco de desaparecer? E como podemos mobilizá-los para manter e utilizar os seus arquivos? Os desafios que enfrentamos residem, em parte, na dificuldade de identificar e mapear muitos desses arquivos.

ESTRATÉGIA E METODOLOGIAS

Nesse sentido, o projeto definiu a seguinte estratégia e metodologias:

- 1) análise dos arquivos supervisionados pelo CET / FLUL, com um inventário inicial já realizado;
- 2) criação de ferramentas de pesquisa qualitativas e quantitativas para uso com quaisquer arquivos subseqüentes regularmente ativos desde 1974 e distribuídos pelo território (cerca de 20), que viessem a aceitar participar no projeto (por meio de questionários, entrevistas, comunicações em colóquios, acolhimento nas suas instalações);
- 3) observação *in loco* (missões e produção de relatórios), incluindo entrevistas (e respetiva gravação audiovisual) com os responsáveis pela criação e/ou manutenção destes arquivos (processo ainda em curso);

- 4) mapeamento, caracterização, localização física e descrição dos arquivos, utilizando as informações recolhidas a disponibilizar no site do projeto;
- 5) discussão dos resultados parciais com as instituições parceiras e os consultores do projeto (realizada em três jornadas e duas conferências);
- 6) envolvimento das companhias na análise, discussão e produção dos resultados (questionários, entrevistas, materiais relevantes para divulgação numa newsletter, guia de boas práticas, participação nas jornadas e conferências e contribuição através de análises escritas do impacto do projeto no uso dos arquivos).

UMA REDE DE PARCEIROS E A EQUIPA

Este projeto reuniu várias instituições para partilhar o seu *know-how*: parceiros institucionais que possuem ou estudam arquivos; companhias cujos arquivos foram analisados e representam a diversidade regional e o arco temporal que pretendíamos cobrir; um grupo de consultores que possuem/possuíam arquivos, ou que os utilizam nas suas criações artísticas e os estudam a nível internacional.

Algumas palavras sobre eles mostrarão a diversidade das contribuições trazidas para o projeto. A Biblioteca da FLUL guarda o arquivo do Teatro da Cornucópia e o acervo de Mário Barradas, ponto de partida do projeto, e é responsável pela sua conservação. O Teatro Nacional D. Maria II mantém uma importante biblioteca | arquivo e tem competência técnica para participar na construção de ferramentas de investigação e na formação de cuidadores dos acervos das companhias. O Teatro Nacional São João tem um centro de documentação e um profundo conhecimento das companhias de teatro do norte do país, participando no seu mapeamento. Como o Museu Nacional do Teatro e da Dança mantém coleções pessoais e oficiais, é um colaborador fundamental no estudo do teatro independente

e da descentralização. O Instituto de História Contemporânea-Universidade Nova de Lisboa, como unidade de investigação de excelência, participou na definição metodológica do projeto, bem como na discussão dos resultados e na sua divulgação. O Centro de Investigação e Estudos de Sociologia do ISCTE-IUL, enquanto unidade de investigação com vasta experiência em investigação sociológica e trabalho de campo, participou na criação do questionário dirigido às companhias de teatro e começou a construir uma base de dados com informação classificada a partir da avaliação dos dados recolhidos.

Um segundo pilar do projeto foi a equipa e as suas competências e experiência coletivas: da sociologia cultural à história contemporânea e história oral, da iconografia aos estudos de performance, das humanidades digitais à ciência arquivística. A introdução dos estudantes de mestrado e doutoramento na investigação é outro aspeto fundamental, uma vez que a formação em investigação constitui uma prática permanente do Centro de Estudos de Teatro desde a sua fundação.

RESULTADOS

Os resultados esperados do projeto foram desde o início um website, um guia de práticas arquivísticas em artes performativas a disponibilizar a companhias de teatro e artistas, duas teses de doutoramento, duas dissertações de mestrado, uma série de oito livretos, um e-book, três Jornadas, duas conferências internacionais e várias publicações dos membros da equipa em revistas nacionais e internacionais. Estas foram conquistas importantes na produção de material crítico, mas o projeto tem um âmbito mais vasto e visa continuar a aprofundar os seus principais objetivos através da publicação continuada de vários ensaios que estudam a informação arquivística, da apresentação de comunicações em conferências e da divulgação do trabalho desenvolvido com as companhias de teatro.

O projeto criou as condições e os caminhos para uma colaboração permanente com as companhias de teatro e os artistas que continuam a resistir contra a situação precária dos seus arquivos e as dificuldades em realizar ações de conservação, bem como em expandir as suas utilizações para futuras apresentações, memórias guardadas e interação comunitária.

O que ainda deve ser feito do ponto de vista académico e através de uma abordagem etnográfica é desenvolver trabalho de campo com um número selecionado de companhias (10 das 20), promovendo *workshops* contínuos para manter, tornar acessíveis, mas também para dar visibilidade aos seus arquivos. A produção de pequenas monografias apresentando as transformações dos arquivos após a participação no projeto pode reforçar o seu papel na organização e atividade das companhias.

Algumas das questões a considerar são: questionamentos sobre como as decisões arquivísticas foram tomadas, dificuldades enfrentadas no processo, definição de prioridades de cuidados de acordo com os projetos artísticos, recrutamento de pessoas envolvidas e familiarizadas com os arquivos, interações com o processo de criação/produção artística, contribuições que tiveram consequências na organização e identidade das companhias.

Esses tópicos destacam a evidência do carácter vivo dos arquivos, seus múltiplos usos e reconfigurações permanentes que afetam os ecossistemas de criação.

Podemos dizer que o projeto até agora foi responsável pela transformação entre nós dos estudos sobre arquivo e arquivamento nas artes performativas, tanto por parte de académicos como de artistas. Por outro lado, muitas reorganizações ou intervenções profundas foram produzidas pelas companhias de teatro e tornadas visíveis através da recuperação de documentos dispersos, do envolvimento dos membros das companhias na criação de programas específicos para ativar os arquivos, da produção de espetáculos especificamente resultantes da pesquisa nos arquivos como forma de mostrar a documentação

e os objetos que recolheram, da (re)construção de sites como repositórios de documentação, da procura de colaboração com arquivistas ou estudantes de ciências da informação e de muitos outros indicadores que o projeto identificou.

Mas, acima de tudo, o reconhecimento do artista como investigador que produz conhecimento através da sua própria investigação no âmbito de um projeto foi a maior inovação alguma vez feita num centro de investigação em Portugal, onde os artistas são objeto de estudo, mas raramente os seus promotores.

4. DOIS INSTRUMENTOS PARA DESCRIÇÃO, DIAGNÓSTICO E CUIDADO

Como antes referi, quero destacar duas das ferramentas que mencionei anteriormente: um **Questionário** e um **Guia**.

A sua relevância para os resultados do projeto Arquivar o Teatro foi significativa porque concretizaram a abordagem prática considerada a forma mais eficaz de preservar arquivos e coleções pessoais e evitar o desaparecimento da documentação produzida pela atividade artística e administrativa das companhias, uma ameaça óbvia à investigação sobre o período central — os anos setenta e oitenta — das práticas transformadoras no teatro produzido em Portugal após a revolução.

Através do website do projeto é possível conhecer o Questionário que, insisto, foi elaborado para ser preenchido pelas companhias de teatro parceiras do projecto, constituindo uma incursão obrigatória nos seus arquivos e o reconhecimento dos seus materiais e situação, e o Guia de Práticas Arquivísticas em Artes Performativas, que foi discutido com esses mesmos parceiros, mas também com arquivistas e investigadores na terceira Jornada, realizada no Teatro Garcia de Resende, sede do CENDREV, e que agora está disponível para as companhias e artistas interessados.

QUESTIONÁRIO

Foi elaborado para identificar, descrever, analisar e transmitir informação relacionada com a composição material dos arquivos das vinte estruturas que se tornaram parceiras do projeto. Este questionário, que teve duas versões, considerou modelos nacionais e internacionais existentes², o contributo de toda a equipa no trabalho coletivo de definição dos campos e das questões a abordar e, sobretudo, na densificação dos níveis de informação a recolher. Está estruturado em quatro partes: Informação sobre a companhia; Informação sobre o acervo/arquivo da companhia; Descrição do acervo/arquivo; Perspectivas para o futuro do arquivo.

A primeira secção identifica a companhia ou grupo pelo seu nome (que pode ter mudado, como sabemos), o ano da sua criação, (que pode referir-se à sua constituição legal ou à primeira apresentação pública), e o seu estatuto jurídico – informação importante para cruzar dados sobre a evolução da legislação e as formas de reconhecimento legal das estruturas de criação artística, bem como para identificar opções e alterações nas operações da instituição. Inclui também um campo de contacto para determinar os interlocutores e os responsáveis dentro da companhia pelo envolvimento no projeto, preenchendo e revendo o questionário e recebendo retorno durante as visitas ao arquivo, possibilitando assim a comunicação regular e a divulgação do conhecimento em reuniões científicas ou na Newsletter do projecto.

Na segunda secção, as questões visam captar a trajetória histórica das ações e das pessoas envolvidas na gestão do arquivo. Quem o mantém e organiza no momento em que o

² Destaco a elaboração do Catastro dos Archivos de Artes Cénicas (Archivo Nacional de Chile) por uma equipa de investigadoras chilenas dirigida por Pia Gutierrez e o projecto ARDE que o aprofunda segundo uma dimensão pós-custodial tomando o arquivo como espaço discursivo onde se cruzam o político, o estético e o afectivo (www.proyectoarde.org).

questionário é preenchido e quem o fez no passado, para identificar regularidades, variabilidades e intermitências, bem como as competências necessárias para o desempenho desta função. A probabilidade de não existir um arquivista numa companhia de teatro em Portugal (ou em qualquer outro lugar) é elevada, mas a inquirição levanta a questão de um futuro possível, desejável, embora não obrigatório.

Outra questão importante, como se depreende do destino de muitas companhias de teatro, é a existência e/ou necessidade de um espaço estável para albergar os seus arquivos. A especulação imobiliária tem obrigado grupos e companhias a desocupar os espaços que outrora ocupavam, dos quais dependia o financiamento estatal, dificultando as suas atividades e ameaçando os seus acervos. Seguir o percurso físico dos acervos é fundamental.

Na terceira secção, o questionário examina o ficheiro para compreender o que efetivamente contém (ou não contém), a que período se referem os materiais, que espaço ocupam no ambiente físico ou digital e que tipo de suportes de armazenamento físico e eletrónico existem para a diversidade de materiais. É muito importante nesta fase compreender os critérios para guardar ou descartar documentos ou materiais e quem os produziu ou produz, dado que as circunstâncias da atividade da companhia, nomeadamente a (in)disponibilidade de espaço ou a falta de designação de alguém para tratar da documentação e dos materiais resultantes dos espectáculos, podem levar a exclusões, perdas ou dispersão, como já foi referido.

Por fim, o questionário tem uma quarta secção que aborda a forma como o futuro do arquivo é encarado. Para além da intervenção considerada necessária para reforçar o cuidado imediato com o tratamento e a preservação, menciona-se a recolha de materiais dispersos que se sabe estarem em falta, ou a mudança de suporte, ou ainda a não recomendação de intervenção, uma vez que o arquivo cumpre o seu propósito e se encontra em boas condições. Prefigura-se o acesso aberto? Colocam-se aqui questões relativas ao estatuto privado e

protegido por direitos de autor da documentação, com as recentes restrições à partilha de dados pessoais, mas também com o interesse em definir o grau de confidencialidade e a seleção do que é considerado partilhável.

O que gostaria de salientar é que o Questionário é uma ferramenta para avaliar o estado dos arquivos das companhias, envolvendo os seus membros, e visando uma incursão dirigida e uma relação sensível com os materiais e a sua organização. Para estes membros, designados como representantes da estrutura no projeto e por essa via tornados investigadores, mergulhar nos arquivos significou reconectar-se ou iniciar um contacto com a documentação, objetos, imagens e sons de uma maneira diferente do seu uso mais imediato associado à gestão, produção e, sobretudo, criação. Implicou responder a questões colocadas de fora para dentro, exigindo o cruzamento de conhecimentos, a reativação de memórias, a procura de informadores por vezes distantes da companhia e a compreensão da natureza orgânica do acervo.

Essencialmente, tratava-se de começar, ali mesmo, a tecer narrativas e a reelaborar a história da companhia. Algo semelhante ao gesto mais comum de lançar a publicação de um livro comemorativo ou a produção de uma exposição, mas com uma dimensão quantitativa, descritiva e exaustiva.

Desde o início que foram agendadas missões às companhias para explorar os seus acervos e acompanhar o preenchimento do questionário. Daqui resultou a observação e o surgimento de narrativas provisórias e abertas que a incursão orientada pelo questionário conseguiu gerar. Os relatórios disponíveis no site do projeto revelam o que aconteceu e como as companhias diferiram no seu interesse e abordagem ao projeto. Em alguns casos, a receptividade e o nível de envolvimento foram intensos e duradouros, culminando na redação de textos para o e-book final do projeto; noutros casos, a relação foi considerada ocasional e distante. Para o projeto, as missões representaram o início da construção de uma rede que pode ser expandida no sentido de, como acima referido, consolidar

e tornar visíveis singularidades orgânicas de todos os tipos e, eventualmente, fomentar a camaradagem e a cumplicidade no cuidado com aquilo que se torna, assim, um bem comum.

GUIA DE PRÁTICAS ARQUIVÍSTICAS EM ARTES PERFORMATIVAS

Um segundo aspecto a destacar é a possibilidade de fornecer às companhias e entidades oficiais (Câmaras Municipais, Arquivos regionais, Ministério da Cultura) um instrumento cientificamente válido (de fácil utilização e adaptável por qualquer acervo): um manual que procura fomentar boas práticas. Além de permitir o tratamento, a manutenção e a actualização dos arquivos pelas próprias companhias, o seu uso pode estimular a investigação sobre diferentes aspectos da actividade das companhias (desde estratégias de promoção até à recepção crítica, da tipologia de documentos associados ao processo criativo até questões financeiras, das relações institucionais à ligação com o público, etc.).

Como foi dito, o *Guia de Práticas Arquivísticas em Artes Performativas* é uma ferramenta concebida para capacitar as companhias para a gestão dos seus próprios arquivos. Outros guias existentes, na mesma área ou em áreas afins destas artes, contribuíram para o rastreamento das operações necessárias a desenvolver no contexto português de arquivos em risco (ver Apêndice A), antecipando a sua apropriação pelas companhias como um gesto político de intervenção nos campos da prática teatral e do meio académico. Sem marginalizar a ciência da informação e as técnicas arquivísticas, o objetivo foi abordar a limitada disponibilidade de recursos humanos e financeiros que afecta as instituições estatais responsáveis pela custódia dos arquivos, a braços com o assumir de mais uma tarefa e a crescente solicitação das companhias e dos artistas, propondo uma alternativa que envolvesse estes, sabendo que os acervos continuariam tanto quanto possível a pertencer-lhes e beneficiariam da experiência e do conhecimento dos agentes artísticos que os produziram.

Através do índice, podemos identificar a estrutura das práticas que assegurarão a operacionalidade da coleção de documentos e outros materiais.

Índice

1. Acerca deste Guia
 - 1.1 Em que consiste
 - 1.2 Quem o elaborou
 - 1.3 Como foi feito
 - 1.4 Para que serve
 - 1.5 A quem se destina
 - 1.6 Como pode ser usado
2. O que é um arquivo e para quê arquivar
3. Primeiros passos no arquivo
 - 3.1 Avaliação do fundo documental do arquivo
 - 3.2 Sequência de operações e instrumentos
 - 3.3. Classificação
4. Tratamento, conservação, digitalização
 - 4.1 Limpeza, restauro, digitalização
 - 4.2 Descrição
5. Quadro-resumo das operações mais importantes na intervenção planeada no arquivo
6. Acessibilidade e preparação do futuro do arquivo
7. Considerações finais

Bibliografia

Recursos digitais

- ANEXO A
- ANEXO B
- ANEXO C
- ANEXO D
- ANEXO E
- ANEXO F

Os anexos integram modelos de guias de arquivos para consulta e inspiração, plano de classificação, questionário, fichas de inventário e de recolha, para proceder à descrição e registo da informação, glossário de termos.

Após justificar-se a produção e publicação deste Guia, explica-se o seu conteúdo e como foi criado. Ele procurou contributos noutros guias e manuais produzidos por bibliotecas e arquivos, a nível nacional e internacional, responsáveis por acervos de artes performativas, que foram consultados e discutidos no âmbito das artes performativas portuguesas contemporâneas. Algumas das conclusões a que se chegou incluíram: a importância das leituras teóricas sobre as práticas arquivísticas, a definição de uma metodologia com sequências de ações baseadas na experiência e utilizações dos seus arquivos pelas companhias, e um acompanhamento regular dessas ações.

O Guia tem, pois, como objectivo facilitar práticas que respondam às necessidades dos acervos existentes ou a criar, disponibilizando ferramentas de trabalho que demonstrem a importância de descrever, organizar, preservar, utilizar eficazmente e tornar acessível uma colecção de materiais altamente diversos com características específicas.

A utilização do GPAAP deve acompanhar as intervenções faseadas na recolha ou arquivamento. Propõe etapas desde o processo de diagnóstico, descrição, classificação e tratamento, até ao armazenamento dos materiais em bom estado. Inclui modelos de ficheiros a adotar, adaptar ou criar para o cuidado e acesso aos materiais e sugere o desenvolvimento de outros que possibilitem a sua preservação e transmissão.

Este guia pode ser facilmente implementado por pessoas sem formação arquivística, que irão gerir arquivos gerados pelas atividades de produção e criação de companhias de teatro e artes performativas, artistas e entidades produtoras. Para além de apresentar conceitos, definir etapas e processos e apresentar ferramentas para avaliar o estado dos ficheiros documentais para a sua descrição e conservação, este guia procura destacar algumas especificidades e necessidades identificadas que importa considerar:

- a) A necessidade de recursos para satisfazer o desejo de conservar, preservar e tornar acessíveis os arquivos que servem

a história da cultura contemporânea e revelam as condições políticas, sociais, económicas e artísticas vividas por gerações de profissionais que fizeram e continuam a fazer do teatro um veículo privilegiado para narrativas históricas alternativas;

b) Algumas especificidades dos arquivos associados à produção e criação de espectáculos, que podem ser caracterizadas, não exaustivamente, da seguinte forma:

- A exposição às condições de existência das companhias num contexto social, económico e político raramente propício à preservação de registos das suas práticas (mudança de espaços teatrais, escassez de financiamento, desafios estéticos e artísticos recorrentes, circulação de pessoas e bens, difícil transmissão de métodos de trabalho);
- As mudanças tecnológicas e a obsolescência dos meios de comunicação tornam a perda de documentação culturalmente irreparável;
- A natureza altamente variada dos materiais envolvidos na atividade (som, música, iluminação, máquinas, têxteis, imagens em movimento, materialidades diversas, etc.);
- Os aspetos multidisciplinares, performativos e em grande medida imateriais e transitórios desta prática artística (voz, movimento, visualidade);
- A informação documental sobre o processo de criação artística incompleta, mas deixando rasto e inscrição (transitividade) no corpo tornado arquivo e reportório, como referido por Diana Taylor em *The archive and the repertoire - performing cultural memory in the Americas* (2003).

Por fim, há que assinalar que o GPAAP visa também incentivar a criação de uma plataforma relacional de âmbito nacional para as artes performativas, potenciando eventualmente

a já existente plataforma RAIZ³, que estimule cruzamentos de informação entre estruturas de criação, profissionais e amadores, entidades públicas e privadas nas áreas do arquivo, dos museus e da produção em artes performativas. Uma plataforma relacional cuja pesquisa permita aceder ao mesmo tempo a um catálogo de catálogos das companhias e a informação com a qual produzir histórias do teatro parcelares (por temas, figuras, locais, assuntos, géneros, teorias, eventos, espetáculos, instituições, etc.) em atualização à medida que mais acervos, arquivos e registos nela são incluídos.

Nem a mítica efemeridade do teatro e das artes performativas consegue contrariar a evidência dos “resíduos” deixados pela prática artística.

Segundo GLEN MCGILLIVRAY na introdução da obra *Scrapbooks, Snapshots and Memorabilia* (2011), a efemeridade das artes performativas é geralmente defendida contra a evidência de restos, detritos deixados no processo de sua criação e cujo apagamento ou má interpretação concorrem para a impossibilidade de arquivar essas manifestações artísticas.

Performances are ephemeral but for an ephemeral art, live performance can leave a lot of «stuff» around; it is for this reason I treat with caution Peggy Phelan’s claim that ‘performance’s *only* life is in the present’ and that ‘performance’s being (...) becomes itself through disappearance’ (1993: 146 (emphasis added)). This «stuff» as I discuss in Chapter 9, is not the performance itself, yet it is produced by the performance and can stand for it; it is, to use Matthew Reason’s metaphor, ‘detritus’ (2003). It is through this concern for detritus that the collection suggests that the failure to archive, or to archive too obscurely, some performances ensures that they disappear a second time.

3 <http://raiz.museusemonumentos.pt/Apresentacao>

Talvez valha, por isso, a pena regressar no final deste texto ao tópico da efemeridade das artes performativas, as que envolvem corpos e acções no tempo e no espaço e que revelam a sua perenidade através das caixas, pastas, expositores, ficheiros digitais em armários e computadores, repletos de documentos, imagens, sons, trajes em chariots, desenhos e maquetes etc. Essa massa de resíduos que reunidos não são o espectáculo mas permitem recuperar o espectáculo e as suas circunstâncias.

O termo «efémero» tornou-se lugar de contestação. Reduzido ao espectáculo, através do qual se procurou valorizar o encontro entre quem faz e quem assiste, ocultou as várias maneiras que o teatro e a performance têm de existir ou persistir. Algumas são a memória das vivências, dos afectos, das emoções que nascem da presença e co-presença, memória que se materializa justamente na *memorabilia* de que fala o autor citado. Mas também nas cadeias de encontro de quem viveciou, no trabalho de repetição e diferença da criação artística (os restos que são o rasto da criação e voltam ao processo de criação). Isto tornou-se bem patente no recente interesse pelo acompanhamento dos processos criativos (o olhar externo imersivo ou participante de inspiração etnográfica) e na sua transmissão pela escrita (dos investigadores, mas também dos próprios criadores) e pelo testemunho de história oral que procura resgatar as memórias individuais impregnadas de memória colectiva.

Então o efémero é apenas aquilo que, do espectáculo, procura diferentes formas de materialização. E que nós reconhecemos no rasto deixado nos acervos e arquivos pessoais, de companhias ou instituições, por exemplo. Representar através de diferentes meios essa efemeridade pede interpretação e muito desse detrito acabará por desaparecer. Como uma comunidade desaparece e vêm os etnógrafos respigar o que dela ficou.

Osório Mateus, professor e encenador, fundador do Centro de Estudos de Teatro, chamou a esse trabalho o restauro

imaginário do evento teatral (performance) que se faz de *memorabilia* (palavras escritas, imagens, sons) e da reactivação dos corpos tonados arquivos através de um roteiro de acções. Foi o que ele praticou com as palavras de Gil Vicente em *Actions*, uma performance realizada em Veneza (e nem precisamos de voltar a falar de Marina Abramovic e dos reenactments).

Estes meus apontamentos soltos talvez expliquem por que razão em Portugal começou a ser assunto e preocupação a situação dos arquivos de teatro e a impossibilidade de conseguir narrar histórias do teatro contemporâneo sem aceder a esses arquivos. Por outro lado, o desaparecimento dos que detinham a memória, a transportavam nos seus corpos de actores e de espectadores tornou-se assustador e permanece uma ameaça. Dar visibilidade a esses lugares de memória (espaços, pessoas, acções, discursos oficiais, colectivos ou individuais) tornou-se urgente. Assim nasceram os primeiros passos de uma pesquisa.

Do projecto ARTHE – Arquivar o Teatro podemos dizer, para finalizar, que nos seus três anos de duração ambicionou ser uma porta para entrar numa *Twilight zone*, feita de realidade e fantasia, estranheza e assombro, conhecida de todos e subestimada por muitos, que corresponde ao estado das colecções, acervos, arquivos produzidos pelas tão diversas práticas artísticas performativas nos últimos cinquenta anos da experiência artística em Portugal. Zona justificada sem remorsos pelo culto da efemeridade. Aceitar a necrose da nossa memória do teatro e a impotência do fazer da história cultural das artes performativas contemporâneas pelo abandono, desleixo e desinteresse é talvez acreditar que o que se perde ou não se cuida não existiu e não fez de nós os espectadores, artistas e investigadores que somos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Borges, Vera. 2007. *O Mundo do Teatro em Portugal*. Lisboa: ICS
- McGillivray, Glen. 2011. *Scrapbooks, Snapshots and Memorabilia: Hidden Archives of Performance*, Peter Lang
- Porto, Carlos. 1973. *Em busca do Teatro Perdido*, vols I e II, Lisboa: Plátano
- Rebello, Luiz Francisco. 1971. *O jogo dos Homens: Ensaio, crónicas e críticas de Teatro*, Lisboa: Ática
- Seródio, Helena. 1997. «Teatro português actual», in *ADE Teatro, revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, n.ºs 62-63, pp. 55-143
- Seródio, Maria Helena. 2013. *Financiar o Teatro em Portugal. A actualização da Fundação Calouste Gulbenkian (1959-1999)*, Lisboa: BOND/CET
- Taylor, Diana. 2003. *The archive and the repertoire - performing cultural memory in the Americas*, Duke University Press
- Vasques, Eugénia (org.). 1991. Dossier «D'autres imaginaires : Théâtre et danse au Portugal», in *Alternatives Théâtrales*, n.º 39, Bruxelles : Europalia pp. 2-75
- Vasques, Eugénia e Porto, Carlos. 1994, *Fragmentos da Memória: Teatro Independente em Portugal 1974-1994*, Lisboa: ACARTE/FCG.
- Carlson, Marvin (org.). 2006. *WESTERN EUROPEAN STAGES*. Special issue *Theatre in Portugal*, vol. 18 Number 1, pp. 4-44

SITIOGRAFIA

<https://redcsur.net/>
<https://in-common.org/>
www.proyetoarde.org