

Arquivos: história,
memória e criação

8

ARQUIVOS

ARQUIVAR
O TEATRO

Arquivos: história, memória e criação

Organização

Maria João Brilhante
Ana Bigotte Vieira

Autoria dos textos

Ana Bigotte Vieira
André Amálio
Hélia Marçal
Joana Craveiro

Produção

Centro de Estudos de Teatro

Revisão

Maria João Brilhante
Projeto ARTHE - Arquivar o Teatro
DOI 10.54499/PTDC/ART-PER/1651/2021

Design

Bloodymary & Braun

Impressão

A3 - Artes Gráficas

Papel

IOR 120 grs

Fontes tipográficas

Anheim e Calvino

Tiragem

150 exemplares

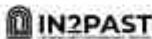
ISBN / DL

978-989-9238-09-1 / 542685/25



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».



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



Índice

Os objectos da História e os sujeitos dos arquivos

Ana Bigotte Vieira / p.7

Das coisas

Hélia Marçal / p.11

O trabalho de arquivo nos processos de criação da companhia de teatro Hotel Europa, o caso do espectáculo «Portugal não é um país Pequeno»

André Amálio / p.27

Febre, amor e alguma esperança - habitar arquivos

Joana Craveiro / p.39

Biografias dos autores / p.61

Os objectos da História e os sujeitos dos arquivos

Ana Bigotte Vieira

IHC/UNL, Co-IR do projeto ARTHE - Arquivar o Teatro

Este pequeno livro, último da série iniciada em 2023 no âmbito do projecto ARTHE - Arquivar o Teatro trata, em termos gerais, do problema da relação entre “o que fica depois da performance e as suas possibilidades de transmissão”, seja esta um acontecimento dito histórico (como a Revolução de Abril), um evento teatral (como uma performance ou um espectáculo) ou um momento da vida quotidiana (como o ensaio de uma dança: o malhão, em Moçambique, por exemplo). E fá-lo a partir de dois lugares: o museu, mais especificamente as suas reservas, no caso do texto de Hélia Marçal; e o palco do teatro, no

caso dos textos de André Amálio e Joana Craveiro.

A expressão “o que fica depois da performance e as suas possibilidades de transmissão” - usada livremente para referir a problemática que, a meu ver e seguindo uma lente afim aos Estudos de Performance¹, atravessa os três textos que compõem o livro - é de Hélia Marçal no texto que aqui apresenta. Colocando-nos perante o amontoado de tralha acumulada nas reservas

1 Ver Turner, Victor and Richard Schechner. *Between Theater and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, 2010. *Project MUSE*, <https://muse.jhu.edu/book/6247>.

dos museus ou dos arquivos, a autora discute processos de diferenciação entre as categorias de objecto e de coisa. De que modos pode uma coisa transformar-se em objecto? As coisas, diz-nos o texto, citando Fernando Domínguez Rubio, "são manifestações materiais que mudam com o tempo"; já os objectos seriam "posições discretas que certas coisas assumem para participar em regimes distintos de valor e significado". Esta distinção entre coisas e objectos permitiria dar conta das próprias condições que subjazem à modelação do conhecimento e às práticas que lhes estão habitualmente associadas. No caso, possibilitaria aferir o que condiciona a escolha das coisas que passam a objectos, o carácter potencialmente contingente dessa mesma passagem, e as incessantes operações de manutenção necessárias à conservação do próprio estatuto (de objecto) conferido aos objectos. Marçal refere-se ao museu de arte e, com ele, ao capitalismo totalizante que esta instituição epitomiza. Mas... e se por coisa, como é possível ler no dicionário²,

Coisa

(coi-sa)

nome feminino

1. O que existe ou pode existir.
2. Objecto ou ser inanimado.
3. Acontecimento, negócio ou facto que interessa às pessoas envolvidas.
4. Assunto de que se fala ou trata

se entender não apenas a sua existência material inanimada (significado 2) mas o seu carácter de acontecimento ou facto (significado 3), ou mesmo de assunto de que se fala (significado 4)? Isto é, se a noção de "coisa" nos permitir assinalar o seu carácter de evento e narração, como passariam as "coisas" que acontecem, a "objectos" da História? E, regressando a Marçal, de que formas nos implicariam então, nessa passagem, em políticas (públicas) da memória e da sua transmissão?

Na minha leitura, ainda que de formas distintas, tanto André Amâlio como Joana Craveiro se confrontam com esta questão. Se para o primeiro, referindo-se a *Portugal não é um País Pequeno* da companhia Hotel Europa, se trata de desocultar e desnaturalizar uma memória colonial imposta pelo Estado Novo com reverberações até hoje (memória essa com temas, objectos e sujeitos de posições bem

2 "Coisa", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2025, <https://dicionario.priberam.org/coisa>.

definidas), para a segunda, é também sobre "algumas das posições possíveis" perante estas memórias, reflexão que faz a partir do trabalho do Teatro do Vestido na sua relação com muitos e variados arquivos. Em ambos, o arquivo aparece como um lugar de possibilidade, de onde emergem uma série de "sujeitos", no duplo sentido de temas e de protagonistas³, com os quais nos convidam a entrar num devir imprevisível, quer escutando improváveis línguas "menores"⁴, que tanto parecem não dizer "coisa com coisa", com gramáticas e gestualidades desenvolvidas à revelia da língua dita oficial, como apresentando-nos "coisas do arco da velha", julgadas desaparecidas ou rasuradas, mais pertencentes à "quotidiana luta surda dos dominados contra a dominação", a que James C. Scott chamaria

"infrapolíticas"⁵ do que à suposta permanência no arquivo (Scott 1985). E que sugerem uma escuta das tralhas que é uma reimaginação das coisas (as inanimadas e as que acontecem) erigidas em potenciais objectos: um habitar o futuro abrindo o espectro de possibilidades. O que não é de somenos.

3 Como no inglês "subjects".

4 "Não é, com certeza, ao utilizar uma língua menor como dialecto, ao fazer do regionalismo ou do gueto que se devém revolucionário; é ao utilizar muitos elementos de minoria, ao conectá-los, ao conjugá-los que se inventa um devir específico autónomo, imprevisível". Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil Platões: Capitalismo e Esquizofrenia* (Lisboa: Assírio & Alyim, 2007), 146 *apud* Susana Caló, "Dossier Devir Menor", *Punkto*, consultado em 16/01/2024. http://www.revistapunkto.com/2014/10/devir-autonomo-e-imprevisivo-susana-calo_13.html.

5 James C. Scott, *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance* (New Haven, Co: Yale University Press, 1985).

Das coisas

Hélia Marçal¹

Lecturer in History of Art, Materials, and Technology, Departamento de História da Arte,
University College London

Museus, arquivos, e outras instituições de memória,² são conhecidos por serem lugares cheios de coisas. Estas coisas são de materialidades diversas. São papéis de várias cores e tamanhos, uns escritos e rasurados, outros com tipografia com ares de anos 80 ou com imagens impressas, muitas a preto e branco. Alguns são blocos de páginas A4 com textos dramaturgicos ou instruções de e para artistas, outros poderão ser tão pequenos quanto post-its com notas, umas relevantes e outras não. São caixas com e sem etiquetas identificativas, algumas das quais já não identificam coisa nenhuma, umas vazias outras cheias, umas

1 A autora agradece o convite para integrar esta coleção e a imensa generosidade de todos os colegas cujas conversas e colaborações têm sido fundamentais para o desenvolvimento desta investigação, que incluem Rita Macedo, Daniela Salazar, Ana Bigotte Vieira, Brian Castriota, Rebecca Gordon, e Farideh Fekrsanati, entre muitos outros. Agradece também a Andreia Magalhães a disponibilização da figura 1 e a respetiva revisão da legenda e dos créditos fotográficos.

2 Adopto este termo na sua versão mais expansiva a partir de Helena Robinson, "Remembering Things Differently: Museums, Libraries and Archives as Memory Institutions and the Implications for Convergence," *Museum Management and Curatorship* 27, no. 4 (2012): 413-429, DOI: 10.80/09647775.2012.720188.

rasgadas outras por abrir. São livros, catálogos, panfletos, fanzines, revistas, boletins, manifestos, recolhidos a dada altura e com uma certa intenção que hoje pode já não ser clara para ninguém. São materiais audiovisuais guardados em fita magnética, disquetes, CD-ROMs, DVDs, discos externos, computadores cujo software não é atualizado há anos ou décadas, e, hoje em dia, na tal chamada *cloud* ou máquina virtual. São também resíduos do que em tempos foi um objeto apreciado ou, até, de reverência - uma peça, uma performance, uma ação - sendo, estas coisas tão amplamente manifestadas que se torna difícil enumerar. Podemos, contudo, dizer que são cenários, figurinos, maquetes, adereços, iluminação, som, maquinaria, outras obras de obras de arte, barreiras, legendas. São coisas para quem as olha de um lugar que não é bem de reconhecimento sem ser também de indiferença.³

Se todos os objetos são coisas, nem todas as coisas são objetos.⁴ Este texto irá refletir sobre esta diferença com particular incidência na discussão das formas como estas categorias nos implicam em políticas de memória e da sua transmissão. Vou procurar mobilizar estas categorias a partir de uma perspectiva de estudos críticos *queer*, nas formas como estes se relacionam com uma teoria dos afetos, a pensar, nomeadamente, com José Esteban Muñoz (1967-2013).⁵ Através desta reflexão, tentarei contribuir para desdobrar um pouco mais uma das

3 Pode ler-se uma descrição de arquivos como estes, por exemplo, a partir da leitura do texto do Fábio Marques Belém sobre os arquivos do Teatro da Cornucópia. Ver Fábio Marques Belém, "Os desafios da materialidade na descrição documental do Teatro da Cornucópia," in *Os arquivos das companhias de teatro e sua descrição*, Volume 2 (Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, 2023).

4 Esta distinção será devidamente abordada já a seguir, mas, entretanto, importa dizer que a minha investigação situa-se no campo dos novos materialismos, e que esta tradição conceptual tem implicações teórico-políticas na discussão sobre coisas. Ver, por exemplo, Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, trad. Catherine Porter (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993).

5 Irei focar-me no texto de *Cruising Utopia*, mas as ideias expressas neste texto estão alavancadas e em diálogo com outros textos do mesmo autor e de outros que trabalham a partir dos estudos *queer* para pensar as possibilidades da performance no seu sentido mais lato. Ver José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (New York: New York University Press, 2009).

questões que tem criado imensa inquietação nas áreas dos estudos dos museus e da performance: que relação se pode estabelecer entre o que fica depois da performance e as suas possibilidades de transmissão?

O meu ponto de partida é o museu, mais especificamente o lugar onde se encontram todas as coisas, até as que são objetos: as reservas. Aqui, procurarei pensar o museu como categoria, ou seja, considerar que são várias as instituições de memória que podem ser, ou servir como, Museus com letra maiúscula, pelo menos na medida em que funcionam como (ou são, pelo menos, considerados) os *loci* de excelência na preservação da memória histórica e cultural a vários níveis: arquivos pessoais e institucionais, centros interpretativos, bibliotecas. Neste ensaio vou propor que as reservas (no seu sentido mais lato, incluindo, também, por exemplo, arrumos com materiais de arquivo por catalogar) podem, então, ser entendidas como um lugar de potência, ou uma força produtiva no devir de obras de arte (performativa ou visual) que se manifestam como performance e que têm, ou poderão ter, um atravessamento histórico ao longo do tempo. Isto aplica-se a obras de *performance*, como é o caso de *Rotura*, que Ana Hatherly (1929-2015) apresenta na Galeria Quadrum em 1977, *teatro*, como é o caso de *Lisboa 72-74*, encenada por Luzia Maria Martins (1927-2000) e interpretada pelo Teatro Estúdio de Lisboa, cuja primeira apresentação pública tem lugar em 1975, *dança*, como *Lágrima*, criada por Olga Roriz (n. 1955) para os Estúdios Coreográficos do Ballet Gulbenkian em 1983, *música*, como *Jogo Projectado I* (Figura 1), criada por Clotilde Rosa (1930-2017) e com envolvimento visual de Eduardo Sérgio (n. 1937), apresentada em Lisboa em 1979, ou muitas outras manifestações que se encontram entre estas categorias que, a partir dos anos 60, se tornam especialmente porosas.



Fig. 1
Jogo Projectado I,
 instrumentação por
 Clotilde Rosa, envolvimento
 visual de Eduardo Sérgio.
 Reposição com Inês Filipe
 no piano, investigação e
 desenvolvimento para a
 re-encenação por Andreia
 Nogueira. 9 de Outubro de
 2024, Cine-teatro Paraiso,
 Tamar. Copyright: Filipa
 Magalhães. Reproduzido com
 permissão da autora.

As coisas e os objetos

Vamos, então, voltar para as reservas, para as prateleiras e caixas cheias de coisas acumuladas numa febre de arquivo já extensamente cartografada.⁶ Sem querer parecer redundante, a categoria de *coisa* é o estado natural de qualquer coisa. Ou, como nos diz o sociólogo Fernando Domínguez Rubio,⁷ coisas são manifestações materiais que mudam com o tempo como todas as coisas enumeradas acima. Objetos, contudo, são posições discretas que certas coisas assumem para “participar em regimes distintos de valor e significado.”⁸ Esta aborda-

6 Aqui refiro-me, claro, à expressão cunhada por Jacques Derrida em *Archive Fever: A Freudian Impression*, trad. Eric Prenowitz (Chicago: University of Chicago Press, 1996).

7 Francisco Domínguez Rubio, “On the Discrepancy Between Objects and Things: An Ecological Approach,” *Journal of Material Culture* 21, no. 1 (2016): 59–86, DOI: 10.1177/1359183515624128.

8 *Ibid.*, 61–2.

gem permite-nos entender, por exemplo, porque é que algumas coisas são valiosas e significantes dentro de alguns regimes – ocupando uma posição-objetual, e tornando-se objetos – e irrelevantes fora deles. Pensar a relação entre as coisas e os objetos permite-nos, portanto, questionar as próprias infraestruturas do conhecimento que modelam os lugares e práticas desses regimes, sendo que um dos mais complexos é o Museu, letra maiúscula.

Como em todos os regimes, há uma série de características que modelam operações de patrimonialização,⁹ cujas instituições de memória estão entre os principais agentes-instigadores. Se adotarmos uma perspectiva Riegliana,¹⁰ por exemplo, podemos atribuir uma série de valores às coisas que acabam por se tornar objetos de museu, dos valores de unicidade, investigação, usabilidade, novidade, aos valores históricos, artísticos, económicos, simbólicos, entre outros. Um dos casos mais paradigmáticos é o urinol apropriado por Marcel Duchamp para conceptualizar *Fountain* em 1917. O trajeto desta coisa a objeto teve um impacto ímpar nas ecologias da arte e no campo, na altura emergente, da arte contemporânea. Podemos também pensar nas posições-objetuais de livros editados, e como estas se deslocam num leque de possibilidades entre coisa e objeto dependendo do ano da edição, se tem uma certa gralha derivada de um processo de impressão acidentado, entre outros. No caso de arquivos de artes performativas, por exemplo, podemos trazer a debate as diferentes posições-objetuais de textos para cena, dependendo se são anotados ou não e por quem.

As posições-objetuais das coisas, contudo, não são fixas, podendo alterar-se, até significativamente, quando se observam mudanças nas suas materialidades e nas dos próprios regimes. Essas mudanças podem ser reguladas ou não. Pensemos no desenho de *Girl with Balloon*, de Banksy

9 Ver Regina F. Bendix, Aditya Eggert, and Arnika Peselmann, *Heritage Regimes and the State* (Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 2013). DOI: 4000/books.gup.348.

10 Alois Riegl, "The Modern Cult of Monuments: Its Character and Origin" (1903), trad. Kathryn Feighery, *Oppositions* 25 (1982): 21-51.

(Figura 2). *Girl with Balloon* surge em 2002, com uma série de intervenções no espaço público, em Londres. Em 2018, contudo, um desenho autenticado foi leiloado pela Sotheby's. Com o bater do martelo que efetiva a venda desta adaptação por 1.1M €, aciona-se um mecanismo que destrói o documento, deixando-o parcialmente em tiras.¹¹ Se várias impressões autenticadas de *Girl with Balloon* existiam, esta já era particularmente importante, tendo sido identificada por Banksy como uma obra de arte única e irreproduzível. Contudo, depois do dia 5 de outubro de 2018, esta obra deixou de ser um desenho da obra de arte ímpar de Banksy e passou a ser uma ação pelo próprio Banksy, consolidando, neste processo, a sua categorização como objeto, mas mudando a sua posição-objetual dentro dos circuitos de reprodução e circulação da arte contemporânea. O desenho semi-destruído, esse, agora chama-se *Love is in the Bin*.¹² Três anos depois, a obra foi mais uma vez a leilão, tendo sido arrematada por 21.9M €. ¹³ Neste caso, observa-se uma deslocação de um objeto no sentido de uma maior objetualização, um reforçar da posição-objetual existente dentro do regime.

11 Apesar de o valor económico destas obras ser só mais um valor numa ecologia imensa e com diversos agentes, esta é, contudo, uma métrica relevante para pensar o regime do Museu no caso da arte contemporânea, que é especialmente volátil.

12 Sotheby's, "Latest Banksy Artwork 'Love is in the Bin' Created Live at Auction," *Sotheby's*, 11 de outubro de 2018, <https://www.sothebys.com/en/articles/latest-banksy-artwork-love-is-in-the-bin-created-live-at-auction> (consultado a 20 de novembro de 2024).

13 Sotheby's, "Banksy Brings Down the House at the Contemporary Art Evening Auction," *Sotheby's*, 14 de outubro de 2021, <https://www.sothebys.com/en/articles/banksy-brings-down-the-house-at-the-contemporary-art-evening-auction?locale=en> (consultado a 20 de novembro de 2024).



Fig. 2
Girl with Balloon, Banksy, 2002-presente, versão de Southbank. Imagem capturada a 19 de junho de 2004 por Dominic Robinson. Copyright: Dominic Robinson. Licença: CC-BY-SA-2.0.

Curiosamente, vemos uma mudança da posição-objetual no sentido inverso ainda em relação a esta obra de Banksy. Antes do leilão em 2018, Banksy teria vendido uma série de impressões autenticadas (num total de 600), que à data do leilão estariam avaliadas em cerca de 48m €. A performance de 5 de outubro de 2018, seguida da confirmação de que esta teria sido provocada pelo próprio artista, levou alguns colecionadores destas impressões serializadas a cortarem os seus próprios objetos tendo, com esta ação reduzido o valor económico das suas peças a um valor residual.¹⁴ Neste caso, o objeto volta, assim, a tornar-se coisa.

Podemos também pensar noutras coisas cujas diferenças na posição-objetual, provavelmente, escapam mesmo a olhares atentos. Esse é o caso do valor da documentação de performance, cuja valorização não é só regimentada pelos valores do mercado, mas também pelos regimes

14 Nick Reilly, "Copycat Art Collector Shreds £40,000 Banksy Print Themselves, Reducing Value to £1," *NME*, 9 de outubro de 2018, <https://www.nme.com/news/art-collector-shreds-banksy-2387987> (consultado a 20 de novembro de 2024).

de patrimonialização. Olhemos, por exemplo, para o caso de *This is Propaganda* (2002), criada pelo artista e coreógrafo Tino Sehgal (n. 1976), uma das muitas obras de Sehgal que foi, entretanto, adquirida, neste caso pela Tate em 2005. Sehgal é conhecido, entre outras coisas, pela sua recusa em documentar ou permitir a criação de documentação a partir das suas obras. Para este artista, o arquivo das suas obras deve residir em exclusividade nos corpos, sendo estes os da audiência ou dos bailarinos que as operam. Esta oposição à documentação colide de frente com os procedimentos do Museu que, principalmente desde os anos 90, assentam na documentação como prática basilar para a interpretação e conservação da coleção e dos seus objetos (os tais!). Com Sehgal, este caso é mais extremo já que não se cinge à criação de ficheiros audiovisuais, mas implica uma abstração de fisicalidades que normalmente fazem parte destes processos de transação, desde contratos a listas de materiais ou instruções. A ausência de documentação promulgada pelo artista, contudo, altera o estatuto de documentos originários de movimentos orgânicos de espetadores que, muitas vezes à revelia dos monitores em museus e galerias, gravam pequenos excertos, ou tiram fotografias, tudo isso para poderem depois distribuir online. Neste caso, estas coisas são algo mais que coisas. Quando recolhidos por instituições de memória para efeitos de conservação das obras de performance, estas coisas-que-são-mais-que-coisas podem até ganhar o estatuto de objeto, sendo guardados e preservados como se uma obra de arte digital se tratasse. No pêndulo entre coisa e objeto, a mudança é a única certeza.

Esta distinção entre a coisa e o objeto não é só importante porque representa o tipo de decisões que surge a todo o momento no tratamento de acervos de qualquer tipo, mas também é crucial para a questão para a qual, como disse anteriormente, gostaria de contribuir com este texto. Quando falamos de arquivar teatro, dança, ou performance, não falamos somente dos materiais que estão associados a obras que consideramos importantes (mesmo que todas, no limite), mas das obras em si mesmas. E as obras também têm a sua posição-objetual.

Performances - denominação que vou adotar a partir de agora para me referir a todos estes registros corpóreos e performativos - têm uma grande vantagem quando comparamos com o urinol utilizado por Duchamp. De uma forma geral, a performance não é *ready-made*, pelo que nunca foi algo que não um objeto criado a partir de várias coisas. O desafio com a performance não está na transição de coisa a objeto, que se faz a partir da seleção, contextualização, interpretação, valorização, e, efetivamente, reformulação das relações entre as materialidades da ex-coisa, ora-objeto e o regime de valores que habita; está na possível transição de objeto a coisa, que pode resultar de desvalorização, descontextualização, e esquecimento, o que leva a um outro reformular de relações, neste caso, a partir de dissociação entre os valores do regime e os que emanam da ora-coisa. Isto acontece quando a obra já não é a obra. Domínguez Rubio reflete sobre esta transição dizendo-nos, não só que objetos podem ocupar várias posições-objetuais durante a sua existência, mas que essas posições têm não só de ser alcançadas, mas perpetuamente negociadas. Dando o exemplo da *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, Domínguez Rubio ajuda-nos a entender todo o trabalho que está por detrás da manutenção destas posições-objetuais, com a agravante de que a perda de posições-objetuais de obras de arte cruciais para a coleção, pode levar à perda da posição-objetual que o próprio museu tem na sua ecologia que, em si mesmo, está subordinada a um regime de valores e significados. O que Domínguez Rubio não descreve neste texto (até por sua própria admissão, note-se) é o que acontece quando estamos a falar de objetos cujo valor, significado, e, se puder acrescentar, significação não estão associados a uma materialidade aparentemente perene.¹⁵

Ao contrário da *Mona Lisa*, ninguém tem de nos dizer que a performance está em risco de desaparecer. E se isto nos parece extremo, se

15 Domínguez Rubio reflete sobre a documentação de obras da performance num dos seus livros mais recentes, mas não a desenvolve ao pormenor. Ver Fernando Domínguez Rubio, *Still Life: Ecologies of the Modern Imagination at the Art Museum* (Chicago: University of Chicago Press, 2020).

pensarmos de que forma a própria ideia do efêmero é relativamente mais gerível quando pensamos em peças de teatro por oposição a arte da performance, por exemplo, há que considerar as dificuldades estruturais que se observam no sector, pelo menos (mas não só) em Portugal. Fruto do tal regime de valores e significados em que vivemos (para simplificar: capitalismo totalizante), as companhias de teatro têm estado a atravessar um período complicado em que duas realidades confluem: por um lado, tem-se assistido a uma redução significativa dos recursos disponíveis para executar atividades centrais, por outro, os custos de conservação dos acervos e do repertório (nomeadamente, através de reposições) têm aumentado significativamente, nomeadamente devido à crescente obsolescência tecnológica dos formatos em que grande parte da documentação audiovisual ainda está guardada.¹⁶ Com o aumento do custo da habitação nos centros urbanos, tem-se também assistido a uma mobilidade forçada e ao encerramento destas companhias, o que leva à perda de integridade dos espólios documentais, muitos dos quais ainda por catalogar - muito se perde, e muitas vezes, nem se sabe o que se perde.¹⁷ Sem o tempo, recursos, e infraestruturas conducentes à inventariação, catalogação, e conservação destes arquivos, as coisas nunca deixarão de ser coisas. E estas coisas, apesar de não serem a obra em si, são fundamentais para recuperar a peça como performance, com tudo o que isso implica. Por outro lado, a ideia de que as peças criadas dentro das ecologias das artes performativas são alográficas, para utilizar a terminologia desenvolvida por Nelson Goodman,¹⁸ e, por isso, contêm em si uma diferenciação ontológica entre o texto e a performance, pode ser contestada, principalmente se pensarmos em obras de teatro, música, e dança cujos contextos de produção se manifestam no e com o social. Aqui

16 Este panorama é documentado em vários textos do volume 2 da coleção onde publico este texto.

17 Esta tem sido a realidade de várias companhias independentes e associações, não só de teatro.

18 Ver Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1968).

estou a pensar, por exemplo, em obras criadas durante os anos entre 1974 e o final dos anos 70, num contexto em que a produção das peças acontecia explicitamente numa paisagem afetiva muito mutável,¹⁹ desde a afirmação eufórica da revolução, consagrada em obras como "1.000.011º Aniversário da Arte", do CAPC, um prelúdio à revolução de abril, proposta em janeiro de 1974, à melancolia de promessas não realizadas, paradigmática na versão de 1978 de "A mãe", dirigida por João Mota, música de José Mário Branco, e com arranjo sonoro de Luís Pedro Faro, apresentada na Comuna - Teatro de pesquisa.²⁰ O texto, ou guião, destas performances pode permanecer o mesmo - e, de facto, permanece na sua maior parte - mas a manifestação destas obras é necessariamente diferente em contextos de reposição ou re-encenação, que são relativamente frequentes no contexto das artes performativas, pelo menos quando comparados à arte da performance. Mas como transmitir este plano afetivo a partir dos arquivos?

Aquela coisa

A performance é o início e a finalidade destas obras. O arquivo, diz-nos Diana Taylor, não dá resposta ao que está entre o que não é dito e o que não é possível dizer, se me permitem atravessar a teoria de Taylor com as palavras de Giorgio Agamben.²¹ Da mesma forma, podemos dizer que as coisas que viram objetos, apesar de exprimirem identidades em

19 Ana Pais tem estado a trabalhar esta temática no contexto português, e recentemente iniciou um projeto denominado *Performing Public Feeling*, em que vai investigar, entre outras obras, performances criadas durante este período.

20 Estes exemplos foram-me apresentados por Ana Bigotte Vieira para uma candidatura a financiamento de um projeto que estamos a desenvolver em conjunto, e por estas conversas, e outras, estou muito grata.

21 Agamben fala do testemunho: "Testimony is relation between the sayable and unsayable, but archive is a system of relations between the said and unsaid." Ver Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz*, trans. Daniel Heller-Roazen (New York: Zone Books, 1999), 145. Ver também Diana Taylor, *Archive and Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham, NC: Duke University Press, 2003).

si mesmas, são índices não só fragmentários (como são todos) mas também exclusionários destas performances. Este foi, aliás, um dos resultados que surgiram da investigação da equipa do projeto *Reshaping the Collectible* (Tate, Londres), da qual fiz parte, aquando da aquisição e conservação da obra *Ten Years Alive on the Infinite Plain* (de 2018 a 2020), criada pelo artista americano Tony Conrad (1940-2016).

Esta obra junta um conjunto de vários media – música ao vivo e música e filme projetados – para produzir um efeito meditativo, o de estar num plano/plenitude infinito/a, ao longo dos 90 minutos da performance. A equipa do projeto começou a trabalhar na aquisição da performance em 2018, dois anos depois da morte do artista. A primeira fase desta investigação dedicou-se a traçar a história material da obra desde a sua conceção até ao que, na altura, seria a sua mais recente performance (janeiro de 2017, na Tate Modern). A história material deixou claro que a performance foi apresentada múltiplas vezes e sempre de forma diferente do evento original, que teve lugar no clube *The Kitchen*, em Nova Iorque, em 1972. No processo de mapeamento dessa variabilidade, conduzimos entrevistas a antigos colaboradores de Conrad, pesquisa em arquivos documentais, e observação de várias horas de conteúdo audiovisual. Depois de agregarmos toda a documentação produzida, escrevemos um dossier que considerámos conter toda a informação necessária para a re-encenação de *Ten Years Alive on the Infinite Plain*. Meses depois, em maio de 2019, e com o objetivo de testar a documentação produzida, conseguimos reunir na Tate Liverpool uma série de antigos colaboradores e um grupo de performers que nunca tinha trabalhado com o repertório de Tony Conrad. Depois de uma série de ensaios, os novos performers re-encenaram a obra à porta fechada, sob o olhar atento dos antigos colaboradores e investigadores do projeto. Finda a performance, a investigadora principal do projeto, Pip Laurenson, perguntou aos antigos colaboradores de Conrad se consideravam ter acabado de experienciar a obra outra vez. *Sim, mas*

não totalmente, ouviu-se.²²

Voltando ao que estávamos a falar aquando da análise da diferença entre coisa o objeto, a posição-objetual de *Ten Years Alive on the Infinite Plain* manteve-se mais ou menos estável. Contudo, algo faltava. O que faltava é o que coloquialmente dizemos ser *aquela coisa*. Aquela coisa refere-se a uma sensação, que tem simultaneamente dimensões de especificidade, indefinição e incomensurabilidade. Aquela coisa não é a mesma coisa para todos nós, mas todos temos coisas no nosso arsenal de experiências que são *aquela coisa*. No sentido da minha reflexão presente, contudo, interessa-me pensar o que se está a perder quando dizemos "não foi bem aquela coisa." Porque, curiosamente, *aquela coisa* é crucial para a posição-objetual de qualquer objeto, com a latência nostálgica deste conceito operando de uma forma tão invisível quanto copiosa na nossa receção de performances.

No caso de *Ten Years Alive on the Infinite Plain*, foi possível resgatar *aquela coisa*. No final da conversa sobre o que faz da obra a obra, os antigos colaboradores de Tony Conrad juntaram-se ao grupo de novos performers para falarem das suas memórias e do que tinham aprendido com a performance desta peça. A peça foi reposta novamente no dia seguinte, desta vez para o público em geral. No final da segunda performance, perguntámos novamente se tínhamos conseguido re-encenar *Ten Years Alive on the Infinite Plain*, e a resposta foi positiva, sem hesitações. Mais do que atestar as possibilidades de resgatar *aquela coisa*, este resultado demonstra que os limites do arquivo como ferramenta para atualizar o corpo performativo são dificilmente desdobrados. Afinal, nem todas as instituições que trabalham com obras com problemas semelhantes terão os recursos (extraordinários) que foram necessários para resgatar *aquela coisa* que faltava na performance de *Ten Years Alive*

²² A história é, obviamente, muito mais extensa e complexa que isto. Para saber mais ver Hêlia Marçal, "Ecologies of Memory in the Conservation of *Ten Years Alive on the Infinite Plain*," in *Reshaping the Collectible: Tony Conrad, Ten Years Alive on the Infinite Plain*, Tate Research Publication, 2022, <https://www.tate.org.uk/research/reshaping-the-collectible/conrad-ecologies-memory> (consultado a 20 de novembro de 2024).

on the *Infinite Plain*. E, na maior parte dos casos, o ponto de partida de instituições de memória não é necessariamente um objeto que está prestes a ser adquirido (e, portanto, já está identificado e tem a documentação organizada): é o acumular de coisas que estão em reservas, arrumos, arrecadações, ou espaços domésticos. Nesses casos, qual é a solução?

Apesar da tentação que possa surgir, tentar resgatar *aquela coisa* não é solução.

Re-encenações surgem como método e epistemologia para manifestar-pensar o corpo em performance a partir de, mas para além do arquivo. Neste sentido, também surgem como compromisso com o que o curador e teórico de estudos de Performance André Lepecki chama "operações cronopolíticas,"²³ ou seja, na minha interpretação, formas de operar a performance como força produtiva na escrita de narrativas contra-históricas. A teórica dos estudos da performance Rebecca Schneider reverbera esta perspectiva ao propor a re-encenação como um ato de retorno (do inglês, *return*), mas em que, ao invés de voltar atrás por meios de repetição, se tente fazer de novo, fazer diferente.²⁴ E é a partir destas perspectivas que procurarei expandir o meu argumento nos próximos parágrafos: o de que pensar tanto o passado como o futuro destas obras a partir da utopia, do devir, do indeterminado, não só é importante na proposta de um universo imanente do virtual e as suas potenciais atualizações, como nos diz Lepecki, mas é essencial para a sobrevivência destas histórias e das obras que as manifestam.

23 André Lepecki, "The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances," *Dance Research Journal* 42, no. 2 (2010): 28-48. DOI: 10.1017/S014976770001029.

24 Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (1st ed.; New York: Routledge, 2011). Na área dos museus do teatro, a Daniela Salazar trabalhou extensivamente sobre a ativação de coleções cheias de coisas. Ver, por exemplo, Daniela Andreia Vioia Ferreira Salazar, "O Lugar da Performance Artística no Museu: Memórias, Presenças e Ausências," *Sinais de Cena* II série n° 4 (2020).

Futuros e utopias

No livro *Crusing Utopia*, José Esteban Muñoz transporta-nos pelo imaginário de um futuro em que todos somos verdadeiramente *queer* (a futuridade *queer*, como imaginada pelo autor), no seu sentido mais expandido de oposição a uma heteronormatividade que é regimental. Para o autor, ser (verdadeiramente) *queer* é podermos ultrapassar o *aqui e agora* e pensar/sentir/viver o *ali e depois*, sempre em potência. Com este deslocamento, Esteban Muñoz colapsa algumas das categorias que operam os regimes de valor e de significados de que temos falado: nomeadamente a suas dimensões de reprodução e produção, especialmente de excedentes que são extraídos a partir do valor das classes operárias. A partir da Ernst Bloch, Esteban Muñoz traz-nos uma utopia que não só opera com o coletivo, mas que sustenta éticas afirmativas nos potenciais de esperança e fazer-mundo. Neste sentido, o ideário utópico de Esteban Muñoz não ratifica o idealismo utópico que Marx e Engels sugerem como sendo "avesso ao político."²⁵ Pelo contrário. Utopia aqui está vigorosamente assente no político.²⁶

Relativamente às possibilidades de transmissão de performance, a re-encenação e a sua recorrência surgem aqui, então, como potências justamente porque as suas manifestações se ancoram no *ali e depois* de um devir que é co-constitutivo do passado, presente, e futuro, permitindo não só a escrita de narrativas contra-históricas, ou histórias potenciais do que poderia ter sido,²⁷ mas abrindo o espectro de possi-

25 Uma análise nesta linha, mas relativamente a Ernst Bloch, entre outros, foi também proposta por Rui Pina Coelho em "Notas para o enraizamento da Utopia na imaginação da política através da performance." *Revista Brasileira de Literatura Comparada* 25, no. 50 (Sep-Dec 2023). DOI: 10.1590/2596-304X20232550rpe.

26 Esteban Muñoz descreve, inclusivamente, como Bloch aborda o potencial utópico de Marx e Engels. Ver Esteban Muñoz, *Crusing Utopia*, 28.

27 Ver, por exemplo, Ariella Aisha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism* (New York: Verso, 2019).

bilidades para novas materialidades.²⁸

Vamos, então, voltar ao que nos trouxe aqui: as coisas. A transição de coisas a objetos é essencial para nos lembrarmos destas performances. A proposta de Esteban Muñoz pode, contudo, ajudar-nos a expandir os valores que fazem coisas objetos de uma forma mais generosa e afirmativa. E se a secção anterior sugere que resgatar *aquela coisa* é um objetivo impossível de atingir, nomeadamente por razões de ordem prática, o ideário utópico de Esteban Muñoz também pode ajudar-nos a pensar a materialidade destas obras menos como algo que tem de ser reproduzido e produzido a partir dos regimes de valores e significados preexistentes, e mais como algo que pode fazer parte de uma historicidade que está, e se manterá, em processo.²⁹ Isso implica que, apesar de continuar a existir a valorização de *aquela coisa* (que também é fruto do pendor nostálgico do regime), a conservação destas obras pode não só operar o político de forma intencional, como propõe Lepecki, mas participar na produção de cronopoéticas a partir do fazer-diferente, a partir das reservas, dos arrumos, dos espaços domésticos. Com o fazer-diferente e o pensar-afirmativamente estamos não só a expandir a paisagem do possível destas obras, mas também estamos a facilitar a transmissão das suas memórias e das suas histórias, que se multiplicam nos diversos territórios do imanente. Entretanto, há-de tornar coisas em objetos para que as geografias do sensível possam, sequer, ser possíveis.

28 Ver, também, Louis van den Hengel, "Archives of Affect: Performance, Reenactment, and the Becoming of Memory," in *Materializing Memory in Art and Popular Culture*, ed. Laszlo Muntean, Liédeke Plate, and Anneke Smelik (London/New York: Routledge, 2017), 125-142.

29 Karen Barad, investigadora no campo dos novos materialismos, chama a este processo "ongoing historicity." Karen Barad, "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter," *Signs* 28, no. 3 (Spring 2003): 801-831, 810.

○ trabalho de arquivo nos processos de criação da companhia de teatro Hotel Europa, o caso do espectáculo «Portugal não é um país Pequeno»

André Amálio

Co-diretor artístico, encenador, criador e ator da companhia HOTEL EUROPA

O processo de criação de teatro documental da companhia Hotel Europa a partir de testemunhos orais e de pesquisas em arquivos é fundamentado nos conceitos de arquivo e de repertório de Diana Taylor (2003). Taylor observa que a história e a memória existem em duas linhas paralelas, mas não idênticas: o arquivo (documentos) e o repertório (memória incorporada, tradição oral). Taylor afirma que o repertório transmite acções corporizadas, utilizando a expressão verbal ou não-verbal e, quanto à memória de arquivo, ela vê-a em "documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CDS, todos os itens supostamente resistentes à mudança" (2003:24)¹.

Glen McGillivray (2011), no livro *Scrapbooks, Snapshots and Memorabilia: Hidden Archives of Performance*, faz uma divisão do arquivo em dois tipos diferentes: o oficial e o informal; o primeiro encontra-se nos “repositórios de registos governamentais, mas esta categoria também inclui uma gama diversificada de outras coleções - como bibliotecas, museus, galerias” (22). Estas foram a principal fonte de documentos da pesquisa arquivística, mas comecei a ter acesso a outro tipo de arquivo com o processo de recolha de testemunhos, os arquivos “pessoais” dos entrevistados, que McGillivray coloca na categoria de arquivos “informais”: “cartas, fotografias, diários e assim por diante - que se relacionam com indivíduos e grupos familiares; e também arquivos “subversivos” ou resistentes: coleções que foram formadas apesar de ou como um contraponto à hegemonia dos arquivos oficialmente sancionados’ (2011: 22).

Ricoeur (2004), na sua obra *Memory, History, Forgetting*, analisa as diferentes e opostas formas como os países trabalham a sua história e as escolhas feitas sobre o que deve ser lembrado e também esquecido. Isto é particularmente relevante quando se analisa o arquivo do Estado Novo, agora acessível, onde é possível observar como a memória colonial é um caso de *memória manipulada*. Ricoeur descreve as manipulações da memória como resultado da ideologia e da complexa relação entre a procura de identidade e as expressões públicas da memória (2004: 82). Ricoeur vai mais longe na sua análise das manipulações da memória, descrevendo a *memória imposta* como uma estratégia que pode ser utilizada pelos Estados, particularmente pelos Estados autoritários como foi o caso da Ditadura Portuguesa que emitiu uma memória *autorizada* em todo o sistema educativo português; “a história oficial, a história publicamente aprendida e celebrada” (2004: 85). É este tipo de história que está a ser abordado no espetáculo *Portugal não é um país pequeno*, uma história herdeira do fascismo e do colonialismo que ainda não foi revista pelos funcionários do Estado português.

Relevante também para o trabalho com o arquivo relativo a esta matéria é o princípio da manipulação da história feita por uma ditadura que está presente, por exemplo, no *Estatuto Colonial* de 1930,

onde o ditador António Oliveira Salazar afirmou que “é da essência do povo português colonizar e civilizar” (1). Ficou patente no espectáculo que o arquivo foi um observador da dominação colonial, mostrando de muitas formas diferentes as políticas que guiaram o Estado Novo na subjugação e exploração do sujeito colonial, visível nos discursos públicos dos ditadores Salazar e Caetano, nos massacres ocultos, nas leis coloniais e em muitos outros documentos. A ideologia do lusotropicalismo foi particularmente evidente nos elementos do arquivo do Estado Novo quando analisados através do quadro pós-colonial. Assim, as questões desta investigação relativamente ao arquivo eram sobre as formas de como interpretar, representar e comentar esses documentos para que fossem desempacotados e vistos sob a lente do pós-colonialismo, permitindo ao público ver o arquivo como uma testemunha silenciosa da opressão.

A investigação dos arquivos pessoais foi bastante contrastante com diferentes relatos do passado colonial. Nos primeiros exemplos destes arquivos, a opressão colonialista portuguesa era visível nos arquivos pessoais de soldados e ex-colonos portugueses, com fotografias de soldados com mulheres africanas seminuas, ou mesmo a ausência de figuras negras em fotografias de colonos brancos ou o ocasional empregado negro numa posição muito humilde perante o patrão branco. Estes documentos faziam parte da opressão colonial portuguesa que também falava a partir dos silêncios de uma realidade normalizada que, numa análise mais atenta, começava a parecer estranha e perturbadora, como era o caso da ausência de negros nas festas de luxo em Angola ou Moçambique ou a “normalidade” que transparece na posse do corpo da mulher negra pelo abraço dos soldados, todos documentos que mostram a normalização da dominação racial na África portuguesa. Quando comecei a entrevistar pessoas que resistiram ao colonialismo, comecei a obter outros documentos que testemunhavam a luta contra o colonialismo, mostrando os esforços e sacrifícios que os negros e também os brancos enfrentavam para libertar os seus países. Estes documentos de arquivo eram muito interessantes porque contrariavam o discurso hegemónico do *lusotro-*

picalismo e a narrativa do "bom colonizador".

Neste trabalho, foi importante apresentar os documentos do arquivo, mas também analisá-los em palco de forma a desconstruir o discurso colonial português. De um modo geral, o arquivo tem de ser visto como parte de um projeto político que muitas vezes se esconde por detrás das decisões de um Estado de classificar um documento como importante para o arquivo e para ser recordado pelas gerações futuras. Como foi particularmente evidente nesta investigação, é importante olhar para "toda a documentação como intervenção, e todo o arquivo como parte de uma espécie de projeto coletivo" (Appadurai 2003: 2).

Esta análise ao trabalho com o arquivo da companhia Hotel Europa será feita em relação ao espetáculo *Portugal não é um país Pequeno* (2015). Este trabalho centrou-se nas mudanças do fim do colonialismo português ao longo das diferentes décadas (1950-1970) e na forma como os portugueses ou luso-descendentes no antigo colonialismo português de Angola e Moçambique viveram alguns acontecimentos históricos específicos, como as guerras coloniais, o 25 de abril de 1974 - a revolução dos cravos - e a independência de Angola e Moçambique. Através deste espetáculo, examinei a relação entre o fascismo e o colonialismo e a forma como esta pode ser traçada em muitas histórias dos *retornados* e a relutância em reconhecer o racismo e a segregação racial durante o passado colonial. Neste espetáculo, os entrevistados eram principalmente *retornados*, mas também havia soldados e outras pessoas que viveram em África durante esse período. De um modo geral, é a voz hegemónica e a visão dos portugueses brancos sobre o passado colonial que está aqui em análise, especificamente em relação aos *retornados* que viveram essa história.

Os *retornados* eram os ex-colonos portugueses que, com o processo de descolonização portuguesa, foram obrigados a abandonar África devido às instabilidades nos países recém-independentes. Muitos fugiram da guerra e de situações de risco de vida para, no regresso à Europa, descobrirem um país que os repudiava. Entre 1974-1975, cerca de um

milhão de pessoas chegaram das ex-colônias, dez por cento da população portuguesa da época, sobretudo de Angola e Moçambique. O sociólogo português Rui Pena Pires afirma que os *retornados* representam o "maior movimento populacional da história de Portugal do século XX" (2003:1). Os *retornados* são um grupo complexo, branco, misto e de ascendência africana, alguns dos quais estiveram em África durante alguns anos ou décadas, ou viveram lá durante gerações. As suas perspectivas políticas variam entre o apoio à independência desses países africanos e a defesa do colonialismo. Muitos dos testemunhos deste grupo recolhidos para esta investigação foram problemáticos, porque defendiam a visão hegemónica portuguesa branca do colonialismo, sob a ideologia do lusotropicalismo e a narrativa do "bom" colonizador. A maioria das histórias pessoais, revelava que aceitavam com "normalidade" a dominação racial que se verificava durante o período colonial, mostrando muitas dificuldades em reconhecer que o racismo e a segregação racial existiam como norma em Angola e Moçambique. Estas pessoas descreviam esses territórios e estilos de vida como lugares de oportunidade, onde os negócios podiam ser bem-sucedidos, o clima era bom e a terra rica. Ruth Frankenberg designa por *branquitude* "um local de vantagem estrutural, de privilégio racial (...) um conjunto de práticas culturais que normalmente não são marcadas e não são nomeadas" (2005: 1). Nestas entrevistas, muitas pessoas não foram capazes de reconhecer este privilégio mesmo vivendo sob um sistema colonial.

Ao longo desta investigação realizei pesquisas em arquivos públicos portugueses e acessíveis ao público em geral, tais como: Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo Mário Soares - Casa Comum, Arquivo Histórico Ultramarino, Arquivo da RTP, Centro de Documentação 25 de abril. Esta pesquisa permitiu encontrar imagens bastante desconhecidas do grande público sobre o sistema colonial português durante o século XX. Estes documentos permitiram-me trabalhar alguns dos testemunhos problemáticos, que, como já referi, não reconheciam totalmente a opressão dos colonizados e continuavam a defender o lusotropicalismo como um "bom colonialismo" ou revela-

vam uma autoconsciência insuficiente em relação ao sistema colonial português. As imagens de arquivo foram muito importantes neste caso, mostrando, por exemplo, que havia uma guerra a decorrer nesses territórios e outras imagens que demonstravam sinais de opressão colonial. Além disso, nesta investigação utilizei material que designei por discurso crítico, o que me permitiu apresentar os pontos de vista de especialistas sobre estas questões e, teatralmente, este material foi apresentado através da leitura de livros, de definições, de citações e paráfrases de historiadores, estudiosos e académicos. Ao longo da pesquisa coloquei em cena as palavras e conceitos de estudiosos como: Renato Rosaldo, Gerald Bender, Ruth Frankenberg, Dalila Cabrita Mateus, Paul Gilroy, Paul Ricoeur, Marianne Hirsch, Kesha Fikes, Manuela Ribeiro Sanches, Milija Gluhovic, Margarida Calafate Ribeiro, entre outros.

No que diz respeito às imagens de arquivo, os elementos utilizados no espetáculo foram compostos por vídeos de arquivo da RTP - Televisão Nacional Portuguesa e também por uma cena retirada do filme de ficção *Out of Africa* realizado por Sydney Pollack. A secção do filme que foi utilizada é a cena em que a personagem de Robert Redford leva a personagem de Meryl Streep numa viagem de avião sobre a paisagem africana. Na representação, a cena do filme ressoa com três elementos diferentes da peça, sendo o primeiro o testemunho de uma mulher que viveu em Moçambique: "Até me lembro que fui num avião (...) voando perto do rio Zambeze, era um sonho, ir de Trás-os-Montes para ali; em segundo lugar, este testemunho trouxe-me à memória o meu visionamento pessoal do filme no cinema quando era criança e, em terceiro lugar, uma passagem do artigo de Renato Rosaldo *Nostalgia Imperial* lida em cena e que também menciona *Out of Africa* como exemplo, onde afirma que "a nostalgia faz com que a dominação racial pareça inocente e pura" (1989: 68).

O outro material vídeo utilizado no espetáculo foi composto por sequências de imagens do arquivo da RTP, tais como uma mensagem de Natal de soldados da guerra do ultramar que se identificam; um

vídeo de propaganda do fascismo português dos anos 30 com uma coreografia de um grupo desportivo num estádio; um vídeo de nativos africanos negros dançando vestidos com os trajes de uma dança tradicional portuguesa; imagens da visita oficial de Marcelo Caetano a Londres; a *ponte aérea* em Angola 1975 com imagens de *retornados* em fila para embarcar num avião (Imagem 1). Estes vídeos foram apresentados no espetáculo para desafiar o público a ver com olhos contemporâneos as representações passadas do Estado Novo e do colonialismo. Nestes materiais, o público foi confrontado com cenas de propaganda, assimilação colonial, crimes de guerra e memória traumática.



Imagem 1
Portugal Não É Um País Pequeno. Ao fundo imagens da RTP de *retornados* a embarcar num avião para deixar África. Fotografia de Maria Joana Figueiredo, Espaço Alcantara, Lisboa, 2015.

Esta documentação abordou temas que ainda hoje são difíceis de discutir na sociedade portuguesa, mas também oferecem novas formas de olhar para estes vídeos, comentando-os durante o espetáculo, como foi o caso da visita oficial de Marcelo Caetano a Londres, mostrando imagens de uma manifestação contra o regime português e a “presença portuguesa em África”. São imagens que não podiam ser transmitidas publicamente devido à censura da época e que ainda hoje são desconhecidas da maioria dos portugueses. Estas imagens vêm realçar as

pressões internacionais que o regime português enfrentava na altura a este respeito e, ao mesmo tempo, revelar os crimes de guerra cometidos pelos portugueses nas guerras coloniais. Alguns destes factos foram referidos no espetáculo:

André: Em julho de 1973, quando Marcelo Caetano ainda estava no poder, fez uma visita oficial a Londres. E foi recebido com gritos de "Assassino! Assassino!" Tinha saído na imprensa internacional o massacre de Wiriamu, no norte de Moçambique, onde uma aldeia inteira foi completamente dizimada. Os nossos bravos soldados e a PIDE massacraram uma aldeia inteira.

Outro exemplo que evidenciou a visão internacional sobre o colonialismo português foi feito através de um discurso crítico, apresentando e discutindo as ideias do lusotropicalismo, ao mencionar a obra de Gerald Bender, *Angola under the Portuguese*, de 1978:

André: O historiador Gerald Bender escreveu este livro *Angola sob os Portugueses*, onde diz: "Para a grande maioria dos não portugueses, o lusotropicalismo é, na melhor das hipóteses, um mito romântico e, no mínimo, uma mentira descarada para obscurecer as realidades do colonialismo português. Os estrangeiros raramente assumiram que os portugueses acreditavam de facto que o lusotropicalismo representava a política colonial e a sua ação em África. Mas a verdade é que a grande maioria dos portugueses até 1974 acreditava de facto que o lusotropicalismo representava as políticas, práticas e objectivos dos portugueses" (1978: 3). Este livro foi publicado pela primeira vez em 1978, mas ainda hoje muitos dos meus entrevistados me dizem que os portugueses foram colonizadores diferentes.

Com a utilização do próprio livro, um símbolo de autoridade, estava também a chamar a atenção do público para o facto de as questões discutidas no espetáculo terem sido analisadas de forma crítica, mostrando que o lusotropicalismo é problemático e tem sido contestado internacionalmente durante décadas.



/ Imagem 2

Cena de Portugal Não É Um País Pequeno. André Arnálio a dançar danças tradicionais portuguesas, ao fundo um grupo de nativos africanos vestidos com trajes tradicionais portugueses e a dançar o malhão.

Fotografia de Maria Joana Figueiredo. Espaço Alcantara, Lisboa, 2015.

A dança e o movimento fazem parte do que Diana Taylor considera memória incorporada e define sob o termo repertório. O movimento usado em *Portugal não é um país Pequeno* (2015) veio das histórias dos *retornados*, incluindo as festas que me foram mencionadas tantas vezes, particularmente a dança merengue que foi usada no espetáculo. Mas o espetáculo trabalhou também com as danças tradicionais portuguesas que eram ensinadas aos alunos negros e brancos nas escolas das colônias africanas portuguesas como parte do processo de assimilação, como me foi relatado por uma professora de português em Moçambique. Esta entrevistada contou-me que, a certa altura, se recusou a ensinar essas danças tradicionais, o que lhe causou muitos problemas por parte da direção da escola.

Esta história inspirou uma sequência de dança, que incluía o malhão e outras danças tradicionais portuguesas, que foi executada pelo intérprete enquanto o músico cantava a canção de Nancy Sinatra *The-se boots are made for walking* (1966). No fundo desta cena, havia imagens de arquivo de um grupo de nativos africanos vestidos com trajes tradicionais portugueses e dançando o malhão (Imagem 2). Esta cena era uma paródia dirigida ao ditador português Salazar, apelidado de "botas". Esta situação constitui um comentário irônico e cômico ao conceito de missão civilizadora portuguesa, mencionado anteriormente no espetáculo, desacreditando esta ideia europeia de que a cultura do colonizador é superior à do colonizado e mostrando o ridículo de ensinar tipos de danças populares portuguesas a uma cultura africana como parte de uma política de assimilação. Além disso, nesta cena, a combinação de elementos do repertório e do arquivo completa-se mutuamente numa apresentação eficaz de contra-memórias e de uma crítica do *lusotropicalismo*.

O trabalho com o arquivo da companhia de teatro Hotel Europa, é uma das bases de nosso trabalho de teatro documental que, como Janelle Reinelt defende, tem a capacidade de formar uma esfera pública performativa e de permitir uma "reflexão pública de aspectos da realidade num espírito de raciocínio crítico" (2011: 12). É este ato de olhar criticamente para o passado colonial e de inscrever um novo discurso na esfera pública que o nosso trabalho pretende alcançar, utilizando os documentos do arquivo como provas para apresentar visões alternativas sobre a memória nacional, naquilo a que Foucault (1977) chamou contra-memória, a procura de alternativas às visões históricas, políticas e ideológicas do passado.

Referências bibliográficas

- Appadurai, Arjun, 2003, 'Archive and Aspiration', available at <http://archivepublic.wordpress.com/texts/arjun-appadurai/>, (acedido a 15/05/2016)
- Bender, G., (2004) *Angola under the Portuguese - The Myth and the Reality*, Trenton: África World Press.
- Foucault, M. (1977) *Discipline and Punish*, London: Penguin Books.
- Frankenberg, R., (2005) *White Women, Race Matters - The Social Construction of Whiteness*, Minnesota: University of Minnesota Press.
- McGillivray, G., (ed.) (2011) *Scrapbooks, Snapshots and Memorabilia: Hidden Archives of Performance*, Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers
- Out of Africa* (1985) Directed by Pollack, S., [Film] Hollywood: Universal Studios.
- Reineft, J., (2012) 'Towards a Poetics of Theatre and Public Events: In the Case of Stephen Lawrence', Martin, C., (ed.) *Dramatology of the Real on the World Stage*, London: Palgrave Macmillan.
- Ricoeur, P. (2004) *Memory, History, Forgetting*, London: The University of Chicago Press.
- Rosaldo, R., (1989) *Culture & Truth*, Boston: Beacon Press.
- Taylor, D., (2003) *The Archive and the Repertoire*, Durham: Duke University Press.

Febre, amor e alguma esperança - habitar arquivos

Joana Craveiro

Dramaturga, encenadora, atriz, antropóloga e realizadora,
diretora artística do Teatro do Vestido

"In order to know, we must take position. There is nothing simple about such a gesture. To take position means to situate oneself at least twice and on at least two of the fronts included in any position, for every position is inevitably relative."
Georges Didi-Huberman¹

0. declaração

Ao longo dos últimos anos, devido à natureza do trabalho do Teatro do Vestido, o seu universo temático e práticas metodológicas e processuais, recebo frequentes propostas de escrita e reflexão sob formas várias em torno dos temas *arquivo*, *memória* e *História*.

É um desafio cada vez maior escrever algo de novo sobre isso.

Decidi, por isso, deixar de me preocupar com a ideia de novo, de originalidade e com qualquer vontade de enunciar algo que não tenha feito antes.

¹ Georges Didi-Huberman, *The Eye of History - When Images Take Position* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2018), p. 3.

Este texto não é, por isso, uma tese nem um ensaio. É um conjunto de fragmentos sobre a observação do mundo a partir de arquivos, colecções e objectos vários, e como isso constrói outros mundos em cena, se o quisermos, se agarrarmos nesses pedaços de vida que de alguma forma vieram ao nosso encontro.

É também sobre algumas das posições possíveis perante estes objectos - enfim, estas memórias - se assim nos permitirmos permear por estes arquivos que irão continuar a assombrar-nos,

a menos que os olhemos de frente.

Talvez seja, por isso, um texto sobre como sentar à mesa - de casa, do teatro - alguns desses espectros

que caminham connosco
que nos olham,

mesmo que nem sempre os vejamos.

1. a meio do corredor, uma gaveta

"The past is like the scene of a crime;
if the deed itself is irrecoverable, its traces may still remain."
*Annette Kuhn*²

Esta é uma história recorrente nalguns textos que escrevi nos últimos anos, mas não me canso dela.

Em casa da minha avó havia uma gaveta num armário a meio do corredor, mesmo à saída daquele que viria a ser o meu quarto. Era baixa o suficiente para que eu e o meu irmão mais velho a tenhamos descoberto. Era o nosso mundo. Um conjunto de imagens amarrotadas, algu-

2 Annette Kuhn, *Family Secrets*, (Londres: Verso, 2002), p.4.

mas rasgadas e riscadas (fomos nós?), a preto e branco, olhavam-nos.³

Lembro-me de me ter sentado com a minha avó em cima da minha cama, com a gaveta entre nós. Lembro-me de lhe perguntar: quem são estas pessoas? Lembro-me de ela me ter respondido e não me lembro de tirar notas - a identidade da maioria daquelas pessoas permanece ainda hoje um mistério para mim.

Herdei a gaveta, ou talvez me tenha apropriado dela ainda em vida dos meus avós. Parecia-me lógico e justo que aquelas imagens ficassem à minha guarda. O significado que intuía nelas ultrapassava o conhecimento ou desconhecimento da identidade daqueles que nelas figuravam. Era uma curiosidade ou febre semelhante à que leva Marianne Hirsch a ir em busca de uma colecção de imagens da sua avó, que a prima, do outro lado do oceano, não sabia quem era. Hirsch escreve,

In some strange ways, I have written this book in response to the disappearance of those photographs. I needed to explain why images that to my cousin were anonymous, meaningless, even funny, because she could not identify them, to me would have been integral pieces of a life story, full of meaning and resonance.⁴

Tal como Hirsch, e como Anette Kuhn descreve em *Family Secrets*⁵ - duas autoras importantes no meu processo de reflexão sobre memórias familiares -, procurei desde cedo em cada objecto com que me cruzei e, sobretudo, nos objectos que encontrava na rua ou os que encontrava nos armários da minha avó - pertencentes ao um 'outro tempo' - uma

3 Escrevi sobre esta gaveta e este espólio no espectáculo *Gaveta*, criação do Teatro do Vestido, 2020. E, antes disso, na conferência performativa *Silêncios Persistentes* (2018), que deu origem ao artigo "Silêncios persistentes - fontes que não falam, fontes que falam mas não se ouve, fontes que contam outra história [um texto que já foi uma performance e que deve ser lido dessa forma]", in *Historia, Vocês y Memoria* /12 (2018).

4 Marianne Hirsch, *Family Frames - photography, narrative and postmemory* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2012), p.xii.

5 *Op.cit.*

relação com esse passado que, não sendo um país estrangeiro,⁶ eu intuía como tal. O passado era para mim, um lugar de possibilidades - leia-se, de histórias, e esses objectos e imagens falavam comigo pedindo-me que, de alguma forma (mesmo que ficcional), as *contasse*.

A gaveta de casa da minha avó é, por isso, o lugar de todos os imaginários construídos sobre uma identidade familiar, o lugar fundador da minha escrita sobre memória, autobiografia e desaparecimento. Esta gaveta - que já não existe - mas cujos espectros que a habitavam [as fotografias] residem numa caixa de cartão *acid-free* resistente ao tempo em minha casa - funda também a minha relação com a ideia de **arquivo**.



Imagem 1
©JoanaCraveiro. A caixa
que foi uma gaveta.

6 Cf. David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985).

2. uma carta, uma fotografia, um conjunto de autocolantes

Entre 2006 e 2008, o Teatro do Vestido habitou uma ala do Hospital Júlio de Matos, em Lisboa. Foi um lugar mágico onde desenvolvemos o projecto pedagógico Zonas, ao longo de 6 edições, bem como os espetáculos *Exaustos* (2005), *Nunca Serei Bom Rapaz* (2006), *Walden* (2006) e *Carta-Oceano* (2007). Nessa altura, trabalhávamos sobretudo a partir de autores ou textos não-teatrais; interessava-nos a relação ou tensão entre uma escrita que não tinha sido feita para cena e a escrita que eu propunha posteriormente por cima dessa, em colaboração com os companheiros cúmplices do Teatro do Vestido.

Um dia, amigos de um outro colectivo teatral encontraram o recheio de uma casa a ser despejado na Avenida da República, em Lisboa, a meio da noite, como um crime. Como respigadora-mor do reino dos sem-sono, já eu me habituara durante muitos anos a apanhar do lixo inúmeros objectos (arquivos do quotidiano de alguém), que acabaram por figurar nas criações do Teatro do Vestido e que ainda hoje por lá deambulam, num armazém em caos e (des)arrumação permanente e onde algumas das maiores discussões se desenvolvem em torno da pergunta, “podemos deitar isto fora?”. Os amigos e amigas desse colectivo arrastaram inteiro o recheio de uma casa para as nossas salas do Hospital Júlio de Matos, que, a partir de então, ficou assombrado por aqueles espectros. Entre casacos de fazenda, bijuterias, cartas, livros, sofás, móveis, um forte cheiro a naftalina passou a impregnar o nosso corredor entre portas, as salas, as escadas, lembrando-nos desse arquivo dormente de uma família desconhecida. Com esse arquivo de uma ou várias vidas construímos dramaturgias com os nossos alunos, fizemos uma instalação na entrada de *Carta-Oceano*, e, mais tarde e já perdido o espaço do Hospital Júlio de Matos - porque, nas palavras do então director, ‘um hospital não é um sítio para fazer teatro’ -, tornamos a esse arquivo em *Monstro* (2012), onde a fotografia de um jovem de talvez 8 ou 9 anos, uma carta referente à comemoração do dia 5 de

Outubro e um conjunto de autocolantes da série de animação "Ruy, o pequeno Cid"⁷, seriam a base para a dramaturgia da minha *persona* - perdida a tentar encontrar o fio à meada da crise económica, política e ideológica em que nos encontrávamos. Era 2012 e tudo parecia perdido: o futuro, nomeadamente. Foi quando a memória ou a ausência de inscrição da memória nos começou de facto a morder os calcanhares, e foi daqui que surgiu o embrião para *Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas* (que estrearia em 2014). Aquela carta dos anos 80 do século XX, em que um jovem perguntava sobre o dia 5 de Outubro de 1910, no contexto de esse feriado ter sido eliminado do calendário nacional de feriados sob a argumentação de que éramos um povo preguiçoso amante de feriados e pouco trabalho (ideias disseminadas pelo governo da altura, em 2012), foi o gatilho para a minha reflexão sobre memória, História, apagamento e reescrita.

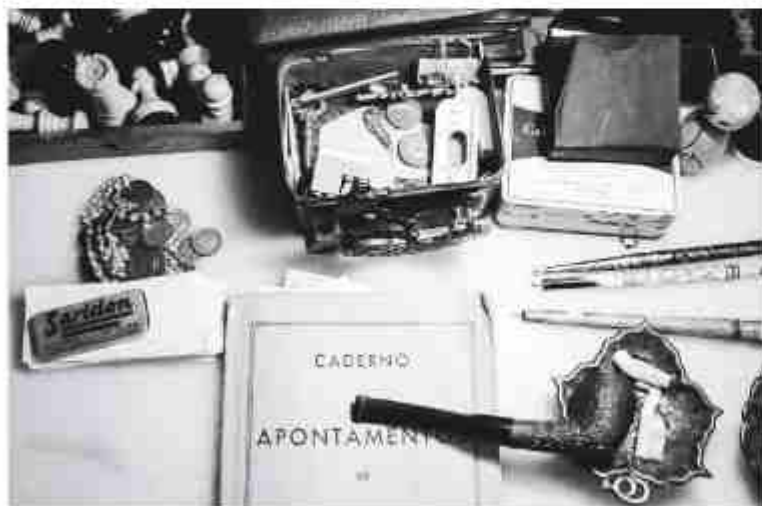


Imagem 2
@Catarina dos Santos
Curia-Oceano

7 *Ruy, o Pequeno Cid (Ruy, el Pequeño Cid)*, Nippon Animation/Nacional Filmes (1980).

Uma pergunta surgia-me, clara, enquanto improvisava e procurava tecer o fio da meada daquele texto: quando é que tudo aquilo tinha começado, as raízes daquela *crise*? - entendendo eu a palavra *crise* não como episódica, mas como um longo momento estrutural, do qual me lembrava desde sempre, uma espécie de estado permanente das coisas. E aquele arquivo fragmentado, de certa forma, iluminava esse caminho.

3. uma caixa branca de cartão

Entrei no antigo escritório do meu pai e a caixa estava ao canto. Perdida nos escombros de um divórcio, a caixa tinha sido embalada com todo o cuidado e no topo a inscrição de destino: "Museu 25 de Abril". Haveria de tornar a esta inscrição de um lugar inexistente - um *museu do 25 de Abril* - mais tarde, em 2018, para já estava só perplexa que uma caixa como esta existisse.

É uma caixa de cartão branca, comum, do tamanho perfeito de uma mala de cabine (sei-o porque viajei com ela de avião várias vezes), e dentro, um novo mundo: nove envelopes cor de salmão, cuidadosamente assinalados a lápis: MRPP, LCI, MPAC, UEC, FEML, C.8 Março, Operários, C. Ribeiro Santos, "Toupeiras" - tudo nomes que configuram memórias políticas de um tempo que me assombra e à minha geração - ou, pelo menos, àqueles de nós que acham que compreender esse passado não tão distante nos pode fornecer pistas para melhor entender o presente e o futuro. A caixa estava à minha espera sem que eu o soubesse; o meu pai tinha pensado entregá-la ao Centro de Documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra (o tal *museu* que não o é), mas esse projecto tinha-se perdido, e eu apropriei-me daquele arquivo àquela data morto.

A organização era meticulosa e cuidada. Havia amor na preservação daqueles documentos que eram em si memórias de vidas e lutas. Explorar esta caixa tem sido um programa e uma metodologia desde então. Materiais desta caixa fizeram parte de criações como *Retornos*, *exilios*

e alguns que ficaram (2013), *O direito a uma casa ou sorriso nas fotografias* (2014), *Filhos do Retorno* (2017), *Viagem a Portugal - última paragem* (2019), *Naquele dia não passou na televisão* (2022), *Revolution Junkies* (2023).

No Teatro do Vestido todos sabem que há uma "caixa do pai da Joana", que essa caixa é frágil, que é tratada com honras de animal de estimação, embalada à parte, cuidada, e ninguém pode mexer nela senão eu. Por vezes, essa regra é quebrada, o que dá invariavelmente lugar a episódios de tensão e angústia. Ah, a caixa.

A caixa - o seu conteúdo, a sua descoberta, os segredos que encerra - é a protagonista, também, da parte 6 de *Um museu vivo de memórias pequenas esquecidas*: "Quando é que a revolução acabou?"

Ao assistir em 2020 a uma récita desse espectáculo, Natércia Coimbra, que foi até recentemente a coordenadora técnica do Centro de Documentação 25 de Abril, maravilhou-se: e manuseiam os documentos originais sem luvas!, disse. Com efeito, a caixa, outrora testemunha da organização exemplar do meu pai, foi hoje desorganizada, desarrumada, embrulhada e desembulhada, vivida. Não por acaso, a palavra vivo surge em inúmeros títulos e derivações desse espectáculo-mãe que é *Um museu vivo* - por exemplo, *Um mini-museu vivo* (2018), ou *Um Arquivo Vivo* (2024). A ideia de uma museologia viva - porque construída e interpretada ao vivo e porque em constante actualização, revisão, reescrita, adição de materiais - fui bebé-la, por exemplo, a Barbara Kischenblatt-Gimblett e Bruno Frey, que escrevem,

Whereas informing museologies deploy the authority of the museum to convey information through objects, performing museologies reveal the very nature of museum as an active agent in constituting knowledge and experience. Performing museums put the museum itself of display.⁸

8 Barbara Kirdenblatt-Gimblett e Bruno S. Frey, "The Dematerialization of Culture and the De-Accessioning of Museum Collections," *Museum International*, vol. 54, n.º 4 (Blackwell: University of California, 2002).

Este arquivo não estava, afinal, morto e nunca esquecerei o rumor do meu coração ao abrir cada um daqueles envelopes, descobrindo com isso as muitas vidas anteriores dos meus pais, que eu não conhecia até então.

4. a mala fechada

Era um final de tarde de Novembro de 2014 e chovia. Eu estava no espaço do Negócio/ZDB, que na altura era na Rua do Século, em Lisboa, num armazém disfarçado entre prédios residenciais e que levava a frequentes incursões da polícia nos nossos ensaios, "por causa do ruído". Sobressaltei-me quando bateram à porta. A chuva era agora torrencial. Abri. Do lado de fora, e encharcado, Carlos N. com uma mala azul-escura. "Toma", disse ele, "usa o que quiseres".

Era a "mala da guerra".

Onde houver uma história sobre a Guerra Colonial de 1961-74, ela vem ter comigo, mesmo que eu não a procure. Posso estar a fazer uma pesquisa sobre outra coisa qualquer, mas, onde estiver um ex-combatente dessa guerra - não sei exactamente porquê - ele vai apresentar-se, vai dizer ao que vem: falar da guerra. Eu vou escutá-lo com o coração tolhido, procurando a minha posição face a uma guerra que não me ensinaram na escola mas que os meus fizeram, memórias silenciosas e insidiosas em tantas famílias, fechadas em álbuns que ninguém folheia já, memórias de um país com tão poucas contas ajustadas com o seu passado colonial, espectros que nos assombram, como arquivos entreabertos por onde traças saem e entram com salvo-conduto, mas recusando-se a comer o que está ainda vivo e dói.

Tinha sido assim com o Carlos. Levantando-se da plateia no final de uma performance minha na Faculdade de Letras, em 2014, tinha exclamado: eu tenho uma história para contar! As pessoas que oferecem as suas histórias oferecem também as suas agendas e temas de eleição. Nós, os que trabalhamos sobre vidas, escutando pessoas durante mui-

tas horas, sabemos que estamos ao serviço daquilo que nos querem contar. No caso do Carlos, ele queria partilhar a sua história da Guerra Colonial - tinha comandado um batalhão na Guiné entre 1967 e 1970, e havia uma mala.

Tinha ficado fechada durante 16 anos numa cave da casa dele. A guerra não era coisa de que ele falasse. A mala, apesar de já ter sido aberta antes, quando chegou às minhas mãos naquele dia de Novembro de 2014, mantinha aquilo que acredito fosse a sua organização original - imagens fotográficas meticulosamente organizadas, por temas e fotógrafos; relatórios; alguns objectos (colocados no bolso de dentro da mala); um conjunto de cartas e aerogramas envoltos numa fita de cetim vermelho; um texto escrito pelo próprio Carlos, dentro de uma mica plástica.

A mala e o episódio de como ela me foi entregue passaram a configurar o chamado "fragmento da Guerra Colonial", de *Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas*. Nele, optei por descrever a chegada no dia do espectáculo e elegi três objectos fortes: uma bala de G3, um "estilhaço inimigo" - descrição do Carlos - e a placa de identificação que ele trazia ao pescoço durante a sua comissão na Guiné. O resto deixava à imaginação do espectador, fechando a mala após mostrar os três artefactos, como, relatava eu, "ela tinha ficado fechada durante 16 anos, na cave da casa do Carlos, em Carnaxide."

Esta mala tem estado comigo desde então. Os seus objectos - nomeadamente o espólio fotográfico e os aerogramas - figuraram em diversas conferências performativas, criações do Teatro do Vestido, e, muito particularmente, nos projectos em torno do arquivo da companhia. Em 2017 estreamos no São Luiz Teatro Municipal a criação *Quando o museu vivo se torna físico*. Nela, procurámos instalar o arquivo de materiais políticos que decorre do nosso trabalho, ocupando para isso uma grande parte dos corredores e bastidores que levam à Sala Mário Viegas daquele teatro, bem como a área normalmente interdita ao público que conduz às oficinas.

Num camarim daquele teatro, Carlos N. participava numa cena de autêntica museologia viva, ao surgir do interior da Sala Mário Viegas, (ficcionalmente) de surpresa, para responder às minhas perguntas. A mala, sempre presente, era o mote para a entrevista, e Carlos escavava nas diferentes camadas dela com a destreza e a posse que eu nunca terei - porque não vivi aqueles acontecimentos, porque não organizei aquele arquivo, não juntei as peças que o constituem.

Em 2024, na Quinta Alegre (antigo Palácio do Marquês do Alegrete, em Lisboa), recuperamos essa cena de 2017, na revisitação de *Quando o museu vivo se torna físico*, agora rebaptizado *Um Arquivo Vivo*. Abrindo a mala nos primeiros ensaios, Carlos disse-me, "Já não me lembrava bem do que aqui tinha". Durante 10 anos, por comum acordo, tenho guardado e usado estas memórias ao mesmo tempo que privando o Carlos delas. E a possibilidade de que ele queira a sua mala de volta causa em mim uma enorme tristeza e saudade já.

Há arquivos que se tornam extensões de nós.
Mesmo que não tenhamos sido nós a constitui-los.

5. memórias persistentes

Encontrei-o pela primeira vez numa conferência em Londres, em 2013. Estava sentado frente a uma pequena mesa à entrada para o auditório, onde dispunha com cuidado o que me pareceu uma colecção de autocolantes. Não prestei muita atenção ao princípio. Ele não estava inscrito para falar e a sua presença intrigava-nos. Quem era aquele homem inglês de meia-idade, que dispunha despidoradamente a sua colecção de *memorabilia* de uma revolução que não tinha tido lugar no seu país e que, pasme-se, se emocionava a falar dela? Os investigadores presentes na conferência (muito mais jovens, portugueses) não querem falar com o Peter, não querem saber quem ele é. Calha-me a mim tornar-me amiga dele.

Seis anos depois, a seu convite, visito a sua casa para conhecer o "seu arquivo".

É uma casa de dois andares na cidade Derby, em Inglaterra, e, mal entramos vindos directamente da estação de caminhos de ferro, ele conduz-me ao longo de paredes preenchidas com fotografias - todas com molduras diferentes - e diversas divisões cheias de caixas, e diz-me, E isto é só o início.

De início em início, caixa em caixa, envelope em envelope, descubro um arquivo pessoal da revolução portuguesa que só o amor, a nostalgia, talvez, e uma dificuldade em largar a memória persistente da sua passagem por Portugal em 1974-75 poderão explicar.

Ao fazer uma pesquisa no meu computador, constato que a história de Peter e do seu arquivo é contada nos espectáculos *Um museu Vivo, Revolution Junkies, Um mini-museu*, nas conferências performativas "Passados que nos persistem" (2019) e "Guiões Densos" (2020) e num par de outros textos, com certeza, cujo rasto já perdi. Ele é uma importante parte da reflexão que tenho conduzido sobre a presença e participação de activistas estrangeiros no Processo Revolucionário de 1974-75 e sobre como certas memórias persistem em assombrar-nos e maravilhar-nos, uma espécie de feitiço difícil de quebrar.

Para o Peter, que ainda hoje está a terminar um livro sobre a revolução portuguesa a ser editado brevemente, esta relação tão próxima que firmou com uma memória do que viveu e da forma como se recorda do vivido - mesmo que isso nem sempre corresponda ao que *exactamente* se passou (mas, e o que é isso, afinal?) -, mantém-no preso e livre ao mesmo tempo. Luta para ter forças que lhe permitam contar a sua história, e ao mesmo tempo cruzá-la com o trabalho de historiador amador que persistentemente encena por entre um arquivo desorganizado mas vivo em todos os aspectos.

Juntos, desbravamos esse arquivo no Verão de 2019 sem qualquer estratégia; ele falava e eu registava - em áudio, vídeo ou no meu caderno,

Ele pegava ao acaso numa carta e lia em voz alta, ele agarrava numa caixa e abria-a - "eu não leio estas coisas, eu só as coleciono". Ele emocionava-se com a pessoa que tinha sido em 1975, ele queria corrigir os registos do 25 de Novembro de 1975, ele queria entender porque é que ainda hoje não sabe falar português, o que dificulta tudo.

E, a este propósito, citações de um caderno do Peter, um pedaço de arquivo que ele me emprestou,

"Estou a escrever isto num café," diz Peter, "tentei dizer bom dia, e trouxeram-me ao invés uma cerveja."

Noutro página, escreve: "Não posso escrever muito mais tempo, porque tenho que apanhar a volta do correio. Comecei aulas de português, 1h45 minutos e cassetes todos os dias, nas próximas 8 semanas; no final, talvez seja capaz de dizer bom dia decentemente. As minhas aulas são baratas porque é numa escola ocupada. Tenho que ir agora. Gostava que estivessem aqui."

6. *arkhē, Arkheion, archons.*

"...*Arkheion*: initially a house, a domicile, the residence of the superior magistrates, the *archons*, those who commanded (...). The *archons* are first of all the document's guardians."
*Jacques Derrida*⁹

Em 2013, conheci Jack (John Kuo Wei) Tchen, historiador oral e arquivista, um encontro que influenciou e determinou muita da minha reflexão e prática em torno da ideia de arquivo, memória, museu e

⁹ Jacques Derrida, *Archive Fever, A Freudian Impression* (Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1998), p. 2.

descolonização da academia e suas práticas. Em particular, recordo como Jack me descreveu a forma de reunir os elementos (na maioria espólios pessoais) que acabaram por constituir o acervo principal em exposição no Museu of Chinese in America (MOCA), em Nova Iorque. Era o final dos anos 70, e Jack Tchen costumava deambular na Chinatown de Nova Iorque, examinado cuidadosamente os caixotes de lixo, onde casas (vidas) inteiras eram despejadas depois de os seus donos morrerem.

Devido à segregação racial em curso para com a comunidade asiática nos EUA, muitos homens de ascendência chinesa não podiam constituir família e acabavam por morrer sem descendentes, sendo os seus pertences lançados sem piedade ao lixo. Jack recolhia militantemente estes espólios, com os quais organizou a primeira exposição de um futuro museu sobre a presença chinesa na cidade. Esta exposição teve lugar na cave de um edifício no bairro chinês em Nova Iorque, e, segundo me lembro de uma conversa com Jack, numa casa de banho desse edifício.

Foi também Jack quem me encorajou a visitar um outro arquivo emblemático - o Interference Archive, em Brooklyn. Acervo comunitário de objectos e colecções de todo o tipo, o Interference Archive é dirigido e operado por uma rede de voluntários da comunidade, sem qualquer interferência estatal. Os acervos são sobre todas as coisas que existem, as colecções obedecem a uma curadoria temática, qualquer pessoa se pode voluntariar para ajudar nas tarefas do arquivo e o lugar abre quando é possível. É um acervo que "cruza a produção cultural e os movimentos sociais."¹⁰ Um arquivo vivo em todos os sentidos.

Uns anos mais tarde, deparei-me com o Museo del Westside, em Santo António, no Texas, um projecto de museologia comunitária em torno das memórias dos habitantes daquela zona da cidade¹¹. A equipa

10 <https://interferencearchive.org> (consultado a 2 de Janeiro de 2025).

11 <https://www.museodelwestside.org> (consultado a 2 de Janeiro de 2025).

do Teatro do Vestido assistiu, maravilhada, ao relato dos esforços de uma comunidade para inscrever a sua memória no pedaço de cidade que habita, uma zona tradicionalmente desprivilegiada, desafiando a tendência de os museus como lugares de elites e que as representam.

Estes encontros e estes lugares foram determinantes para a prática arquivística do Teatro do Vestido e o desenvolvimento de uma arquivística militante, engajada e participada, ancorada nas experiências das pessoas comuns e suas histórias e na preservação de uma ideia de *pequena(s) memória(s)*. Ofereceram-nos também a perspectiva da importância do lugar onde se guarda o arquivo - ou do duplo sentido da palavra *arquivo*:

a um tempo colecção e lugar,

domicílio da memória e memória materializada.

7. os mais velhos vão morrer e os jovens vão esquecer

A memória é uma luta. E não é só a preservação da memória pessoal e social que o é. Esse é um dos aspectos de um vértice de tensões, no qual cabem também as escolhas políticas no que toca à preservação da memória: que memórias a preservar, que momentos históricos a comemorar, que transmissão da memória fazer, que História ensinar na escola e como.

Em Jerusalém oriental, no bairro de Sheikh Jarrah, conhecido pelas constantes invasões e apropriações de casas por parte de colonos israelitas, tornando-o um dos bairros de maior tensão e resistência em Jerusalém, encontramos o arquivo Khazaaen, fundado por Fadi Asleh para documentar, preservar e inscrever a memória quotidiana dos palestinos e palestinianas.

Com um enfoque sobre a história pessoal e social, este arquivo - que assenta também grandemente em trabalho voluntário -, luta pela inscrição de vidas invisibilizadas pela ocupação israelita de 76 anos, que obliterou aldeias e comunidades inteiras naquela zona do planeta. Num país sem arquivos nacionais próprios (muitos deles apropriados pelo Estado de Israel), Fadi afirma, "people feel that archiving their stories prevents them from death, because their story will be here forever. And in a Palestinian context, all of us are in danger - so this is a way of defending ourselves"¹².

Enquanto caminhava nas ruas de Sheikh Jarrah, em Julho do ano passado, não tive tempo de pensar nesta frase de Fadi quando um carro israelita a alta velocidade gritou à passagem pelo grupo onde eu me incluía, "Another *Nakba!*" - foi um clamor e um desejo, uma ameaça e um vento gelado que nos atravessou, enquanto o carro roncava, involuntariamente, baixei-me como se tivesse sido alvejada, a cara de S., palestina, pálida, e nós, estás bem?. Sim, disse ela, é o normal aqui.

Nakba, catástrofe em árabe, é o termo que assinala a ocupação, expulsão e limpeza étnica levadas a cabo pelo Estado de Israel em 1948, após a resolução 181 (II) da ONU que atribuiu parte do território da Palestina histórica para a formação do novo estado.¹³ Os tripulantes do carro clamavam, assim, por uma nova *catástrofe* que volte a desapossar os palestinos do pouco território que lhes resta, matando-os à passagem. Clamavam por um apagamento.

Na Cisjordânia ocupada - território sob governação da Autoridade Palestiniana -, visitamos uma exposição no Palestinian Museum cujo nome nos intriga: "This is not an exhibition"/ "Isto não é uma exposição". Nela, são expostas todas as obras de arte visual que o museu conseguiu reunir, criadas por artistas de Gaza - estando eles em Gaza

12 Cf. <https://www.jerusalemstory.com/en/blog/khazaen-jerusalem-archive-palestinian-social-history> (consultado a 2 de Janeiro de 2025).

13 Cf. <https://www.un.org/unispal/about-the-nakba/> e <https://www.un.org/unispal/document/auto-insert-185393/> (consultado a 2 de Janeiro de 2025).

ou noutro lugar. Nas circunstâncias actuais, a tarefa de juntar tal colecção foi e é monumental - a colecção é fluida, vai aumentando e diminuindo, muitos dos artistas estão agora mortos e os seus nomes são corrigidos ("o mártir..." ou "a mártir..."). No site do museu lê-se,

During a genocide, and the absurd imposition of parallel social conventions and the warping of all established meaning and common sense that comprise it, shrouds turn to canvases; as for the frames of surviving paintings, they are dismantled to light a fire to warm bodies saturated by the cruel cold, or to prepare food to dull the sting of hunger.¹⁴

Rumino nas palavras de uma das curadoras que nos explica como todos os arquivos, bibliotecas, universidades, património no geral são alvos constantes do exército israelita. Que, por isso, o museu digitaliza as colecções e as devolve aos seus donos, no receio da destruição sempre iminente. Que aquela "não é uma exposição" porque seria absurdo fazer uma exposição com um genocídio a decorrer; que "não é uma exposição" porque, senão, seria destruída - "Imagina", disse ela, "que se sabia que temos aqui todas as obras de arte visual de artistas de Gaza... é melhor dizer que não as temos e que a exposição não existe."

Pensei nos bombardeamentos que o Estado de Israel fez no Líbano em 1982, aquando do Cerco de Beirute, e em como um dos alvos específicos deste ataque foram os arquivos da OLP (Organização para a Libertação da Palestina), que ali estava sedeada (refugiada) desde 1970. Todo o acervo documental do Palestinian Film Group (mais tarde The Palestinian Cinema Institution), e no geral a documentação do Departamento de Informação e Cultura da OLP foram destruídos, e, o que restou, saqueado e apropriado pelo Estado de Israel, permanecendo classificado até muito recentemente.¹⁵

¹⁴ Cf. <https://palmuseum.org/en/exhibitions-and-events/exhibitions/not-exhibition> (consultado a 2 de Janeiro de 2025).

¹⁵ Cf. <https://www.972mag.com/looted-from-beirut-35-years-ago-now-on-display-in-tel-aviv/> (consultado a 1 de Janeiro de 2025).

Os complexos processos inerentes à constituição de um novo estado - Israel - no século XX, levaram à apropriação cultural, destruição de memória e de arquivos, aos assassinatos programados de figuras intelectuais da resistência palestina, motivados, provavelmente, pelo que Mahmoud Darwish descreve como "the invader's fear of memories".¹⁶

O medo das memórias.

M., palestina nascida em Nazaré, contou-nos sobre uma máxima com que cresceu, algo que o Estado de Israel dizia aos palestinos dos territórios da Palestina histórica, hoje Israel:

os mais velhos vão morrer e os jovens vão esquecer.

É um projecto destinado a falhar, contudo.

Tal como não se pode arquivar toda a memória do mundo, também não se pode apagá-la.

E a preservação da memória é, neste caso como em tantos outros, uma forma activa e concreta de resistência.



Imagem 3
Fotografia #1 ©Jaana-Craveiro. This is not an exhibition.

16 Mahmoud Darwish, *Unfortunately, It was Paradise* (Berkeley/ Los Angeles/ Londre: University of California Press, 2003), p.6

8. febre, amor e alguma esperança

"It is to burn with a passion."

*Jacques Derrida*¹⁷

Esgotei os caracteres que achei que não ia usar na sua totalidade e não falei de um dos projectos que mais admiro e que mais me inspira, que é o Atlas Group Project,¹⁸ do artista libanês Walid Raad, ou como a memória pode ser inventada na sua ausência. Bombardeados os arquivos e mortos os historiadores, os artistas criam a memória que não ficou inscrita, fabricam as suas evidências, produzem os seus especialistas ficcionais, e projectos (também ficcionais) como o Al-Hadath, com o propósito de, "photograph every street, storefront, bulding, sign, vegetation, moving vehicle, and other spaces of aesthetic, national, political, popular, functional, and cultural significance in Beirut."¹⁹

Tudo. Documentar tudo. Enquanto ainda existe.

Fica para outro texto, mais adiante.

"It is never to rest, interminably,
from searching for the archive right where it slips away."

*Jacques Derrida*²⁰

Ela perguntou-me, depois de ver *Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas*, não tens medo que seja um buraco sem fim, que nunca acabe?

Creio que não respondi porque não sabia como.

Fica para outro texto, mais adiante.

17 *op.cit.*, p.91.

18 <https://www.theatragroup1989.org> (consultado a 2 de Janeiro de 2025).

19 Walid Raad, *Scratching on Things I Could Desavow* (Lisboa: Culturquest, 2007), p.35.

20 *Ibid.*, *ibidem.*

"It is to run after the archive, even if there's too much of it."

*Jacques Derrida*²¹

Ao longo de 2022 e 2023 o Teatro do Vestido desenvolveu um projecto de arquivo em Castro Marim, na esperança que criar um museu comunitário de memórias. Foi um projecto que não se cumpriu a si próprio, mas esse relato fica para outro texto, mais adiante.

Cada vez que tropeço numa imagem ou numa das vozes que gravámos nessa altura penso no que poderia ter sido e não foi.

"It is to have [...] a homesickness,
a nostalgia for the return to the most
archaic place of absolute commencement."

*Jacques Derrida*²²

No armazém do Teatro do Vestido há uma sala interior a que chamamos *museu vivo*. É um arquivo, na verdade - de um espectáculo com esse nome -, mas que o ultrapassa já; é um arquivo de vidas escutadas e registadas, que se confunde com espectáculos vários e com as nossas vidas e com as nossas nostalgias de pósmemória²³ de um tempo que não vivemos.

Essa é sem dúvida uma história para outro texto, mais adiante.

A nossa febre de arquivos é feita de amor e de esperança. É uma luta corpo a corpo. E é incessante.

É uma luta contra a morte e é uma luta contra o tempo que passa e é uma luta contra os parasitas que comem papel e contra a luz que destrói as imagens e contra o apagamento histórico e contra o apagamento político e contra o esquecimento e contra a falta de interesse e contra a falta de inscrição e contra a falta de investimento público e

21 *Ibid., ibidem.*

22 *Ibid., ibidem.*

23 Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust* (Columbia: Columbia University Press, 2012).

contra a falta de palavra,

e contra a frustração de ser um trabalho interminável, e de Sísifo, pois claro,

e contra a constatação da nossa ignorância, da nossa falta de tempo de vida para tudo isto.

É uma luta pela reconciliação com a frase de Pierre Nora: "Archive as much as you like. Something will always be left out."²⁴

Também é, essencialmente, uma luta a favor:

Todas as coisas enunciadas acima são a favor dessa outra coisa maior,

matéria do nosso trabalho,

Sobre isso, fica para outro texto, mais adiante.



Imagem 4
Catarina dos Santos,
Certa-Ócena

24 Cf. Pierre Nora e Lawrence D. Kritzman (ed.) *Realms of Memory: The Construction of the French Past*, Volume 1 - *Conflicts and Divisions*. Traduzido por Arthur Goldhammer. (Columbia; Columbia University Press, 1996)

Biografias dos autores

Hélia Marçal

Professora de História da Arte, Materiais e Tecnologia.

Foi Fellow em Conservação e Investigação de Arte Contemporânea do projeto de investigação 'Reshaping the Collectible: When Artworks Live in the Museum', na Tate, Londres (2018-2020) e é Coordenadora do Grupo de Trabalho sobre Teoria, História e Ética da Conservação do Comité de Conservação do Conselho Internacional de Museus (ICOM-CC) desde 2016. Os seus actuais interesses de investigação situam-se nos novos materialismos feministas, nas histórias materiais de obras de arte activistas, na ética e performatividade do património cultural, na conservação de media baseados no tempo e na arte performativa, e tanto na materialidade da arte contemporânea como nas formas como esta é posicionada e negociada pelas práticas museológicas, patrimoniais e de conservação.

Joana Craveiro

Dramaturga, encenadora, actriz, antropóloga e realizadora.

É doutorada pela Roehampton University, Londres. Recebeu a bolsa Fulbright para Professores e Investigadores em 2022, tendo conduzido a sua investigação na Rutgers University, nos EUA. É directora artística do Teatro do Vestido, que co-fundou em 2001. Coordena a Licenciatura em Teatro da ESAD.CR, onde lecciona desde 2007. No seu trabalho usa as metodologias da história oral e da antropologia para investigar e criar peças de teatro, performances e textos vários, a partir de histórias de vida, arquivos e repertórios, e de uma observação atenta, política e poética da realidade. É investigadora associada do Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa e membro da rede de dramaturgos europeus *Fabula Mundi*.

André Amálio

Ator e encenador tem trabalhado em teatro documental, autobiográfico, memória e pós-colonialismo.

Foi bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian. Doutorou-se na Universidade de Roehampton e tem um mestrado em artes pelo Goldsmiths College. Tem lecionado encenação, criação e teatro documental no curso de Teatro da ESAD, na Universidade do Minho e na HAMU (Praga). Fundou em 2015 com Tereza Havličková a companhia HOTEL EUROPA da qual é co-diretor artístico, encenador, criador e ator. Os seus espectáculos têm sido apresentados em Portugal, Alemanha, Brasil, Cabo Verde, Chéquia, Colômbia, Eslováquia, Espanha, França, Itália e Uruguaí.

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».