



**PRÁTICAS
DE ARQUIVO
EM ARTES
PERFORMATIVAS**

CLÁUDIA MADEIRA
FERNANDO MATOS OLIVEIRA
HÉLIA MARÇAL
[COORDENAÇÃO]

A relação entre o arquivo e as artes performativas tem vindo a ocupar um lugar de destaque no pensamento contemporâneo, desdobrando-se em diversas vertentes: o arquivo como processo, a performatividade do arquivo, o arquivo das práticas e o arquivo como prática. Este volume agrega perspectivas sobre o que constitui o arquivo na contemporaneidade, mostrando como este se constrói, dissolve e simultaneamente se materializa em formas de memória e em experiências incorporadas. O arquivo apresenta-se assim como uma categoria que se multiplica no discurso de colecionadores, arquivistas, investigadores, programadores, artistas e espectadores. Como universo plural, presente no discurso filosófico e historiográfico, traduz-se em documentos e em enunciados, continuamente arquivado e revificado, num movimento em se perder e se ganham histórias. A leitura do índice deste livro é reveladora da abrangência temática e do olhar panorâmico que se procura lançar sobre as práticas de arquivo, em diversas inscrições disciplinares (performance, dança, teatro, música), em contexto nacional e em diálogo internacional.

PRÁTICAS DE ARQUIVO EM ARTES PERFORMATIVAS

CLÁUDIA MADEIRA
FERNANDO MATOS OLIVEIRA
HÉLIA MARÇAL
[COORDENAÇÃO]

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

TÍTULO
PRÁTICAS DE ARQUIVO EM ARTES PERFORMATIVAS

COORDENAÇÃO
Cláudia Madeira
Fernando Matos Oliveira
Hélia Marçal

© Ana Bigotte Vieira, Ana Maria da Assunção Carvalho, Ana Sofia Patrão, André Marcos Heitor, Andreia Nogueira, António de Sousa Dias, Berta Muñoz Cáliz, Carla Fernandes, Carlos Manuel Oliveira, Catarina Saraiva, Cláudia Madeira, Daniela Salazar, David dos Santos, Fernando Matos Oliveira, Filipe Figueiredo, Frederico Dinis, Hélia Marçal, Janaína Behling, João dos Santos Martins, José Abreu, Louis van den Hengel, Luísa Roubaud, Maria João Brilhante, Maria João Guardão, Marta Blanco, Paula Caspão, Paulo Estudante, Ricardo Seiça Salgado, Sibylle Omlin, Soraia Simões de Andrade, Thiago Arrais

CONCEÇÃO GRÁFICA
Imprensa da Universidade de Coimbra

EDIÇÃO
Imprensa da Universidade de Coimbra
E-mail: imprensa@uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc
Vendas *online*: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

APOIO EDITORIAL E REVISÃO
Cláudia Morais

FOTOGRAFIA DA CAPA
Pedro Medeiros

PAGINAÇÃO E IMPRESSÃO
Simões e Linhares, Lda.

ISBN
978-989-26-1953-8

ISBN DIGITAL
978-989-26-1954-5

DOI
<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1954-5>

DEPÓSITO LEGAL
468730/20

© DEZEMBRO 2019, IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

- 7 **ARQUIVOS, CATIVAÇÕES, REATIVAÇÕES**
Cláudia Madeira, Fernando Matos Oliveira, Hélia Marçal
- 15 **I. PERFORMANCE, DOCUMENTAÇÃO E EFEMERIDADE**
- 17 **ARQUIVOS DE AFETO. A PERFORMANCE E O DEVIR DA MEMÓRIA**
Louis van den Hengel
- 37 **ORAL HISTORY INTERVIEWS IN CONTEMPORARY ART:
ARTISTIC AND SCIENTIFIC METHODS**
Sibylle Omlin
- 55 **COLECIONAR PARA QUE FUTURO? NOTAS SOBRE ARQUIVOS
PRIVADOS DA ARTE DA PERFORMANCE**
Cláudia Madeira, Fernando Matos Oliveira
- 65 **RE-ENACTMENT COMO PRÁTICA DE RESISTÊNCIA NO MUSEU**
Hélia Marçal
- 83 **A RELAÇÃO ENTRE OBJETO E PERFORMANCE ENTENDIDA COMO ECOSISTEMA –
A PARTIR DOS EXEMPLOS DE GUSTAV METZGER E FERNANDO VELÁZQUEZ**
Ana Maria da Assunção Carvalho
- 93 **LINHA DE FUGA 2018: DOCUMENTAÇÃO E PRÁTICAS DE ARQUIVO
SUBJETIVAS NUM LABORATÓRIO DE ARTES PERFORMATIVAS**
Catarina Saraiva, Janaína Behling, Marta Blanco
- 105 **ARQUIVO E DOCUMENTAÇÃO DE PERFORMANCES SONORAS E VISUAIS AO VIVO**
Frederico Dinis
- 129 **II. DANÇA, ARQUIVO E MOVIMENTO**
- 131 **GENEALOGIAS DA DANÇA ENQUANTO PRÁTICA ARTÍSTICA EM PORTUGAL**
Ana Bigotte Vieira, Carlos Manuel Oliveira, João dos Santos Martins

ÍNDICE

- 149 **DANCE'S POSTHUMOUS FREQUENTATIONS IN TIMES OF COMPULSIVE ENLIVENMENT**
Paula Caspão
- 171 **TKB: AN OPEN PLATFORM AS "ARCHIVE" OF COMPOSITIONAL PROCESSES IN PERFORMING ARTS**
Carla Fernandes, David dos Santos
- 185 **10000 POROSIDADES PARA UM ARQUIVO PERFORMATIVO: O MUSÉE DE LA DANSE E OS SEUS GESTOS**
Daniela Salazar
- 203 **LABORATÓRIO OU A PRÁTICA TELEVISIVA ENQUANTO ARQUIVO**
Maria João Guardão
- 213 **PORTUGAL COREOGRAFADO. O CORPO DA "POLÍTICA DO ESPÍRITO"**
Luísa Roubaud
- 241 **III. TEATRO, MÚSICA E REPORTÓRIO**
- 243 **TEATRO Y MEMORIA: EL FONDO DOCUMENTAL DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL**
Berta Muñoz Cáliz
- 263 **O TRABALHO DA IMAGEM OU PARA CONHECER A BASE OPSIS**
Maria João Brilhante, Filipe Figueiredo
- 275 **ANARQUIVO DO TEATRO UNIVERSITÁRIO EM PORTUGAL: O CASO DO CITAC**
Ricardo Seíça Salgado
- 293 **UMA CORRIDA DE FUNDO: O MUSEU NACIONAL DO TEATRO E DA DANÇA ENQUANTO ARQUIVO DAS ARTES**
Ana Sofia Patrão
- 303 **COLECVIVA: "TEATRO-MÚSICA" COMO PERFORMANCE**
António de Sousa Dias

- 323 **DA PRÁTICA DE ARQUIVO À ARTE PERFORMATIVA.
NOTAS BREVES SOBRE O LUGAR DO ARQUIVO NO PROJETO
DE INVESTIGAÇÃO *MUNDOS E FUNDOS***
José Abreu, Paulo Estudante
- 335 **A (IN)EXISTÊNCIA DE PRÁTICAS DE ARQUIVO EM ÂMBITO MUSICAL.
O CASO DOS COMPOSITORES CONTEMPORÂNEOS NACIONAIS**
Andreia Nogueira
- 357 **DA PROGRAMAÇÃO AO ARQUIVO. PRÁTICAS TANGENCIAIS**
André Marcos Heitor, Fernando Matos Oliveira
- 369 **PRÁTICAS DE ARQUIVO EM MÚSICA E PERFORMANCE:
DIÁLOGOS E PERSPETIVAS DE CAMPO**
Soraia Simões de Andrade
- 375 **MIGRAÇÃO DE MATERIAIS E ARQUIVO MUTANTE.
O CASO DE PATRÍCIA PORTELA**
Thiago Arrais

(Página deixada propositadamente em branco)

I. A relação entre o arquivo e as artes performativas tem vindo a ocupar um lugar de destaque no pensamento contemporâneo, desdobrando-se em diversas vertentes: o arquivo em movimento, a performatividade do arquivo, o arquivo das práticas e o arquivo como prática. Este volume agrega perspectivas sobre o que constitui o arquivo na teoria e na prática, mostrando como este se dissolve e simultaneamente se materializa em formas de memória e em relações múltiplas com a criação artística. O arquivo apresenta-se assim como uma categoria que se multiplica no discurso de colecionadores, arquivistas, investigadores, curadores, programadores, artistas e ainda no discurso de espectadores. Como universo plural, traduz-se em documentos, em incorporações nas memórias e nos corpos. O arquivo é por este motivo continuamente "arquivado" e "revificado", num devir onde se perdem e ganham histórias.

Autores como J. Derrida, M. Foucault, D. Taylor, entre outros, marcam de diferentes formas o pensamento sobre o arquivo que se expõe neste volume coletivo. As noções de poder, discurso, compulsão, transmissão, memória e corpo são dimensões diversamente operativas e revisitadas nas duas dezenas de ensaios que se seguem. O arquivo começa por emergir na obra de Foucault (2005 [1969]) entre a força da tradição e a erosão do esquecimento, determinando a possibilidade dos enunciados, afirmando-se progressivamente como dispositivo que mantém hierarquias históricas, através prática (e da pulsão) recursiva que o caracteriza (Derrida, 2008 e Foster, 2004).

Ao publicar em 2003 um conhecido livro sobre os conceitos de *arquivo* e *repertório*, Diana Taylor contribui de modo decisivo para a deslocação do debate sobre o arquivo do âmbito disciplinar da filosofia e da psicanálise para o âmbito da antropologia e dos estudos da performance. Para esta investigadora, a autoridade que deriva do arquivo enquanto dispositivo maior de legitimação cultural, deve ser complementada com o repertório, entendido como conjunto de práticas incorporadas e de comportamentos ritualizados. Assim entendido, o repertório abre caminhos alternativos para a compreensão de tradições, dinâmicas intergeracionais e práticas artísticas, dando prioridade à performance sobre o registo

ARQUIVOS, CATIVAÇÕES, REATIVAÇÕES

CLÁUDIA MADEIRA
FERNANDO MATOS OLIVEIRA
HÉLIA MARÇAL

arquivístico, suscitando finalmente uma reflexão mais ampla sobre a própria possibilidade de construirmos e acedermos à memória das formas múltiplas da cultura viva de uma comunidade. É neste sentido que André Lepecki reivindica num ensaio de 2010 a noção de um corpo-arquivo, a partir do qual emerge o impulso de *reencenar*. Argumentando mais estritamente em contexto coreográfico-performativo, assinala que o corpo tem, em si mesmo, a capacidade de manter ou preservar um repositório de práticas que podem ser transmitidas e performadas em gestos políticos, sociais e artísticos (Lepecki, 2010). O corpo-arquivo contesta formas de saber estáticas, hierarquizadas e através da sua ação potencial emergem novas formas de fazer história no presente.

A dimensão performativa do arquivo ganha especial importância neste volume, ao convocar para um território comum as várias artes e contextos disciplinares. Com efeito, um dos aspetos a considerar quando pensamos as práticas de arquivo e as artes performativas é justamente a multiplicidade de lugares onde arquivos e manifestações artísticas se situam. Por um lado, o conceito de arquivo tem posicionado a prática junto de saberes considerados tácitos e efêmeros, difíceis ou impossíveis de inscrever. Por outro lado, as possibilidades de manutenção ou permanência ganharam um novo alento, tanto por via do desenvolvimento da preservação digital, como por via da emergência dos novos média e de uma arte que se origina em meio digital.

A preservação digital é hoje um campo em consolidação, tendo partido do contexto disciplinar da arquivística, da biblioteconomia e das designadas ciências da documentação e da informação. O seu trajeto denota já a busca de respostas e estratégias de arquivo digital, para meios digitais, que permitam sintonizar práticas de registo e de criação artística nos campos da fotografia, arte sonora, imagem em movimento, entre outras. Grupos de trabalho, projetos de curadoria digital e plataformas colaborativas como a Digital Preservation Coalition¹, têm procurado definir formatos, identificar riscos de obsolescência e acessibilidade, com o objetivo comum de implementar estratégias de preservação digital, capazes de dar conta da dinâmica transdisciplinar e multimedial da própria criação artística contemporânea.

As ontologias híbridas da nossa atual "condição digital" (Stalder, 2018) tornam menos operativos binómios que antes julgávamos inamovíveis, como é manifestamente hoje o caso pelos motivos acima descritos, das ontologias e das práticas convergentes que caracterizam o arquivo e a performance. Este contexto obriga-nos a pensar com outra abertura a noção de arquivo, nas suas valências de criação e conservação, pensamento e movimento, efemeridade e permanência, nos vários lugares que este ocupa: o palco, o teatro, o museu, a universidade, a coleção, a casa, o corpo. Como se tornará evidente a partir da leitura de vários textos deste volume, a separação desses mesmos espaços também se torna pouco operativa, face à fluidez crescente dos lugares

1 Para mais informações, consulte <https://www.dpconline.org/> (acedido em abril de 2020).

da investigação e da prática artístico-institucional. Vejam-se, por exemplo, os processos cada vez mais comuns de investigação pela prática ou a ação institucional de espaços de cultura e programação que contribuem ativamente para a produção de conhecimento (e arquivo), como os Teatros Nacionais, o Teatro Académico de Gil Vicente ou as diversas formações laboratoriais que em Portugal têm referências recentes no Fórum Dança (1990-) ou no trabalho singular desenvolvido com a Companhia RE.AL (1990-2019) pelo coreógrafo João Fiadeiro, entre a criação, o arquivo e a reflexão. Veja-se ainda o caso das coleções de arquivos privados, normalmente depositados em locais de residência, onde as esferas privada e pública ganham outras caracterizações.

Partindo de posicionamentos liminares, procurámos, desde cedo, que este volume fosse caracterizado por cruzamentos, relações e transposições entre e com geografias, campos disciplinares e lugares da prática. Alguns dos textos aqui recolhidos tiveram um primeiro momento de materialização na sua relação mútua, a partir de um seminário internacional homónimo, que decorreu entre 16 e 18 de novembro de 2017 entre Coimbra e Porto, com o apoio da Fundação GDA. Este seminário partiu de uma colaboração entre o Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX (CEIS20) da Universidade de Coimbra, o Teatro Académico de Gil Vicente (TAGV), o Teatro Nacional de São João (TNSJ) e o Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (IHA – FCSH/UNL). Tendo como foco as práticas de arquivo em artes performativas, este evento científico, entretanto expandido e reorganizado como projeto editorial autónomo, procurou juntar valências multidisciplinares, que então se encontravam em processo de aproximação e diálogo. Algumas contribuições já se localizavam no terreno inter- e transdisciplinar, percorrendo práticas diversas, entre (e com) teatro, dança, performance e música.

Este volume procura também mapear as resistências e as possibilidades de constituição do arquivo na conjuntura tecnológica e mediatizada da atualidade, pensando o contexto digital e como o corpo múltiplo (e já em si mediatizado) acaba por reformular perspectivas sobre o arquivo e a instituição. Importam especialmente as dinâmicas que se estabelecem entre o arquivo documentado/documentável e as práticas contemporâneas de criação e corporização da memória ou da memória incorporada. Este conjunto de contribuições é, a seu modo, um contributo para a inscrição pública das reflexões cruzadas que nele se propõem, junto da comunidade de criadores, investigadores, agentes e instituições do meio artístico. Um breve olhar sobre o índice deste livro é indicativo da abrangência temática e de perspectivas que aqui residem. Desse modo, esta monografia oferece um panorama diverso, ainda que parcial, sobre as práticas de arquivo em artes performativas, considerando a criação em Portugal e o conhecimento em cada uma das áreas.

II. O volume divide-se em três partes, agregando perspectivas programáticas e práticas de arquivo, organizadas de modo amplo em torno de três eixos disciplinares. Em *Performance*,

Documentação e Efemeridade, a arte da performance é a linguagem artística de referência, permitindo integrar a reflexão sobre a ontologia desta expressão artística. O teórico da performance Louis van den Hengel abre o volume com um texto que, a partir de uma premissa assente na ideia da memória incorporada, traz para primeiro plano o afeto como prática de arquivo, a par de meios de inscrição mais perenes. Ideias de corpo-arquivo e de afeto – ensaiadas já por G. Deleuze e F. Guattari, B. Massumi e E. Manning, mas também por A. Lepecki, no âmbito coreográfico – vão sendo repetidas em modo deleuziano, buscando iluminações a partir da sobreposição e da diferença entre experiências, argumentos e proposições criativas.

Os corpos em performance na oralidade são-nos trazidos por Sibylle Omlin, uma investigadora e curadora que recorre à história oral como método de intersecção entre o universo artístico e académico-científico, procurando formas de valorização da evidência produzida pela tradução subjetiva. Cláudia Madeira e Fernando Matos Oliveira apresentam um estudo preliminar sobre a importância e a acessibilidade dos arquivos privados da arte da performance, como condição de possibilidade para as histórias da performance que estão por fazer no país. A partir do contexto da arte da performance na instituição, e com uma abordagem aos novos materialismos, Hélia Marçal reflete sobre o potencial das práticas de *re-enactment* (aqui traduzidas como reencenação ou materialização), enquanto formas de desestabilização das estruturas museológicas que albergam cada vez mais este tipo de obras de arte. Ana Maria da Assunção Carvalho oferece uma perspetiva sobre relação entre objeto e performance, a partir de exemplos de Gustav Metzger e Fernando Velasquez, numa ótica ecológica onde ressoam os estudos sobre ciência e tecnologia (STS). Já Catarina Saraiva, Janaína Behling e Marta Blanco descrevem e refletem em movimentos sucessivos sobre o processo de documentação como prática colaborativa, ilustrada pelo projeto Linha de Fuga. Na contribuição que encerra a primeira parte, Frederico Dinis apresenta um ponto de vista complementar quanto à intersecção entre o arquivo e a documentação, mostrando como a condição das artes ao vivo se potencia na criação de ambientes sonoros e visuais.

III. A secção *Dança, Arquivo e Movimento*, entendida tanto como uma associação convergente, como através da constituição da dança como arquivo de práticas e de práticas em movimento, engloba discursos que contestam ideias de tempo linear, histórias cristalizadas ou corpos puramente feitos de carne, no complexo contemporâneo da dança em Portugal. Este conjunto de iterações abre com uma contribuição que nasce da colaboração entre Ana Bigotte Vieira, Carlos Manuel Oliveira e João dos Santos Martins. Os autores refletem sobre a emergência da Nova Dança Portuguesa e recorrem a uma prática relacional entre séries convergentes de obras, discursos, instituições, autorias, processos sociais e culturais. A *timeline* pluralizada que desenham, em cores diversas, converte-se num dispositivo de inquirição, uma arqueologia espacializada dos saberes que se intercetam numa história ainda em construção.

Carla Fernandes e David dos Santos apresentam uma outra forma de visualizar a genealogia, através de uma plataforma iterativa e interativa que constrói, também como ponto de partida, uma historiografia de tipo processual e relacional. Esta singular contribuição para o mapeamento da dança recorre a procedimentos da prática como investigação que reencontramos noutros textos presentes neste volume. O próprio conceito de *Laboratório* serviu de modo exemplar à realizadora e jornalista Maria João Guardão para assinar um dos momentos felizes de encontro entre o meio televisivo e as artes performativas em Portugal. A série documental sobre criadores portugueses que realizou e que a SIC transmitiu no ano de 2004 tornou-se, entretanto, uma fonte documental em si mesma, colocando questões de acesso e transmissão que são parte do desafio que hoje se coloca ao trabalho de documentação e arquivo.

Do vitalismo ou da vitalidade da performance, Paula Caspão procura pensar as vidas, não-vidas e pós-vidas da performance e de que forma tais incorporações e iterações se relacionam com perspectivas éticas e materiais sobre a dança em e como performance. O texto de Caspão assume uma tonalidade híbrida (theory-fiction), constituindo uma demanda sensível sobre o arquivo e as possibilidades infinitas da memória através de uma digressão crítica ativada por referências diversas, que incluem um filme-ensaio de A. Resnais (*Toute la mémoire du monde*, 1956), Fred Moten e Boris Charmatz. Este último, coreógrafo e autor do projeto memorialístico *Musée de la Danse*, iniciado em 2009, com a direção do Centre Chorégraphique de Rennes, é justamente o ponto de partida para a reflexão de Daniela Salazar. O seu ensaio dedica-se à obra *10000 Gestes*, que Charmatz estreia em 2017, uma criação que sugere um arquivo mutável, poroso, que se constitui paradoxalmente pela matéria presentificada e pela sua falta. Já Luísa Roubaud retoma os sentidos a um tempo políticos e estéticos da dança como "pátria subtil", nas palavras de António Ferro, o diretor do SPN, refletindo sobre o corpo presente na "Política do Espírito" durante o Estado Novo.

IV. A terceira e última secção deste volume, intitulada *Teatro, Música e Repertório*, prossegue o trabalho de questionamento das dicotomias performance-texto e arquivo-repertório. Berta Muñoz Cáliz descreve o trabalho desenvolvido pelo Centro de Documentación Teatral del INAEM, em Madrid, mostrando o potencial dos fundos documentais em processos de memória e devir, bem como o papel de liderança institucional que é necessário num campo ocupado por agentes, territórios e práticas nem sempre em sintonia. Partindo da oposição entre arquivo/imagem/texto e repertório, mas repensando a relação entre os seus próprios termos, Ricardo Seíça Salgado estabelece as condições de um futuro centro de documentação do teatro universitário. A transposição da memória no documento (e vice-versa) é aqui evidente, como será no ensaio de Maria João Brilhante e Filipe Figueiredo. Ambos apresentam a base OPSIS e a investigação que tem vindo a ser realizada pelo Centro de Estudos de Teatro quanto à relação entre imagem

e memória teatral, um trabalho que pretende preencher uma falha habitual na evidência que domina a documentação e o arquivo. Ao descrever e refletir sobre o acervo e as práticas de indexação vigentes no Museu Nacional do Teatro e da Dança, Ana Sofia Patrão refere-se de modo sintomático ao desafio que se coloca à preservação da memória das artes do espetáculo. A corrida de fundo que dá título ao seu texto constitui a medida da busca permanente de uma referência adequada e de modos de partilha que se tornam mais prementes, à medida que a coleção se multiplica e os investigadores a procuram de modo a preencher lacunas no conhecimento.

António de Sousa Dias apresenta um estudo de caso centrado no grupo de "teatro-música" ColecViva, criado pela compositora Constança Capdeville, no qual participou. A acessibilidade ao arquivo e o testemunho cruzam-se neste trabalho para nos dar a conhecer dois espetáculos deste grupo e refletir sobre a performatividade e o caráter intangível que se amplia nestas criações, que assim resistem não apenas à documentação, mas à possibilidade da sua apresentação futura. Andreia Nogueira parte também de um contexto musicológico para questionar as dificuldades de construção de um arquivo dedicado aos criadores nacionais. Esta questão percorre, noutro tempo histórico, as formas da atenção e o trabalho de documentação conduzido por José Abreu e Paulo Estudante. Esta dupla de investigadores tem vindo a estudar e a promover a interpretação dos manuscritos que se encontram depositados nos arquivos musicais da Biblioteca da Universidade de Coimbra. Trata-se de um trabalho que articula de modo singular a investigação, a formação e a prática artística no panorama nacional.

Os três textos que encerram o volume ilustram a diversidade de perspetivas, a inscrição transdisciplinar e interinstitucional que a problemática do arquivo hoje suscita. Thiago Arrais convoca o processo de escrita de Patrícia Portela para mostrar como este se organiza e produz sentido à custa da migração interna de materiais, num movimento autorreferencial do arquivo. André Marcos Heitor e Fernando Matos Oliveira colocam em contiguidade a programação de um espaço cultural com as práticas (e as políticas) de arquivo. A relação tangencial identificada supõe possibilidades e oportunidades de implementação de práticas de documentação que são urgentes na rede de teatros e cineteatros em Portugal. Soraia Simões apresenta, de modo breve, uma iniciativa de sua autoria que pode mais extensamente ser visitada em arquivo digital, o Mural Sonoro (1955-1999), um projeto que pretende colocar parte importante do património musical popular num espaço público de partilha.

Num contexto marcado pela digitalização crescente, pela multiplicação das tecnologias de arquivo e por novos desafios lançados a cada instante pela deriva das formas da cultura material; num tempo em que a preservação digital e a universalização do acesso à internet produz uma espécie de "infinetização" da memória, este volume mostra como, apesar de tudo, os arquivos

existem em condições de grande assimetria, e que essa assimetria traz consigo lugares de (e em) potência. Não serão demasiados os caminhos sugeridos para a abertura e democratização do arquivo. Dependendo das disciplinas, da variação entre suportes, gêneros e dinâmicas de promoção institucional, é ainda muito desigual a promessa de futuro que o arquivo contém na sua pulsão original.

Referências

Derrida, J. (2008). *Archive Fever. A Freudian Impression*. Chicago: Chicago University Press.

Foucault, M. (2005 [1969]). *A Arqueologia do Saber*. Coimbra: Almedina.

Foster, H. (2004). "An Archival Impulse.", *October*, n.º 110, 3–22.

Lepecki, A. (2010). "The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dance.", *Dance Research Journal*, n.º 42 (2), 28–48.

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

Stalder, F. (2018). *The Digital Condition*. London: Polity Press.

(Página deixada propositadamente em branco)

**I. PERFORMANCE,
DOCUMENTAÇÃO E
EFEMERIDADE**

(Página deixada propositadamente em branco)

**ARQUIVOS DE AFETO. A PERFORMANCE
E O DEVER DA MEMÓRIA¹**

LOUIS VAN DEN HENGEL

17

Traduzido por Marcos Silva e Hélia Marçal

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1954-5_1

(Página deixada propositadamente em branco)

Na primavera de 2010, passei três meses no Museu de Arte Moderna (MoMA) em Nova Iorque com o intuito de observar e participar na performance *The Artist is Present* de Marina Abramovic, uma performance duracional que seria a peça central da exposição homônima, uma retrospectiva dedicada à carreira da artista. Juntando-se à obra de performance epónima, encontraria na exposição reencenações² de obras basilares de Abramovic – as primeiras de sempre a serem interpretadas por outras pessoas num contexto museológico – numa tentativa de consolidar a presença da artista e tornar acessíveis a um público contemporâneo as suas performances históricas³.

Juntando-se ao conjunto de fotografias documentais, vídeo e projeções digitais que preenchiam as galerias do sexto andar do museu, as reencenações eram interpretadas continuamente por uma equipa de quarenta performers, essencialmente jovens dançarinos e artistas escolhidos e treinados pessoalmente por Abramovic, que trabalharam em turnos durante a exposição, perfazendo um total de mais de 700 horas.

Com o espetáculo no MoMA a aproximar-se do fim, fui informado que um grupo de jovens artistas do panorama radical *queer* de Nova Iorque estavam a apresentar uma série de reencenações alternativas sob o título *The Artist is Absent*. Ainda que concebido como um tributo ao trabalho de Abramovic, o evento serviu igualmente como um protesto contra algumas decisões curatoriais que estiveram patentes na retrospectiva do MoMA. Como os organizadores explicaram no seu *website*, *The Artist is Absent* procurava dar aos visitantes a oportunidade de experienciarem as peças de Abramovic “num contexto mais próximo à sua apresentação original”, ao assumir e revitalizar a ética anti-institucional e ativista que marcou a emergência da performance como

1 N.T.: Este texto foi publicado inicialmente com o título “Archives of Affect: Performance, Reenactment, and the Becoming of Memory”, em *Materializing Memory in Art and Popular Culture*, editado por László Munteán, Liedeke Plate e Anneke Smelik (Nova Iorque: Routledge, 2017).

2 N.T.: O texto do autor recorre ao uso da palavra *re-enactment* que, aqui, consolida uma tradição do uso desta expressão a partir de textos, também por ele citados, de André Lepecki ou Rebecca Schneider, que fazem uso da palavra a partir de uma tradição pós-estruturalista e, mais especificamente, deleuziana. O uso e abrangência deste conceito, contudo (e na nossa perspetiva), difere dos significados normalmente associados a reencenação, cuja polissemia acaba por não ter a tração por vezes assegurada pela irmã inglesa. Vemos, por exemplo, que reencenação poderá ser uma possível palavra na tradução de *re-staging* que, evidentemente, altera a tradição teórico-filosófica na qual assenta o argumento de van den Hengel. No contexto desta tradução iremos, portanto, alternar entre possíveis traduções para a palavra *re-enactment*, nomeadamente reencenação, instância, ativação, reperformance e materialização. Todos estes termos surgem aqui de tradições igualmente assentes no pós-estruturalismo, com uma valência também ela materialista. O ICI Berlin: Institute for Cultural Inquiry recentemente lançou um volume dedicado à definição crítica da terminologia do prefixo *re-*. Para mais, veja-se *Re- An Errant Glossary* (2019). Christoph F. E. Holzhey, Arnd Wedemeyer(eds.), Cultural Inquiry, 15, Berlin: ICI Berlin Press.

3 Uma descrição da retrospectiva e uma impressão da performance de Abramovic pode ser encontrada no *website* da exibição do MoMA: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic> (acedido em junho de 2016).

forma de arte autónoma durante os anos 60 e 70.⁴ Adicionalmente, este espetáculo procurava contestar o que seria, então, percecionado como uma política de corpo excessivamente (hetero) normativa das reencenações apresentadas no MoMA. Enquanto que os corpos em performance no *The Artist is Present* teriam características que eram, de facto, aproximados à normatividade cultural do corpo em ação – de corporalidade jovem, branca, cisgénero, magra e fisicamente capaz – os performers em *The Artist is Absent* viriam, de forma geral, das comunidades *queer*, transgénero ou BDSM da cidade. No processo de recrutamento, os curadores do evento alternativo priorizaram assumidamente um grupo de corpos mais variado e contrastante, que eles consideraram estar “unicamente equipado para lidar com a intensidade e vulnerabilidade públicas” requeridas na apresentação do trabalho de Abramovic.⁵

E assim, em pleno fim-de-semana do Memorial Day, vejo-me na Galeria 25 CPW – um espaço de arte alternativa no Upper West Side a menos de uma milha de distância do MoMA – com o objetivo de experienciar esta perspetiva *queer* da retrospectiva da Marina Abramovic. No decurso de quatro a cinco horas, observei uma variedade de reperformances, incluindo várias reencenações dos primeiros trabalhos de Abramovic: peças pungentes que, com frequência, envolvem perigosas formas de autoflagelação que claramente seriam impossíveis de executar no ambiente institucional do MoMA. Apesar de a reperformance destas obras efetivamente afetar o público de alguma forma – eu incluído, pelo menos ao nível visceral de uma experiência sensual imediata, não conseguia deixar de pensar que esta minha visita teria sido, de facto, uma terrível perda de tempo. Perdi a minha paciência durante uma reencenação de *Light/Dark*, um trabalho que teve a sua ontogénese em Colónia em 1977, tendo sido executada por Abramovic e Ulay, o seu colaborador e parceiro da altura, consistindo num encontro dos artistas, frente-a-frente, de joelhos e com as suas caras iluminadas por potentes holofotes, que se desenvolvia a partir de um esbofetear mútuo e à vez. Enquanto que a peça original desenvolvia o seu ritmo em crescendo, que projetava a forma implacável da performance, os corpos envolvidos na reperformance pareciam pouco focados, ou até levianos, à medida que avançavam por aquilo que me começava a parecer ser uma inadvertida paródia do trabalho original. Frustrado com aquilo que eu percecionei na altura como sendo uma técnica insuficiente por parte dos performers – e com receio que esta cópia de caráter inferior manchasse a minha memória do trabalho original –, uma memória que, incidentalmente, não surge da minha experiência da performance em si mesma, mas sim de documentação em arquivo da sua reencenação em 1978, executada para a câmara por Abramovic e Ulay – fiz algo de que ainda hoje me arrependo: levantei-me e saí. Saí e regresssei ao MoMA, para ver a obra “verdadeira”.

4 Ver <http://www.theartistisabsent.com> (acedido em outubro de 2014). O *website* está atualmente obsoleto mas pode ser acedido através de Wayback Machine providenciada pela organização sem fins lucrativos Internet Archive: <http://web.archive.org/web/20100527055238/http://www.theartistisabsent.com> (acedido em junho de 2016).

5 Ver http://www.theartistisabsent.com/?page_id=14 (acedido em outubro de 2014).

O objetivo deste texto é atualizar,⁶ em retrospectiva, aquilo que eu não consegui abraçar no meu encontro com o *The Artist Is Absent* em 2010. Neste contexto, vou procurar explorar – e afirmar – o potencial da performance e da reperformance como operação no processo material da memória histórica, cultural e estética – nas múltiplas dobras de tempo que carregam o passado para o presente, e afirmam a presença do presente como a força vital da memória. Esta afirmação, como irei explicar, traz consigo uma nova ontologia materialista da performance, com potencial para revelar uma forma alternativa da ética da conservação de performance. Em oposição aos debates que surgem a partir da teoria da performance e no campo profissional que se centra na natureza efêmera e fugaz da arte viva, pretendo focar-me nas modalidades de mediação da memória que surgem com a distinta materialidade da performance. Quero situar esta materialidade nas operações afetivas da performance como uma forma de expressão artística simultaneamente baseada no tempo⁷ e tão profundamente intemporal. Neste sentido, o arquivo perene da performance cria-se a partir da sua manifestação expressiva, do evento da performance em si mesma, que cria as condições a partir das quais as forças da matéria e da memória se encontram e se constituem mutuamente.

A memória, como nos lembra Gilles Deleuze (1991), não consiste apenas num ato de recolção da experiência, mas deriva a partir de (e para) um poder criativo de reinvenção: ao invés de rerepresentar o passado no presente, a memória manifesta-se como um processo sem fim de mudança e diferença. Neste sentido, a memória, apesar de se expressar a partir de corpos e indivíduos, não pode ser contida, operando antes através de interligações afetivas ou encontros criativos. Por outras palavras, a memória *funciona* como uma prática performativa, sendo “um processo que acontece no presente e que é incorporado, material e sujeito a inferências por parte do seu contexto de produção” (Plate & Smelik, 2013: 14). Nas secções seguintes, irei discutir de que forma as atuais estratégias de reencenação ativam esta dimensão performativa da memória no contexto de debates sobre a institucionalização da arte viva, assim como em relação às ontologias tradicionais da performance. Subsequentemente, irei examinar como as performances da memória, e memórias da performance, se materializam. Com este objetivo, irei analisar criticamente discursos sobre lógica tradicional do arquivo a partir de estudos recentes sobre memória cultural em diálogo com o conceito Deleuziano de afeto como uma força material do devir. O meu argumento será que a reencenação, ao mobilizar os afetos incorporados

6 N.T.: do original *actualise*. Este termo foi utilizado por Deleuze no desenvolvimento dos espaços teóricos do *virtual* e do *atual*. Poderia, no contexto deste artigo e a partir do argumento desenvolvido por van den Hengel, ser também traduzido para *materializar*.

7 N.T.: do original *time-based*. A expressão *time-based* surge nos anos 70 e está associada a obras de arte que, pela própria natureza da sua manifestação, intencionalmente se desenvolvem e mudam com o tempo. Estas obras podem incluir instalações multimédia, videoarte, filme e *slides*, obras de arte digitais, arte baseada em *software*, ou ainda, e talvez paradigmaticamente, arte da performance.

a partir de delimitações temporais (do presente e do passado), foca a sua força generativa na abertura da arte da performance a meios alternativos de produção e documentação da sua história. Para ilustrar este argumento, irei explorar vários exemplos de arte da performance criados pelas artistas Marina Abramovic e Mary Coble, antes de, por último, voltar à minha própria recordação do *The Artist Is Absent*.

Da vontade de viver

Foi na primeira década do século XXI que a arte da performance e a arte viva ressurgiram com um nível incrível de popularidade. As programações curatoriais focadas em performance tornam-se ubíquas nas bienais e nos festivais de arte pelo mundo inteiro e começam a surgir, em museus de arte contemporânea, estruturas orgânicas dedicadas à coleção e apresentação de arte viva (como é o caso do MoMA ou da Tate Modern). Com exposições seminais, como a retrospectiva de Marina Abramovic ou o espetáculo de Tino Sehgal no museu Guggenheim em 2009, veio um surpreendente reposicionamento da performance, que não só se move das margens do cânone da arte contemporânea, mas toma um lugar de destaque no imaginário cultural popular de hoje em dia. As famosas colaborações de Abramovic com celebridades como Lady Gaga, James Franco ou Jay-Z, ou a sua parceria com a Adidas para o Mundial de Futebol de 2014, ilustram as enormes mudanças na expressão da arte viva, que surgem da consciencialização por parte de instituições de arte tradicionais, assim como as maiores empresas de média, do potencial das histórias da performance para uma frutífera economia da experiência.

Em sentido contrário, algumas questões relativas à ontologia da performance e à preservação do seu legado histórico-artístico surgem firmemente na agenda de académicos, teóricos culturais, profissionais museológicos e artistas. Enquanto que nos anos 60 e 70 a performance resiste ativamente à sua objetificação – dado que as artes visuais seriam privilegiadas no contexto do mercado da arte e do capitalismo financeiro – vemos que, hoje em dia, a arte viva está, cada vez mais, a entrar em coleções públicas e privadas. A reencenação da performance, que subsiste, no contexto museológico, a partir do que a Claire Bishop denominou de “performance delegada”, ganhou uma significância económica e cultural neste contexto. Performance delegada, que envolve a contratação de amadores ou especialistas de outras áreas para apresentar trabalhos ao vivo, permite que a obra exista com uma formalização que é independente do artista, o que, por sua vez, facilita processos de compra e venda por instituições e indivíduos, não apesar, mas devido à sua natureza performativa (Bishop, 2012). Ao mesmo tempo, a atual recriação de arte viva, que traz consigo questões de originalidade e de autenticidade relativas a qualquer evento originário, instiga uma reconsideração crítica da ontologia da performance no que diz respeito à sua condição temporal.

A célebre afirmação de Peggy Phelan de que “a performance, num sentido estritamente ontológico, é não-reproduzível” (1993: 148) tornou-se num travão que continua a assombrar qualquer discussão sobre arte viva até hoje. A vida da performance, escreve Phelan, existe apenas no presente:

Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction, it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance’s being... becomes itself through disappearance (Phelan, 1993: 146).

Para Phelan, a incapacidade de ser reproduzida ou repetida é a grande mais valia da arte viva, que resiste, assim, às formas ideológicas do capital que estão indexadas aos sistemas de reprodução e da representação (*ibid.*: 149). A ontologia da performance como desaparecimento, comumente entendida em termos de efemeridade e perda, tem tido um papel central, e até constitutivo, dentro dos estudos da performance, especialmente a partir do momento da viragem para a filosofia da linguagem.⁸ Apesar de cada vez mais contestado, também se tornou num truísmo dentro da prática profissional, onde frequentemente se traduz numa necessidade de desenvolver novas capacidades, abordagens e redes para colecionar e conservar arte da performance (Laurenson & Van Saaze, 2014). Consequentemente, a aquisição de obras consideradas “imateriais” acaba por ser habitualmente definida como necessariamente incompatível com a criticidade da arte da performance, principalmente quando enquadrada no contexto do capitalismo tardio.

Tenho alguns problemas com esta crença melancólica – essencialmente Lacaniana – de que a única forma da performance poder reter (ou materializar) alguma da simbologia cultural é através do esgotamento total ou parcial de algumas das formas de manifestação da sua potência social e política. Uma ontologia da performance (e da sua preservação) assente em noções de perda e desaparecimento pode ter o objetivo de evidenciar processos de resgate e reavaliação do imaterial; mas vemos que, de facto, estas ontologias negam o futuro à arte de performance. Onde reside, afinal, o lugar para a história viva deste género se não consegue garantir a sua persistência nas margens da arte contemporânea, nem a sua sobrevivência no seu centro? Como pode a “transiência” da performance estar assegurada na história da arte quando o sucesso da sua preservação está tão associado à ideia perda? Se queremos capturar, ou garantir a permanência do carácter elusivo que dá *vida* à arte viva, precisamos de adotar uma ontologia da performance alternativa, de natureza inerentemente afirmativa: uma que reconheça como a performance em si se mantém através da materialidade e temporalidade, na performance de eventos supostamente “transientes”.

8 N.T.: do original *linguistic turn*.

Além do desaparecimento

Para escapar ao dilema ilustrado acima, proponho uma concepção diferente de performance, não como um modo de desaparecimento mas como uma força ativa da criação, conhecimento e memória cultural. Mais precisamente, quero substituir o entendimento melancólico da performance como sítio de uma irreparável falta ou perda de existência com uma nova ontologia materialista do afeto baseada numa ética do devir. Eu entendo a noção de afeto a partir de uma perspectiva Deleuziana, como o lugar da mudança ou variação que ocorre com a reconcetualização de relações entre corpos; ou, noutras palavras, como a força dinâmica e imprevisível de uma ação performativa do devir pela diferença (Deleuze & Parnet, 2006: 45). O afeto é, portanto, simultaneamente uma força experiencial e uma “ocorrência material”, podendo, dessa forma, “forçar sistemas de conhecimento, história, memória, e circuitos de poder” (Colman, 2005: 11–12). No contexto deste artigo, estou particularmente interessado nas possibilidades que os afetos trazem à invenção de intensas sensações de memória, nas quais a representação do passado se transforma numa instância performativa (um retorno criativo) da história no/para o presente.

Esta transição numa direção de uma ontologia dos novos materialismos na performance implica a recusa de dois axiomas essenciais nos estudos da performance: em primeiro lugar, a noção de performance como o que desaparece; e, em segundo, a associação entre o efêmero e o imaterial, sobre a qual se baseia o primeiro preceito. Para Phelan, a performance pode ser lembrada, mas não pode perdurar: “Nada se salva, somente esgota” (1993: 148). Esta abordagem à performance, contudo, longe de ser um facto ontológico, está intimamente investido na ideia de imaterialidade e da circunstância ao vivo (por oposição ao mediatizado)⁹ como forças críticas de emergência e consolidação da arte contemporânea. Se, por outro lado, considerarmos a performance não como uma instância da desmaterialização do objeto artístico, mas como uma prática material por si mesma, podemos reconhecer as formas pelas quais a performance *persiste*, por oposição ao seu desaparecimento dentro do perpétuo fluxo do presente.

Para Rebecca Schneider (2011), que explora a ontologia trazida por Phelan em relação à noção de arquivo, a performance veio de facto para ficar. Schneider sugere que a noção da performance como ato de desaparecimento não parte necessariamente de uma posição disruptiva do arquivo, mas como *consequência* da lógica do arquivo à qual pretende opor-se: “Ao considerarmos a performance como um ato de desaparecimento, como uma efemeridade que se traduz num estado gasoso ou de perda, não estaremos a limitar o nosso entendimento da

9 N.T.: do original *liveness*.

performance como relação a uma lógica de arquivo culturalmente repetida e já predeterminada?” (Schneider, 2011: 98). O que chega ao arquivo, que naturalmente é já entendido como uma coleção de materiais perenes (tais como objetos e documentos), é o que é “reconhecido como aquilo que resta” (*ibid.*) da ação¹⁰, ou do que tem a capacidade de ser documentado, ou de se tornar um documento. Partindo do princípio que a performance não poderá ser considerada o seu próprio documento – o que se pode considerar outro dogma dos estudos da performance – conclui-se que a performance será aquilo que se perde: “Segundo esta lógica, a performance estará tão radicalmente ‘no seu tempo’ (numa consideração linear de tempo) que não poderá residir nas suas formas materiais, pelo que ‘desaparece’” (*ibid.*). Segundo Schneider, esta perspetiva pode ser problemática, já que a estipulação da performance como desaparecimento necessariamente ignora formas de conhecimento ou de memorialização que poderão estar situados, precisamente, nas formas pelas quais a performance perdura e, contudo, se mantém diferente (*ibid.*).

A lógica do arquivo é crucialmente determinada dentro de genealogias paternas e formas de conhecimento e de memória ocidentais: dentro de uma ação regulatória, o arquivo baseia-se numa lógica decididamente branca e heteronormativa que privilegia artefactos materiais, tais como documentos visuais e textuais ou objetos, enquanto que práticas incorporadas e performativas são desqualificadas como formas de transmissão e captura de conhecimento (Cvetkovich, 2003). O conflito, como sugere Diana Taylor, não é necessariamente entre o falado e o escrito, mas entre o arquivo de objetos que perduram e aquilo que Taylor denomina de “repertório de práticas e conhecimentos incorporados” (*Ibid.*: 19). É na sua análise crítica de transformações nas memórias culturais nas Américas que Taylor evidencia a violenta valorização do arquivo sobre tradições de práticas de memória incorporada que constituem o *repertório*. Sistemas de poder e conhecimento coloniais continuam a operar a partir da rejeição de práticas performativas indígenas – tais como ritual, dança, história oral – como práticas *históricas* autorizadas, de forma que a memória viva e as suas instâncias nunca são niveladas com o arquivo, e permanecem fora das histórias oficiais por si sancionadas. A prática incorporada da performance é, portanto, *ensaiada* a partir do seu desaparecimento, não porque desaparece de facto, mas porque à sua temporalidade particular é negado o estatuto de prova material.

A partir desta discussão, parece-me claro que a associação da performance com conhecimento efémero e não reproduzível, não obstante os compromissos políticos e progressistas dos que a mantêm e (re)produzem, opera com e através de uma lógica imperialista. De facto, partindo do princípio que a autoridade do arquivo depende da ideia que a finalidade da performance

10 N.T.: do original *remain*.

reside no seu desaparecimento, ou ainda, como argumenta Schneider, se o arquivo “*performa* a operação da performance com o seu desaparecimento, e, ao mesmo tempo, *performa* o serviço do seu ‘resgate’” (Schneider, 2011: 99), então qualquer ontologia que ligue a efemeridade subversiva da performance ao seu desaparecimento, *pace* Phelan, necessariamente reduz e trai a sua própria promessa política. Por outro lado, se olharmos a performance seriamente como um “sistema de conhecimento, manutenção, e transmissão de conhecimento” (Taylor, 2003: 16), poderemos começar a pensar sobre as potencialidades da performance para agir, criar ou materializar o passado no presente. Nos próximos capítulos, irei traçar algumas das formas pelas quais as práticas performativas de Marina Abramovic e Mary Coble instanciam e reencenam a transmissão afetivo-material de conhecimento sob o qual o arquivo e o repertório colidem e colapsam no (e para) o devir vital da própria memória.

Da Memória da Carne

A série de performances *Seven Easy Pieces*, criada por Marina Abramovic em 2005 no contexto de uma comissão para o museu Guggenheim em Nova Iorque, examinou as possibilidades de documentar e preservar a história da arte da performance através da ativação criativa de seis obras seminais de performance. Apresentadas ao longo de um período de uma semana, com uma performance diferente por dia, que decorria das cinco da tarde à meia-noite, Abramovic recriou cinco célebres performances dos anos 60 e 70 do século XX: *Body Pressure* de Bruce Nauman (1965), *Seedbed* de Vito Acconci (1972), *Action Pants: Genital Panic* de VALIE EXPORT (1969), *The Conditioning* de Gina Pane (1973) e *How to Explain Pictures to a Dead Hare* de Joseph Beuys (1965). A isto acrescentou uma reencenação do seu próprio trabalho *Thomas Lips* (1975), entretanto intitulado *Lips of Thomas*, e uma peça recentemente comissionada chamada *Entering the Other Side* que estreou na sétima noite.

O objetivo assumido de Abramovic era não só o de dar ao público a oportunidade de ter a experiência em primeira mão destas obras de arte da performance, mas também o de instigar uma discussão em torno da ética da conservação deste género artístico:

The project confronted the idea that documentation rarely existed in the critical early period of performance history. One often had to rely on testimonial witnesses, poor quality video recordings, and photo negatives. Due to the dire conditions of performance art documentation, these substitutable media never did justice to the actual performances. The only real way to document a performance art piece is to re-perform the piece itself (Abramovic, 2007: 11).

A instalação de *Seven Easy Pieces* estabelece, portanto, aquilo que a artista considera ser as condições certas para uma reencenação de obras de outros artistas, tendo incluído a obtenção de permissão dos artistas-criadores, o pagamento de direitos de autor, e o estudo e exposição de todos os registos e documentação das obras como terão sido interpretadas na sua ontogénese. Ao mesmo tempo, Abramovic insiste em interpretar estas performances históricas “como se faria com uma pauta musical” – uma composição escrita “que qualquer pessoa que seja devidamente treinada pode rerepresentar” (*ibid.*). Esta preposição sugere que, enquanto se mantém totalmente investida em noções tradicionais de autoria, Abramovic também se desvia da tendência para alocar a autenticidade da obra no evento originário, há muito tempo perdido: a *vida* da performance, na sua visão, assenta antes num processo constante de reinvenção, revisão e rearticulação.

E na performance simultânea do corpo como registo e como meio de documentação que Abramovic brinca com qualquer expectativa de ter claras distinções ontológicas entre a arte viva e a sua documentação.¹¹ Vemos que, enquanto que para Phelan o documento da performance é “apenas um espigão à memória, um encorajar da memória para se tornar presente” (1993: 146), Abramovic posiciona a memória como estando sempre presente, nos corpos e nas coisas, através dos quais a performance persiste num processo de materialização contínuo. Desta forma, Abramovic não pensa a reencenação como “o local onde o significado autêntico do evento original pode ser encontrado”, como presumiram alguns críticos (Jones, 2011: 26), nem privilegia a atuação ao vivo *por si só* como forma de “apresentação de um corpo autêntico e ‘presente’” (*idib.*: 17). Apesar de, como sugere Jessica Santone, “cada documento se organiza a si mesmo em redor da ideia de uma experiência ‘original’” (Santone, 2008: 150), podemos argumentar que *Seven Easy Pieces* não propõe nem o corpo do artista nem o ato de documentação como meios privilegiados de resgatar a realidade da performance. Pensadas como experiências focadas no que a performance *pode fazer*, ou, por outras palavras, no seu potencial produtivo, as reencenações de Abramovic não procuram um momento passado, mas antes dissolver as fronteiras entre passado e presente, entre documento e o evento, para criar o que ainda não existe: um futuro público.

É significativo que Abramovic, não tendo presenciado as obras que vieram a ser reencenadas por ela em *Seven Easy Pieces*, reconheça explicitamente a dependência do seu projeto em materiais de arquivo, que utilizou tanto para recuperar (e construir) conhecimento sobre as obras como

¹¹ Pensando a performance como uma estratégia primária de conservação para arte que se altera com o tempo, podemos ver que *Seven Easy Pieces* foi em si mesma cuidadosamente documentada através de meios convencionais. Junto a um catálogo com fotografias e explicações textuais do evento, que inclui transcrições de gravações em cassette de conversas entre visitantes, podemos encontrar o filme documental que Babette Mangolte criou, e que estreou no Berlin Film Festival em 2007.

para definir a forma da sua ativação. Vemos que, de facto, várias destas reperformances são reencenações diretas de imagens documentais: como é claro em *How to Explain Pictures to a Dead Hare* que deriva de uma gravação em vídeo não editada, ou em *Action Pants: Genital Panic* cuja instância em 2005 foi baseada num conjunto de fotografias encenadas por EXPORT.

Este último exemplo é talvez o mais complexo, dado que nenhuma das imagens de EXPORT documenta a performance em si, sobre a qual é dito que terá tido lugar num teatro de filmes pornográficos em Munique. EXPORT supostamente afirmou que entrou naquele teatro usando calças com uma abertura na zona genital e segurando uma metralhadora, tendo mais tarde refutado a ideia de que o cinema mostrasse pornografia, ou que tivesse consigo uma arma. As fotografias foram criadas após o evento e é possível que a arma tenha sido adicionada para traduzir a dinâmica potencialmente violenta da arte ao vivo numa imagem (Widrich, 2012).¹² De qualquer forma, ao escolher interpretar a performance a partir de uma imagem que tem tornado a performance num cânone, e cuja realidade é simultaneamente tão ofuscada como contestada – informação bem conhecida de Abramovic e dos curadores de *Seven Easy Pieces* –, Abramovic mostra claramente que está menos interessada em determinar eventos “autênticos”, como o estará em demonstrar o poder do arquivo da performance como força produtiva das suas próprias realidades.

Como nos diz Philip Auslander, é frequentemente assumido que o *evento* de performance é “executado primariamente para a presença imediata de um público”, enquanto que o *documento* é “um registo secundário e suplementar de um evento que mantém toda a sua integridade prévia” (Auslander, 2006: 4). Auslander, a partir da teoria dos atos de fala de J.L. Austin, contesta essa ideia afirmando que “o ato de documentar um evento como uma performance é o que a constitui como tal” (*ibid.*: 5). Ao contrário de Phelan, que localiza a ontologia da performance na copresença de corpos vivos num dado tempo e espaço, para Auslander o evento ao vivo é, em si mesmo, contingente da possibilidade e prática da sua própria mediação: “Não é a presença inicial de um público que transforma um evento numa obra de arte da performance: esse processo de transformação reside no ato de defini-lo como performance através do ato performativo de documentá-lo como tal” (*ibid.*: 7). A abordagem de Abramovic à documentação como uma espécie de composição, uma pauta musical que

¹² A performance ao vivo teve lugar em Munich a 22 de abril 1969, no Augusta Lichtspiele, um cinema de arte independente onde artistas de vídeo experimental mostravam o seu trabalho. Numa frequentemente citada entrevista de 1979, EXPORT diz-nos que a sua ação existiu num teatro de filmes pornográficos: “Eu levei uma metralhadora. Entre filmes, disse ao público que eles tinham vindo a este teatro em particular para verem filmes sexuais. Agora, estavam disponíveis genitais a sério e eles podiam fazer o que quisessem com eles” (Askey, 1981: 15). EXPORT veio posteriormente negar categoricamente esta versão dos factos: “Nunca fui a um cinema onde fossem exibidos filmes pornográficos, e NUNCA com uma arma na mão” (Stiles, 1999: 32, nota 7). Num email ao autor (25 de maio de 2016) a artista confirmou esta posição, adicionando que, apesar de o ecrã estar ligado, não foi exibido nenhum filme durante a performance.

inaugura um evento corporizado, claramente ecoa com a insistência de Auslander na interdependência entre performance e documentação. Isto é ainda sublinhado na justaposição de reperformances e materiais de documentação como testemunhos igualmente vitais da história da arte da performance, visíveis durante a retrospectiva de Abramovic no MoMA.

É claro, contudo, que ao mesmo tempo Abramovic resiste à tendência de eliminar o encontro entre artista e público (preconizada por Auslander), reconhecendo esse encontro como uma força constituinte na materialização de uma performance. As reencenações de *Seven Easy Pieces*, assim como as de *The Artist Is Present*, são acima de tudo eventos incorporados, atos materiais que negoceiam as hierarquias convencionais existentes entre artista e público. Enquanto Auslander questiona “se recriações de performances baseadas em documentação realmente recriam as performances pretendidas, ou se apenas performam a documentação?” (*ibid.*: 2) – e ele de facto menciona *Seven Easy Pieces* como um trabalho que joga com esta “esquiva questão” – Abramovic faz por evitar as dicotomias nas quais essa questão é baseada. Ao criar uma forma de “documentação corporizada que pode mudar e transformar ao longo do tempo” (Spector, 2010: 39), Abramovic afirma uma ontologia da performance não como um efeito da representação (Auslander), nem como um sítio de perda perpétua (Phelan), mas como um processo de encontro afetivo-material, que subsiste através de atos de recursivos espaço-temporais, onde matéria e memória, o presente e o passado, se encontram num processo vital de transformação.

Ao materializar a memória cultural da performance através das interligações entre performers, públicos e formas artísticas incorporadas, a reencenação de performance revela o que aqui denomino de um arquivo de afeto, um arquivo que promulga uma transmissão corpo-a-corpo de conhecimento histórico-artístico e consciência estética. Afeto, como a força visceral do devir ou forma de “intensidade” (Massumi, 2002) que é produzida através das relações entre pessoas, obras de arte e espaços, opera fora do registo da representação e significação, e dentro da materialidade e temporalidade da performance em si, através das suas forças de intensidade, movimento e duração. Na reperformance, a transmissão de afeto ocorre ao longo de múltiplas temporalidades, relacionando-se com o público diretamente numa “sensação de tempo não linear” (Wortel & Smelik, 2013: 195) que nos permite experienciar o passado enquanto se coexiste, muda e transforma no presente.

Neste contexto, a reencenação, por outras palavras, opera a partir da incorporação da memória coletiva ou social, ou o que Paul Connerton chamaria de uma “prática incorporada” (Connerton, 1989: 72), recusando a ideia de que o corpo é um repositório fixo e inanimado das memórias do passado, e afirmando a força criativa da memória dentro e através da fisicalidade da performance como um evento indefinido e sempre em emergência. O poder afetivo da reencenação como uma prática de documentação (ou contradocumentação) toma, então, forma como a materia-

lização da “memória da carne” (Schneider, 2011: 104-105), uma performance do passado que se mantém precisamente no mesmo nível em que continuamente difere de si mesma.

Evidência efémera

Erika Fischer-Lichte (2008) diz-nos que a performance é um lugar de encontro entre o artista e o público e que, através de processos de mudança tanto mental e física, contestam o foco da hermenêutica tradicional e da estética social. A nova ontologia materialista da performance que discuto neste texto procura complementar discursos ou modelos representacionais a partir dos quais a arte viva é descrita como uma forma de produção artística caracterizada pelo seu desaparecimento. Procuro fazê-lo através de uma abordagem seriamente afirmativa, que interpreta a performance em si mesma como força material de produção e resgate de memória. Nesta secção do texto, irei explorar determinadas implicações políticas desta ontologia, ao delinear algumas maneiras como os arquivos de afeto podem ser criativamente mobilizados para a produção de conhecimento marginal a partir do devir potenciado por memórias e histórias da dor. Quero pensar esta questão através do trabalho da artista americana Mary Coble, cujas encenações corporizadas da memória documental nos trazem uma profunda reflexão política *queer* do próprio processo de devir.

Com o seu trabalho à volta da performance, Coble traça as histórias de violência individual e coletiva, consolidando as injustiças sociais frequentemente sofridas por indivíduos marginalizados, e são normalmente perpetuadas através de atos de memória e contramemória, ou o que Foucault (1977) e Nietzsche chamam de “história efetiva”. Através de estratégias de conformação corporal – que claramente ligam o seu trabalho às histórias de ativismo feminista e *queer* que comoldaram o desenvolvimento da *performance art* – Coble transformou o seu próprio corpo num arquivo vivo e incorporado de histórias de trauma *queer*. Note-se, por exemplo, *Note to Self* (2005), uma performance duracional de 12 horas em que os nomes de 436 lésbicas, gays, bissexuais e transgénero vítimas de crimes de ódio foram tatuados no corpo da artista. Não tendo sido utilizada tinta, a tatuagem criou uma série de buracos vazios com a forma da agulha, ou, por vezes, pequenas feridas na pele que, com o passar do tempo, se tornaram em delicadas cicatrizes cuja fisicalidade e presença é mais *sentida* do que vista. A inscrição dos 436 nomes começou e terminou com a palavra “anónimo”, reconhecendo as muitas vidas e mortes que não estavam incluídas na lista que Coble terá compilado numa leitura atenta de artigos de jornal, pesquisa *online* e documentação oficial e não oficial¹³. Adicionalmente, uma “pintura de sangue” foi criada com cada nome tatuado através do premir de uma folha de papel diretamente nas feridas recentes, documentando,

13 Descrições e documentação visual do trabalho de Coble pode ser encontrado no *website* da artista: <http://www.marycoble.com> (acedido em junho de 2016).

assim, a dor num misto de documentos carnais e de arquivo nos quais o passado e o presente sangram continuamente um no e para o outro.

Para a performance *Blood Script* (2008), Coble tatuou (novamente sem tinta) 75 palavras e frases agressivas, com um aparato visual muito ornamentado, contrastando e, até, mascarando os terríveis significados comumente associados àquelas palavras. A artista compilou as palavras a utilizar nesta performance através de documentação de três das suas performances anteriores denominadas *MARKER*, realizadas em Nova Iorque (2006), Washington DC (2007) e Madrid (2008). Em *MARKER*, Coble permaneceu passiva durante três horas, convidando o público a escrever no seu corpo palavras depreciativas que tenham sido ditas contra si, ou ainda insultos que tenham usado ou ouvido dizer contra outros. Como Coble lembra, muitos participantes nestas performances “comemoraram as suas próprias experiências dolorosas” de agressão física ou verbal ao inscrever epítetos cheios de ódio como *dyke*, *nigger*, ou *faggot* no seu corpo¹⁴. *Blood Script* recria estas performances prévias de memórias ao mesmo tempo que reencena os momentos injuriosos de discursos de ódio no sentido de resistir e reoperar a sua força produtiva do sofrimento. Adicionalmente, as palavras que surgem em sangue assim que as agulhas penetram a pele da artista fazem recordar vividamente as ofensas que foram violentamente esculpidas em muitos dos corpos das vítimas de homicídio, cujos nomes ainda cintilam nas camadas permanentemente reutilizadas do corpo-arquivo de Mary Coble.

A inscrição na pele de Coble, o ponto de encontro entre si próprio e o mundo social, é assim um ato de significação – o de inscrever o corpo com significados discursivos que podem ser “lidos” por um público, ou de um evento afetivo através do qual a memória em si mesma se torna transformada criativamente. Ao arquivar memória traumática dentro e no seu corpo, Coble não representa meramente histórias de vida marginalizadas com evocação pela linguagem, mas cria um afeto do passado que persiste no presente, efetivamente desafiando a linearidade heteronormativa do tempo cronológico. O arquivo *queer* de Coble, além disso, reclama a efemeridade da performance como um modo de evidência documental ao sublinhar a dimensão afetiva e vestigial da memória como, na verdade, um ato material de inscrição.

Desta forma, ela resiste à redução tradicional da performance à imaterialidade e ao desaparecimento que tem sido frequentemente usado para ignorar atos *queer* como formas sérias de preservar e transmitir história. À luz da negligência institucional de histórias LGBT tanto dentro e além do mundo da arte, arquivos do efêmero – ou o que José Esteban Muñoz definiu como “vestígios, traços, ou resíduos de coisas” (Muñoz, 1996: 10) –, tornam-se recursos históricos vitais e necessários. Tal como Muñoz, que reclama uma revolução do efêmero, do circunstancial, da anedota, ou ainda do performativo como prova documental, vemos aqui que

14 Ver <http://marycoble.com/performances-installations/marker-2006-2007-2008/34> (acedido em junho de 2016).

Coble afirma, na sua prática, a afetividade do corpo como um distinto material de produção e verificação de histórias *queer*.

Ao ativar o material mais vulnerável e volátil – o corpo humano – como algo a lembrar, Coble transforma o nosso entendimento habitual de memória de arquivo ao mesmo tempo que vai além do que André Lepecki apelidou de “aquilo que apenas desaparece” (Lepecki, 2010: 39). Ao guardar, reencenar e transformar histórias e memórias de trauma através de processos de transformação física, Coble define o dinamismo da matéria em si mesma num arquivo que documenta momentos e movimentos de afeto intensivo: mudanças liminais e viscerais entre o passado e o presente que abrem brechas na linha do tempo como é presentemente vivido e atualizado. Tais arquivos de afeto preservam a memória cultural, não através da adição de uma qualquer substância para tornar perene o efêmero, mas com a afirmação da fisicalidade *queer* da performance em si mesma, como um processo perpétuo de variação, uma reencenação da presença como uma força viva que não desaparece pela não existência mas continuamente se materializa de forma diferente: em diferença, *como* diferença.¹⁵

Dos retornos criativos

Performance e reperformance, como tenho discutido ao longo deste texto, atualizam o devir material do corpo – a sua capacidade de afetar e de ser afetado – através de diferentes fusos-horários, produzindo um arquivo de afeto no qual o passado e o presente, matéria e memória, coexistem num e como um processo sem fim de variação criativa. Quando olhamos a performance à luz da melancolia que tem estruturado as ontologias tradicionais da arte viva – como aliás, transparece na minha resposta inicial a *The Artist Is Absent* – pensamos, naturalmente, que a reencenação, quando toma o seu lugar num museu, não poderá ser considerado algo mais do que um lugar da falta, um falhanço em capturar ou copiar aquilo que jamais poderá ser recuperado: o evento que originou a performance em si. Mas considerando que o presente (qualquer presente) é em si mesmo puramente uma questão de devir, de dentro e de fora de si, como aliás nos diz Deleuze (1991: 55), talvez seja mais rigoroso abordar as reencenações, não menos que a performance em si mesma, mas como atualizações de um potencial permanente de uma obra de arte – um infinito “campo de inventividade e

15 A efemeridade da performance é profundamente *queer* na maneira como materializa a memória, mas não necessariamente porque o efêmero seja “o *stock-and-trade* do arquivo lésbico e gay”, como aponta Ann Cvetkovich (2003: 243), ou porque o termo “ephemera”, como usado por arquivistas e bibliotecários, se refere a materiais que são definidos como “transientes” ou “varia”, resistindo a classificações convencionais. A *queerness* da performance advém antes da estética do efêmero em si mesmo: a temporalidade do evento que criativamente transforma conhecimentos convencionais do que constitui a verdadeira materialidade da matéria, desafiando assunções sobre matéria de tal forma que conteste a sua própria identidade – ou o que Deleuze chamaria de “o mais profundo jogo de diferença e repetição” (Deleuze, 1994: xix).

criatividade” (Lepecki, 2010: 45) que é desdobrado em qualquer trabalho de performance a partir da sua capacidade de se tornar e ser diferente.

Nesta perspectiva, *The Artist Is Absent* não operou simplesmente como um tributo a uma série de clássicos da arte da performance, nem foi apenas uma mera rejeição das reencenações higienizadas no MoMA. Também manifestou uma sensibilidade *queer* que ainda não estava, pelo menos completamente, realizada nas expressões de trabalhos anteriores. Consideremos, por exemplo, a reencenação de *Rhythm 0*, uma peça bem conhecida de Abramovic de 1974, na qual a artista se tornou completamente vulnerável às imprevisíveis, e por vezes violentas, ações do público. As instruções para a performance eram simples: Abramovic disponibilizou 72 objetos, desde flores e penas ou até tesouras, facas, uma pistola e uma bala, que o público podia usar nela como desejasse, enquanto artista permanecia passiva, apática, por um total de seis horas. A performance original foi tanto uma exploração dos limites da consciência, quanto uma investigação às linhas altamente sexualizadas e de género ao longo das quais o poder opera e é operado.

A reperformance, por contraste, tornou-se numa encenação S&M de prazer e dor *queer*, e o evento retirou muita da sua energia dos prazerosos encontros eróticos entre performer e público. Se foi assim que realmente se passaram (dependo do anedótico “diz que disse” neste caso) a reencenação de *Rhythm 0* não só retirou qualquer concessão binária de género, como também colocou uma pressão considerável na premissa fundamental do trabalho: o devir do objeto como o artista, e vice-versa. Desta forma, a reperformance não só traçou as interligações entre o trabalho de Abramovic e a cultura BDSM (Bondage e disciplina, Dominação e Submissão, Sadismo e Masoquismo), que raramente foram explícitas, mas que também libertaram o potencial *queer* da performance em si.

Se a performance, como eu sugiro, se transforma em si mesma não através do desaparecimento mas através do material e de um fluxo confuso de *retornos* criativos, ou, por outras palavras, se a vida da performance é diferença pura ou devir, então a efemeridade da arte viva não é um obstáculo à prática da conservação, mas antes a sua pré-condição e recurso material primário. O poder da performance para perdurar, por outras palavras, reside precisamente nas suas operações afetivo-materiais, na sua capacidade infinita de engendrar transformações criativas nas quais habituais modos de memória e percepção se tornam desfeitos e o tempo em si mesmo começa a gaguejar e a dobrar.

Pode argumentar-se, então, que é precisamente quando a performance – que, na verdade, será sempre uma reperformance se tivermos em consideração as formas como se posiciona numa estética de permanente recriação e renovação – altera as nossas relações com a duração deste mundo, que a arte viva se torna objeto de memória: um modo material de preservar o passado no presente, que ao invés de assentar o efémero na história, expande o passado e presente para uma realidade da diferença, de um devir em permanente mudança a que podemos simplesmente apelidar de vida.

Referências

- Abramovic, M. (2007). *Seven Easy Pieces*. Milan: Charta.
- Askey, R. (1981). "VALIE EXPORT interviewed by Ruth Askey, Vienna 9/18/79", *High Performance*, 4.1: 14–19.
- Auslander, P. (2006). "The Performativity of Performance Documentation", *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 84: 1–10.
- Bishop, C. (2012). "Delegating Performance: Outsourcing Authenticity", *October Magazine*, 140: 91–112.
- Colman, F. J. (2004). "Affect", *The Deleuze Dictionary*. A. Parr (ed.), Edinburgh: Edinburgh University Press, 11–13.
- Connerton, P. (1989). *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cvetkovich, A. (2003). *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham, NC: Duke University Press.
- Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press.
- (1991). *Bergsonism*. New York: Zone Books.
- Deleuze, G. & Parnet, C. (2006). *Dialogues II*. London: Continuum.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London and New York: Routledge.
- Foucault, M. (1977). "Nietzsche, Genealogy, History", *Michel Foucault: Language, Counter-Memory, Practice*. D. F. Bouchard (ed.), New York: Cornell University Press, 139–164.
- Jones, A. (2011). "'The Artist Is Present': Artistic Re-Enactments and the Impossibility of Presence", *TDR: The Drama Review*, 55.1: 16–45.
- Laurenson, P. & van Saaze, V. (2014). "Collecting Performance-Based Art: New Challenges and Shifting Perspectives", *Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters*. O. Remes, L. MacCulloch, M. Leino (eds.), Oxford: Peter Lang, 27–41.
- Lepecki, A. (2010). "The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances", *Dance Research Journal*, 42.2: 28–48.
- Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensatio*. Durham, NC: Duke University Press.
- Muñoz, J. E. (1996). "Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts", *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*, 8.2: 5–16.

- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. London and New York: Routledge.
- Plate, L. & Smelik, A. (2013). "Performing Memory in Art and Popular Culture: An Introduction", *Performing Memory in Art and Popular Culture*. L. Plate, A. Smelik (eds.), London and New York: Routledge, 1–22.
- Santone, J. (2008). "Marina Abramovic's Seven Easy Pieces: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History", *Leonardo*, 41.2: 147–152.
- Schneider, R. (2011). *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London and New York: Routledge.
- Spector, N. (2010). "Seven Easy Pieces", *Marina Abramovic: The Artist Is Present*. K. Biesenbach (ed.), New York: Museum of Modern Art, 36–39.
- Stiles, K. (1999). "Corpora Vilia: VALIE EXPORT's Body", *VALIE EXPORT: Ob/De+Con(struction)*, exhibition catalogue. Philadelphia: Moore College of Art and Design, 17–33.
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, NC: Duke University Press.
- Widrich, M. (2012). "Can Photographs Make It So? Repeated Outbreaks of VALIE EXPORT's Genital Panic since 1969", *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. A. Jones, A. Heathfield (eds.), Bristol, UK: Intellect, 89–103.
- Wortel, E. & A. Smelik (2013). "Textures of Time: A Becoming-Memory of History in Costume Film", *Performing Memory in Art and Popular Culture*. L. Plate, A. Smelik (eds.), London and New York: Routledge, 185–200.

(Página deixada propositadamente em branco)

**ORAL HISTORY INTERVIEWS IN
CONTEMPORARY ART:
ARTISTIC AND SCIENTIFIC METHODS**

SIBYLLE OMLIN¹

37

Researcher and curator

(Página deixada propositadamente em branco)

The interview is an extremely helpful and profitable research method for the historiography of recent decades. Long and detailed conversations with contemporary witnesses bring to light information, motivation and the background to events which cannot really be accessed through or extrapolated from other sources – essays in catalogues and journals, exhibition reviews, photographs, committee protocols, etc. – and also not through the interviews that otherwise appear in art journals or books.

The methods of oral history have been used in Europe for several decades to interview people about historical events or their life stories. Oral sources were the basis of historical and sociological research and exhibitions – about the Second World War generation or the political movements of the 1960s and 1970s, for example.

When comparing the works of the historians introducing these methods in their field, the genre of the documentary film in general is mentioned, but also ethnographic and social science interviews. Psychological work on traumatic experience are often mentioned in historiographical research topics, too. It is Claude Lanzmann (1925-2018) epoch-making movie Shoah (1985), presenting nine hours of recollections of the holocaust, exclusively presenting interviews of witnesses and no other archive material or proof, in particular, who positions the documentary, the filmed or recorded accounts of witnesses near or next to radical subjectivity.

Other examples refer to social science with their methods in qualified individual and group interviews. The North-American social researcher Robert D. Putnam (1941-) for example draws a picture of the North-American society, including nearly 500,000 interviews made since 1950 and specially over the last quarter century of the 20th century. These interviews show that North-Americans sign fewer petitions, belong to fewer organizations, meet or know their neighbours less, meet with friends less frequently and socialize with their families less often. They're even bowling alone! Putnam shows how changes in work, family structure, age, suburban life, television, computers, women's roles and other factors have contributed to this decline (Putnam, 2001).

Historical sources of the oral history in the field of Art history and Art

The faculties of art history also make use of the interview in the contemporary research field for many years (Végh, 2002: 87-106). Conversations with artists have become a natural source

¹ Sibylle Omlin is an author and curator. She was in art education and research at Swiss Art universities (Zürich, Basel, Sierre) from 1996–2018 and in art journalism from 1991 till now. Interviews and oral history are one of her main working fields. For more information visit: www.sibylleomlin.com (accessed in February, 2020).

for art historiography, although their status is now subject to critical analysis (Gelshorn, 2004). Interviews are additionally used as a research method in academic work or the preparation of exhibitions or publications. But until now there has been no long-term or thematic art-historical research project in the German-speaking world using the methods of oral history, and no archive that systematically collects interviews with artists. In France archive projects such as the *Archives orales de l'art de la période contemporaine at the Institut national d'histoire de l'art* (INHA) have only recently been initiated². There has been a lively oral-history movement in the United Kingdom for a long time, but its extension into art history and the establishment of archives – in the Tate Gallery, for example – has also been a recent development.

The situation is different in the USA. Since the initiation of an oral-history program in 1958, interviews with artists, gallerists, critics, etc., have been available in transcription from the Archives of American Art at the Smithsonian Institution³. The Archives of American Art has one of the oldest and most respected oral history collections in the country. Since 1958, the program has preserved the distinct voices and human memory of the American art world in more than 2,300 interviews. The purpose of the Archives' Oral History Program (AOHP) is to create unique, lengthy exchanges between interviewers and narrators, conversations that yield a richness of detail and a sense of character not available in other primary sources. These recordings chronicle the great diversity of the American art scene, augmenting and refining our perception of individual artists, dealers, critics, and curators and their social and professional worlds. Common themes such as artists' educational backgrounds, working methods, sources of inspiration, technical innovations and issues of patronage emerge across artistic mediums and across generations.

With financial help from the Ford Foundation, the AOHP set out in 1958 to record the life stories of the artists, collectors, dealers and others who have shaped the visual arts in the United States. At that time, there were a number of living artists whose memories stretched back to the early 20th century. The first taped interviews were with painters Abraham Walkowitz (1878-1965), Charles Sheeler (1883-1965) and Edward Hopper (1882-1967). They not only led distinguished and influential careers, but all three had also participated in the landmark Armory Show of 1913, the first large-scale exhibition of modern art in the United States.

The AOHP was modelled after the Columbia University Center for Oral History⁴. While the program typically produces in-depth oral histories in multiple sessions, they have also focused

2 See: <http://www.inha.fr/spip.php?article3348> (accessed in December, 2011).

3 See also: <https://www.aaa.si.edu> (accessed in February, 2020).

4 For more information visit: <https://www.ccohr.incite.columbia.edu> (accessed in February, 2020).

interviews around particular issues or moments in art history. While collectively these interviews contribute to a fuller understanding of the past, each is unique, giving a sense of immediacy and revealing a richness of detail and character not available in written records. In 2001, AOHP began providing access to oral history transcripts online. They are currently exploring ways to provide access to the audio online and ways to use crowdsourcing for transcription and indexing. Starting from the experience with AOHP, various American museums operate their own oral-history programs, and some institutions, such as the LACMA (Los Angeles County Museum of Art) or the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in Washington, are already placing interviews online as podcasts. Oral-history research projects have also been carried out on various aspects of the art world (Yow, 2005; Imhof, 2016: 39-52).

Now, interview and oral-history projects have been instituted in many faculties of contemporary art histories. And the art academies, which have enjoyed university status in Europe for practice-based research since 2000, have also taken up various research themes on the methodical basis of oral history, although its use here is mainly project based and does mainly not lead to the establishment of permanent archives⁵.

Fundamentals in recent art history

So, we already have an outline of the important features of the history in scientific interview, in which the interface of art history, artistic production, art education and the art system are manifested. The research work of Christoph Lichtin is the base of the reflection about interviews in the art context for my own research on oral history (Lichtin, 2004; 2014: 56-75). The interview conveys information and weaves the presentation of subject matter and person into a communicative discussion (Ecker & Landwehr, 1977: 25). This apparently accounts for the reader's direct fascination for his or her indirect participation in an apparently authentic conversation.

The popularity of artist's interviews may lie in the fact that it is hoped they will provide the key to an art experienced as hermetic and unintelligible. Not only are artists understood as the more direct and thus best interpreters of their work, but their written statements and texts are given such credibility as sources that the question of whether these too need be interpreted and viewed in the context of other verbal or written remarks is rarely put (Schneemann, 1998: 7).

⁵ Harald Szeemann is one of the curators that created his own archive, 2011 integrated at Getty Research Institute in Los Angeles. As many other colleagues and artist, in my own research practice, I used several existing archives like oral history collections about Italian migrants in Switzerland in *Vedi alla Voce*, ed. Sibylle Omlin *et al.*, Ecav Edition, 2016 or contributed to existing archives of SIK-ISEA with *Kristallisationsorte in der Schweiz*, Zürich 2015.

The art-historical analysis of an interview should proceed from the fact that the artistic interview is a varied genre, and that a specific interview has many layers. This gives rise to the issues which affect the time-based, genre-specific, content- and person-related elements that make an interview so complex. An interview cannot be judged in isolation, but has to be placed in the context of other interviews and sources of the art work. Some issues are more important than others during a certain period of time of focus.

If the images of late impressionism had already begun to edge out the implicit recognizability of the pictorial subject, the abstraction of the early twentieth century made this paradigm change obvious. The departure from the primacy of representation faced the viewer with problems – and with far-reaching and long-lasting social consequences. Christoph Lichtin names here the importance of the publication *Zeit-Bilder* by Arnold Gehlen, which appeared in 1960. Arnold Gehlen writes about the ‘perplexity’ of the art audience once implicit recognisability no longer existed: “The meaning of an image, the legitimacy of its suchness, could no longer be found within it. Meaning withdrew into the processes of image creation, into the experiences, reflections and theories of the artist.” (Gehlen, 1960: 54). And so the meaning that could no longer be clearly read in the image was established “alongside the image as commentary, as art literature and as art talk”.⁶

Gehlen made an interesting distinction in that although he appraised the quality of comment differently, he didn’t regard the phenomenon of comment, in the form of manifestos, reviews, books, lectures, exhibition texts, pamphlets, journals and so on, as a mere accompaniment, but as an important new aspect of modern art. In summary, Gehlen understood the concept of the need for comment as the verbal elucidation of the meaning of painting in general. This led to a fundamental problem: the legitimization of the suchness of a painting was linked to the legitimacy of the artist.

The problem can be seen in contemporary sources. The artists were challenged; there was a gap between art and audience which the artists attempted to bridge with commentaries and explanations.

The Interview: The Key to the Work

As the research work of Christoph Lichtin shows, in the early twentieth century attention was increasingly directed to the exploration of the inner life and subjective experience: feelings, instincts, the unconscious, the irrational, subjectivity, veracity and intensity gained in importance and were discovered as the determining factors of artistic activity. In this respect, both art and artist became purpose, theme and problem, and the interview was also used as an exploration

⁶ Translated from Gehlen (1960: 54).

of the relationship between artwork and artist when it brought up such concepts as influence, intention, relationship, artistic contacts and context. Viewed psychologically, the answers reveal strategies of dissociation and differentiation, denial or exaggerated ignorance, overestimation of one's own ability, understatement and so on.

One strategic person here was Marcel Duchamp (1887-1968), who took great pleasure in fulfilling the desire for information about the 'preconditions for image creation' and 'artistic self-image' by simply answering in the affirmative. Many contradictions can be found, however, in a comparison of his statements from various sources. And he continually hoodwinked his interviewers in their wish to explore the genius of the artist by shifting the focus away from the exceptional or elitist aspects of his work to its banality and ordinariness. And with great understatement he referred to difficulties that affect artists as much as anyone else (Roberts, 1968: 62). In a long and famous conversation with Pierre Cabanne he counters the image of an artist working diligently in his studio with the fact that he always had to struggle against a degree of laziness (Cabanne, 1967).

Duchamp's interview prefigures an attitude for which Andy Warhol (1928-1987) was to become famous. Warhol developed the strategy of publicly presenting himself as an artist, perpetuating interest in him without really giving much of himself away. Once the mass media started to take notice of him, he began to develop a kind of pop personality that matched his own images: an artist persona that could serve as a projection surface. The interview has a key position in Warhol's oeuvre because it was extremely important in shaping his public image.

In the role of the dumb teenager who has apparently fallen for the goofiness of pop culture, he describes wanting to paint soup cans because he thinks they look nice and he likes them; or he explains the selection of an image of race riots, whose political connotation is obvious, by saying that it caught his eye. He acted naive and answered questions with a bland yes or no, while in private, according to his friends, he was highly voluble (Hitchens, 1995: 3).

In some texts and interviews, of which he gave a great many, he attempted to undermine the typical patterns of interpreting the connection between artist and work. He emptied the space between himself and his work, so to speak, to create a vacuum. His eagerness to grant interviews was matched by an endeavour to demonstrate indifference and passivity (Swenson, 1963: 393). He made puzzling remarks to create confusion and raise doubts about the authorship of his works.⁷ He claimed no originality, maintaining that he stole his motifs from others or was

⁷ In his last interview Andy Warhol comments on his strategy as follows: "I like this idea that you can say the opposite." Paul Taylor, Andy Warhol. *The last Interview, Flash Art* 133, April, 1987, 40-44, here page 44.

grateful for suggestions. With silence, counter questions or demonstrative boredom he reversed the principles that make the interview into an informative medium.

Warhol was an interview artist who had mastered the medium in all its facets and also used it for his work. Since 1969, he began to publish a magazine entitled *Interview*, a kind of a lives style magazine, to which he contributed as interviewer. In the 1980s, Warhol largely withdrew from the magazine and left it in the hands of Bob Colacello, who increasingly transformed the paper into a fashion magazine. It is known that Warhol 'took care' of the distribution of the magazine in his own way, often distributing signed free copies on the streets till his death⁸. The interview in the art world got famous and achieved a lot of followers.

Interview as a long-term method

The role of the interviewer, particularly those who don't take a negative attitude to artists as interpreters of their works, is often to enter into a dialogue with them and make this process visible. Interviews of this kind proceed from the premise that artists are not the best, but among the most qualified interpreters of their works. This qualification lies in the artist's concrete experience of the artwork. The central interest is not the artist or the artwork, but the conversation with the artist *about* the artwork. The artist's remarks are understood as statements alongside others. However, the concept of the 'interview' comes under strain here, as its typical communicative asymmetry between transmitter and receiver is largely dissolved. The interview can now be seen as a guided dialogue between two equal parties, who are seen as having clearly distinguished roles. Such a dialogue not only serves to convey existing knowledge, but also as an original method of questioning, revising or confirming old ideas and thus of bringing about new knowledge. In publishing a polyphonic dialogue, interviewer and interviewee participate in a 'discursive union'. With this kind of interview the implied reader is an emancipated reader.

Two examples: Antoni Muntadas and Hans Ulrich Obrist

The Spanish artist Antoni Muntadas (1942-) is one of the persons who was fascinated by the interview since the 1980ties and used this form as central aspect in his artistic work, also to enlighten the different aspects of the art system from the point of view of the artist. His video installation *Between the Frames: The Forum* (1983-1993) is the result of an investigation into the

⁸ The Magazine *Interview* existed until 2018: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/interview-andy-warhols-magazin-wird-eingestellt-a-1208876.html> (accessed in February, 2020).

mutations of the art world in the 1980s, carried out by the artist throughout that decade and extended into the 1990s and early 2000s by the elaboration of apparatus for presentation and exhibition. From 1983 to 1991 the artist made interviews with 156 figures from the Western art world, representing the different kinds of intermediaries who come between the work and the public: gallerists, collectors, curators, museum guides, art critics, media professionals and also artists, questioning them about their roles, their values, their functions, their activities, their responsibilities, their conceptions and their profession. Muntadas then selected sequences from the video recordings of these interviews to compose seven separate tapes, which he calls chapters, each one focusing on a certain kind of art world professional.

The first phase was constructing the different chapters. These chapters of *Between the Frames: The Forum* were structured as follows:

Chapters 1 and 3: The Dealers, the Galleries

Chapter 2: The Collectors

Chapter 4: The Museums

Chapter 5: The Docents

Chapter 6: The Critics

Chapter 7: The Media

Chapter 8: Epilogue (about artists)

For each one, he began by concentrating on people he knew and his professional contacts. But he also interviewed people with whom he had no connections. He sent everyone the same letter. "I didn't introduce myself as an artist, instead I took a more 'objective' position as a researcher", Antoni Muntadas reported in an important interview about *Between the Frames* in 2011 (Bénichou & Muntadas, 2012).

To present these tapes, the artist conceived an exhibition apparatus: an open, circular structure that brings to mind the Panopticon. Seven cells are organized round a central space, each of them housing a monitor on which one of the chapters is played. At each exhibition, this structure is adapted to the specificities of the host space.

In 2010 the Museu d'Art Contemporani in Barcelona (MACBA) acquired *Between the Frames: The Forum (Barcelona)* in the form of the installation conceived by Muntadas, that is, with the seven chapters and the panoptical device adapted to the space of the institution, to which are adjoined photographs of the various actualizations of the work made in the course of its history. At the same time, the recordings of the original 156 interviews have been placed in the MACBA Study Centre as archive documents that can be accessed by researchers. Far from fixing or closing the work, this twofold acquisition opens up new avenues of interpretation and analysis

regarding this installation by Muntadas, the procedures and methodologies that it deploys, and the artistic interpretations that it has occupied.

What emerges from this art work is an overview of the art field that Muntadas has developed over the years, and that is articulated around several notions between production, distribution and cultural context. The work had an influence on many artists and art philosophers who were working and reflecting on the art system that time. It could be seen as one of the first complete art works about the art system that time.

The Swiss curator Hans Ulrich Obrist (1968-) likes to know artist and people and likes to talk. Since 1991 – his first exhibition in Switzerland – he has interviewed more than a hundred artists, philosophers, scientists and creative people, many of them several times, and made books out of talks with Gerhard Richter, Louise Bourgeois, Gilbert & George, Björk, Michel Houellebecq, etc. The fact that he is often only a keyword giver, that he seldom digs deeper is often interpreted as superficiality. But is rather due to his way of live: extreme multitasking as a lifestyle means short attention span. Thanks to his nomadism, his overarching concept of art, Obrist is made for an art world that is becoming definitively globalized and differentiated. The curator uses the interview as moderator and mediator, even in 24-hour marathon formats. Interviews with Hans Ulrich Obrist are a trace of the overwhelming glamorous art system: he acts as a fan.

The collaborative aspect is also manifested in the interest of both examples in editing works with interviews. So, it is not unusual for the recorded conversation to differ from the written version in essential points. What we still understand in the end as a conversation is the result of a process of formulation which began before the effective interview, in that a preliminary discussion took place, reading of other sources were done and questions were noted and prepared. Cuts are made even during transcription and various passages combined into thematic sections to ensure reading continuity. Important thoughts are altered and reformulated in the final revision of the text, perhaps retaining certain remarks in order to convey the impression of spontaneity. The result is the interview as a polyphonic construction (Blazwick, 1996: 15-16) whose authenticity, and thus quotability as a document, lies in its having been jointly edited.⁹ In this form, the interview with artists and about the art system becomes the model of a discursive situation involving art historian and artist and thus a shared genre.

In today's contemporary art, the interview emerges in the context of the investigation of a specific subject and an artistic concern. In some instances, artists also use the methods of oral

⁹ On the complexity of the claim to authenticity in the interview see Andreas Bernard, *Die Befragungsindustrie. "Interviews machen: Ein Streifzug durch internationale Journale,"* *Süddeutsche Zeitung*, 56, 137, 2000: 20.

history to research sociological and historical topics. As we have already seen with Andy Warhol and Antoni Muntadas, the artists assume the role of the enquirers, the journalists, the hosts and/or organizers of a dialogue. Thus, artistic authorship is extended by aspects of investigative research, dialogue production and polyphonic authorship. The filmed interview is a central visual element in many artistic works of this kind. A number of contemporary film and video artists include the interview, originally belonging to the sphere of journalism, as documentary element in their films. Thus, the artistic interview enters the context of the historian's search for truth by investigation, documentation and witness account, similar to elements and issues important to oral history in the context of historiography. However, since the artists tend to focus on the visual form and aspects of the interviews and to emphasize the vividness of the material rather than its source content, the interview, in contemporary art, shows different qualities. The content of truth in the background stories brought to light by the interview may, sometimes, substantially interfere with the aesthetic-communicative character of the work of art.

In the following this problem shall be investigated by elucidating examples of the recent history of art. Above all, the examples focus on the different qualities of historical reconstruction, on the role and visibility of the those asking the questions and on the status of the interview in the context of art as opposed to the sociological or the journalistic interview, or the interview in the humanities.

Interview as Art: Art and historical reconstruction

In the field of historical reconstruction, the interview in Anri Sala's work *Intervista* (1998) is of central importance in the most recent art history. The video was shown for the first time in the context of art in the year 1999, at the 47th Biennale di Venezia. From 1998 to 2001, it was shown at numerous film festivals, winning many awards (Muka & Sala, 2000; Ostria, Sala & Perisic, 2004; Obrist, 2001: 128). The video projection shows a black-haired woman talking incessantly. She is young, the dark hair frames her face, the viewer is confronted with a serious look directly into his or her eyes. The woman is uttering highly emotional slogans and severe accusations which, however, cannot be heard but read only, at the lower edge of the screen.

While visiting his parents, the Albanian artist (1974-) had found the footage material some years after the end of the Communist regime. He discovered an undeveloped 16mm film that certainly had been made during Communist times, but he could not reconstruct the circumstances under which it had been made. After his visit, the artist brought the negative film negatives to Paris to develop and restore it. To his surprise, he discovered his mother recorded on the film, then approximately aged thirty, meeting the Communist leader and head of state Enver Hoxa. The footage material included an interview that his mother, who had been president of the

Communist Youth Alliance, had given to the Albanian state television. The sound track of the film had been lost and his mother could no longer remember the content of her speech. That's how and why the artist started to dig into the history of his own family.

The aspect of reconstruction is an important part, is the core of this artistic work of Anri Sala. Lip readers in a school for the deaf in Tirana finally helped to reconstruct the sound track of the interview. Still, the question remains: were these students really able to give a 1:1 translation with the help of sign language? And it has to be kept in mind that the ideological phrases of the speaker today present further problems – the slogans of the dictatorship of Enver Hoxa definitely belong to times long past. Thus, the film Anri Sala had found elucidates two points: one, the ideological language of a system is valid only in the system that coined or coins this language; and secondly it points out – and that's the essence of Anri Sala's film *Intervista* – that it is impossible to remember and be remembered historically correctly.

For this reason, Anri Sala included the reconstructed sound track in the form of text, thus showing that the original sound track was lost as well as his efforts of reconstruction and of trying to understand, in the context of post-Communist times. The video furthermore includes filmed talks the artists had with his mother, material added to the original footage. Thus, Anri Sala's video demonstrates the complex relationship between historical and biographical reconstruction and the apprehension and understanding of or by the following generation. The artist uses the footage material, incomplete as it is, as authentic archive material and leaves his own artistic marks by adding the reconstruction of the speech which is clearly distinguished from the video material. The materials make *Intervista* a commentary on archived materials and the status of such materials in the context of a given time frame.

The accounts of the artist's mother, the statements of the artist himself and their cinematic as well as their historical meaning become images themselves. Thus, the video shows the highly charged ambivalence involved in speaking and in remaining silent, between image and memory, between staging on film and historical meaning. Historical memories, being it their own or from the context of their families, are often used as motifs by artists. Since these authors use their selected interviews to write stories, numerous interviews produced by artists, thus, can be seen in the context of history, biographical research and historiography. Still, the artists consciously choose different methods than used in the research fields or TV documentaries. They mainly choose the video or the video installation as their media, since the interview material found or historically reconstructed, by becoming part of a work of art, once more is involved in the cycle of showing and enactment and re-enactment and, by going beyond the filmed interview, claiming a new form of presence and preoccupation with history. Many works of reconstruction

on film in modern art, as a matter of principle, focus on a reflection of the historical document and the role of the witness and witnessing in historiography.

Oral History as Artists' Method

Not all artists present the interview that's the source and the material of their work on film. Sometimes the interviews are transcribed or edited as a book, sometimes the questions are left out and used to create a montage. An early example of a reconstruction by using oral history sources is Christian Boltanski's work *The Missing House* (1990). Boltanski (1944-), who had begun with reconstruction work on personal and general history already in the 1960s, after the construction of the Berlin Wall, held in 1975 a scholarship of the DAAD (German Academic Exchange Service) as well as a guest professorship at the Academy of the Arts in Berlin. On his forays through Berlin-Mitte he discovered a gap between the buildings of Große Hamburger Strasse 15/16, a result of the struggle for liberation in the year 1945. He researched the story of the building that had been destroyed completely in spring 1945, he questioned inhabitants of the adjacent buildings, researched the archives and soon discovered that the building in this poor neighbourhood had a Jewish history, too. Starting in 1933, Jewish citizens, one after the other, had been driven from the house. The complex, multi-layered history of this one building, still constituting a gap, still being present as a gap, was made visible by the artist. A central element in this visibility are the names of the former inhabitants, which Boltanski had immortalized on the fire walls of the neighbouring houses.

The stories of the former inhabitants and the interviews of the people questioned in 1990 are published in the catalogue of the DAAD (Boltanski, Büchner & Fischer, 1992). It shows to what extent the public trusts the force of the name standing for a biography, a personal history – and it is indirectly, at the same time, a reference to Walter Benjamin. Walter Benjamin, in his studies concerning the philosophy of history, time and again dealt with the name and the nameless: "It's more arduous to honour the memory of the nameless than that of the renowned. Historical construction is devoted to the memory of the nameless." (Benjamin, 1984: 1241).

Again and again, stories of urban communities, demographic groups, migration communities or neighbourhoods are associated with namelessness. Such groups of the population challenge artists as well as historians or sociologists to collectively research them with the help of oral history. Based on theoretical approaches like Michel Foucault's discourse analysis, Jane Jacobs' *The Death and Life of Great American Cities* (1963), or Richard Sennett's *The Fall of Public Man* (1977) and *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization* (1994), artists critically

investigate large architectural projects and mega structures of urban projects. They often use oral history as one method to give the inhabitants or the population a voice and a face.

Austrian artist Peter Friedl (1960-), in 2005, studied the history of Oskar Niemeyer's Edifício Copan in Sao Paulo. The building, completed in 1966, a landmark in Brazil's architectural history until today, then was the highest residential building in South America. Its history documents the dramatic changes in Brazil's political, economic and social development in the 1960s. The building was commissioned by PanAm, the airline company. It started to decay already before it was completed. Oskar Niemeyer lost interest in the project since the 15 years it took to realise it were characterized by political upheavals. A hotel and a theatre that were planned within the complex were never completed.

In the beginning of 2000, this skyscraper with its elegantly curved façade was part of a neighbourhood of the largest illegal settlements and squats of São Paulo. Four hundred and sixty-eight families accommodated themselves in the Edifício Prestes Maia in Bairro da Luz, occupying empty flats from 2002 to 2007. In the Edifício Copan, too, it was difficult to ascertain the exact number of inhabitants in that period. The administration of the building estimated between 2000 and 5000. Peter Friedl's investigation based on oral history interviews and photo documentation focused, above all, on the management of the building. Between 2005 and 2007, he interviewed the staff of 108 people working on or for the site, its maintenance and operation, from the plumber to the CEO. *Working at Copan* is a temporary portrait of a building and some of its employees (Friedl, 2007). In fact, the texts are about the work left over from the modern era. The desire to understand what is going on that a real and difficult site and how this can be depicted connects it to interview projects known from sociology. In other words, the epic format tends more towards conciliation, drama lets contradictions represent themselves. "[...] With every question, the theater ceases to be invisible". In its 2007 exhibition at Kunsthalle Basel, the artist showed the layout of the interviews as wallpaper as well as a photo documentation.

An Open Method: Acceptance

Acts of communication are the centre of many similar projects: on the one hand, the dialogue with the persons interviewed and knowledgeable; on the other hand, the dialogue situation as a starting point for discussions and efforts to understand or to come terms with the situation. The artists, in both cases, view themselves as catalysts spurring an open examination of a place, of the images, the notions and the stories it evokes. It is the way the artists act that creates new spaces and viewpoints which are not necessarily objective nor following a special method or specific guidelines. With the help of oral history, many artists open fields of free deliberation

and open discussion. Thus, the methods of oral history in art are not to be considered a strict or stringent scientific approach.

The artists, in accordance with the concept of contemporary oral history, tend to choose an open display in order to reveal marginalia, extremes or ephemeral aspects. This results in an interruption of seemingly firmly established nexuses and a focus on lonely positions or the position of the outsider. The artists mentioned prefer to work with social groups that enable us to gain a different view on social relations: children or migrants, older people or people not integrated into society for various reasons. To these people spoken words, accounts, or answers do not come easy, they constantly have to struggle for them, to defend them, or try to regain them. Thus, an important aspect is the personal motivation to work with the authentic material the artists gained and produced. In this regard, the fact that artists often assume the role of the foreigner or outsider is of importance. Artists today often have a migration background, as the biographies of Anri Sala or Peter Friedl show. The modern nomadism of the art scene furthermore challenges the artists to foray into ever new and foreign contexts.

For this reason, the long-term collaboration with a constant circle of friends or with one's own family (like in the cases of Anri Sala) is very important. Additionally, the artists emphasise another discourse element in their works: the collision between the authenticity of the document and the way the artist cuts or interprets it. The collision of the visual representation of the material, the accounts furnished and the accounts themselves shows a further aspect in the discourse that clearly exceeds a simple reconstruction of what has happened, of the documentary aspect. The artists working with oral history usually present the elements of the accounts they gather in an aesthetically elaborated way.

The obvious artificiality is inherent in the real and documentary aspects of these art forms and forums. All these works of art are characterised by a kind of realistic attitude, no matter if they screen the material of witness accounts, if they rearrange it or if they complement it imaginatively. The danger of misuse is inherent in such an attitude, it can be misused, like in socio-politically motivated agitprop-films deploying the subjectivity and authenticity of accounts in a suggestive manner. Of course, the problem of manipulations in filmed interviews exists in art, too. Being fully aware of the history of this so-called realism, today's artists in their video works usually try to make the construction of accounts a topic in itself, thus, try to show how the accounts are filmed or how they are artistically deconstructed in the course of the realisation of the project.

As opposed to the documentary or to journalism, works of art, in this delicate context, can easily thematise the formats of presentation and thus address the viewers more directly than TV or

the cinema. The artists' contribution of such film or installation projects based on oral history is an important part of the critical analysis of certain topics. In the context of oral history, one often is presented with other materials that were not brought to light by journalistic interviews only. There is no question that the artists' dealing with oral history challenge themselves to be familiar with the methods of sociology, historiography and investigative journalism to appropriately deploy them.

References

Bénichou, A. & Muntadas A. (2012). *Between the Frames: The Forum (1983–93)*. Collection Museu d'Art Contemporani Barcelona (MACBA).

Benjamin, Walter (1984). *Gesammelte Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Bernard, Andreas (2000). "Die Befragungsindustrie. Interviews machen: Ein Streifzug durch internationale Journale". *Süddeutsche Zeitung*, 56, 137, 20.

Blazwick, Iwona (1996). "An Anatomy of the Interview", *Art Monthly*, n.º 10, 15-16.

Boltanski, C., Büchner, C. & Fischer, A. (1992). *The Missing House*. Berlin: Berliner Künstlerprogramm DAAD.

Cabanne, Pierre (1967). *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Paris: Belfont.

Ecker, H. & Landwehr, J. (1977). *Textform Interview*. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 25.

Friedl, Peter (2007). *Working at Copan/Trabalhando no Copan*. Berlin: Sternberg Press.

Gehlen, Arnold (1960). *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Athenäum*. Frankfurt am Main: Bonn, 54.

Obrist, Hans-Ulrich (2001). "Hans-Ulrich Obrist on Anri Sala", *Artforum*. New York, vol. XXXIX, no. 5, January 2001, 128.

Hitchens, Christopher (1997). "The importance of being Andy: the 'Warhol's Worlds' Keynote Lecture, 1995.", *Who is Andy Warhol?*. Colin MacCabe (ed.), London: British Film Institute; and Pittsburgh: Andy Warhol Museum, 1–10.

Imhof, Dora (2016). "Art-historical Interview Projects in Switzerland – A Current Comparison", *Interviews. Oral history in art and art history*. Dora Imhof, Sibylle Omlin. Art&Fiction: Lausanne, 39–52.

Imhof, D. & Omlin, S. (2014). "Christoph Lichtin, Monsieur Duchamp, comment allez-vous? De l'histoire et de l'analyse de l'interview d'artiste", *Interviews. L'entretien d'artiste en art et histoire d'art contemporain. Un recueil*. Art Fiction: Lausanne, 56-75.

- Lanzmann, Claude (1985). *Shoah*. DVD-Edition, 566 min., booklet. Düsseldorf: Absolut Medien.
- Lichtin, Christoph (2004). *Das Künstlerinterview. Analyse eines Kunstprodukts*. Bern.
- Muka, E. & Sala, A. (2000). "Manifesta 3", *European Biennial of Contemporary Art*. Ljubljana/Slovenia.
- Omlin, Sibylle et al. (ed.) (2015). *Vedi alla Voce*. EcaV Edition.
- Ostria, V. & Sala, A. (2004). *Voilà—Le Monde dans la Tête*. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
- Putnam, Robert D. (2001). *Bowling Alone. The Collapse and Revival of American Community*. New York: Simon & Schuster.
- Roberts, Francis (1968). "I Propose to Strain the Laws of Physics", Interview with Marcel Duchamp, *Art News*. LXVII, 8, 46–47, 62–64.
- Sala, Anri (1998). *Intervista*. Video projection, colour, stereo sound, 26 min. New York: Icarus Films.
- Schneemann, Peter J. (1998). *Who's Afraid of the Word. Die Strategie der Texte bei Barnett Newman und seinen Zeitgenossen*. Norberto Gramaccini (ed.), Quellen zur Kunst vol. 6. Rombach: Freiburg im Breisgau, 7.
- Smith, Patrick S. (1986). *Andy Warhol's Art and Films*, UMI Research Press: Ann Arbor, 393.
- Swenson, Gene R. (1963). "What is Pop Art?", *Artnews*. 62, 7: 24–26, 60–64.
- Taylor, P. & Warhol, A. (1987). "The last Interview", *Flash Art*. 133, April, 40–44.
- Végh, Christina (2002). "Art History und Oral History – ein schwierige Beziehung. Ein Pädoyer für Geschichten und Sprachen", *Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst*. Julia Gelshorn (ed.), *Akten zur Internationalen Tagung, "Kunstgeschichte der Gegenwart Schreiben"* der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz, 11. und 12. Oktober 2002, Winterthur, Peter Lang. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt, New York, Oxford, Wien 2004 (Kunstgeschichten der Gegenwart), S. 87-106.
- Yow, Valerie Raleigh (2005). *Recording Oral History, A Guide for the Humanities and Social Sciences*, Walnut Creek.

(Página deixada propositadamente em branco)

**COLECIONAR PARA QUE FUTURO?
NOTAS SOBRE ARQUIVOS PRIVADOS
DA ARTE DA PERFORMANCE**

**CLÁUDIA MADEIRA
FERNANDO MATOS OLIVEIRA**

55

**Instituto da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e
Humanas da Universidade Nova de Lisboa (ICNOVA-FCSH/UNL)**

**Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX (CEIS20)
e Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC)**

(Página deixada propositadamente em branco)

I. A arte da performance tem sido definida quer por noções de contingência e efemeridade, no que diz respeito à sua ontologia (Phelan, 2006), quer por uma relação não ortodoxa com os protocolos institucionais da arte. Estes fatores têm promovido uma resistência particular a formas de documentação e objetificação que continuam presentes na contemporaneidade, tanto no discurso crítico, como na ecologia da arte global. Barbara Clausen refere no entanto que “a progressiva institucionalização da arte da performance é baseada na interdependência do seu presente e passado” (2018: 94), um facto que tem vindo a ser evidenciado em diversas abordagens museológicas internacionais, marcadas por uma expansão da performance e pela emergência de novas categorias criativas e curatoriais, implicando abordagens diversas ao arquivo e ao repertório, como é manifestamente o caso da prática da reperformance ou *reenactment* nas duas últimas décadas.

Se é verdade que podemos identificar um movimento interdependente de temporalidades, através do qual se desdobra a espectralidade contida no arquivo (cf. Derrida, 1998) e se ativam dinâmicas de patrimonialização da performance, em dissonância com o seu legado contracultural, também é verdade que as práticas e processos da arte da performance continuam a manifestar uma grande heterogeneidade no panorama internacional. O seu arquivo de procedimentos opera com as noções de ação e corpo, tempo e espaço; releva práticas participativas, relacionais, efémeras e contingenciais; convoca de modo ampliado materialidades que se traduzem na agencialidade dos objetos, sons e imagens. Por outro lado, este conjunto de características transita sob condições muito diversas entre a performance ao vivo, o vídeo, a fotoperformance, a instalação performativa, assim como nos seus registos e extensões intermediais, incluindo fotografias, desenhos ou filmes.

No contexto atual, marcado por certo grau de institucionalização e integração da performance, não apenas no universo da programação artística especializada e da curadoria, mas na própria economia da arte, regista-se um interesse crescente pelo arquivo e pela documentação. A autoridade que deriva da sua evidência fundadora, consubstancia a ontologia da performance que foi, por um tempo, o território conceptual da sua legitimação enquanto forma de arte. Este “impulso arquivístico”, para usarmos a conhecida expressão de Hal Foster (1994), oferece hoje a investigadores e estudiosos documentos, registos e testemunhos que permitem reconstituir e transmitir a(s) história(s) da performance, projetar dinâmicas relacionais, sociais e materiais, que têm um relevo crescente no mundo das artes e uma grande proximidade com trajetos e tendências contemporâneas de criação.

II. Não existem no país, de modo consolidado, arquivos públicos sobre esta prática artística. A performance não tem tido espaço, nem presença autónoma, em museus de artes plásticas

ou em museus ligados às artes performativas, como é o caso do Museu do Teatro e da Dança. O mesmo sucede com outros acervos públicos de consulta livre, menos vocacionados para a integração de manifestações culturais que divergem da permanência objetual que orienta as opções de instituições como a Biblioteca Nacional ou a Torre do Tombo. Esta realidade acentua as dificuldades de acesso dos investigadores e artistas a documentos e a testemunhos, obrigando-os a um trabalho de investigação que se depara com obstáculos, imprevistos e voluntarismos vários. Estas dificuldades ocorrem por várias razões: a) porque a documentação da performance se confronta com os seus próprios limites probatórios; b) porque os registos são inexistentes ou desconhecidos; c) ou ainda porque, quando existem, estes registos se mantêm num estado de dispersão e fragmentação, em diversas coleções privadas (com diferentes escalas), muitas vezes obscurecidos por testemunhos imprecisos ou conflituantes. Este contexto tem-se traduzido num défice de trabalho documental sobre esta forma de arte, quase exclusivamente dependente de alguns estudos individuais, realizados ao nível do mestrado e do doutoramento em Portugal. São ainda assim estudos que, por ocorrerem em registo temático ou autoral dependentes das constricções académicas, acabam por manter também eles alguma dispersão e fragmentariedade, com as inerentes dificuldades de produzir discursos de maior aprofundamento analítico e de maior fôlego narrativo.

Apesar de a arte da performance ter participado na inauguração de espaços expositivos na Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) na década de 1980 (de que são exemplo a Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea e Quinzena Multimédia em 1985 e, também, o ciclo PERFORMANCE-ARTE ainda desenvolvido na FCG em 1986), a verdade é que estas práticas artísticas posteriormente se mantiveram marginais nos grandes museus, podendo dizer-se que a abordagem museológica da performance, desenvolvida mais recentemente, consubstancia uma sensibilidade em grande parte motivada pelo seu *appeal* curatorial: por um lado, a performance contém um capital heterodoxo e contracultural que constitui um capital diferenciador muito desejado; por outro lado, constitui um campo favorito de expressão “autoral” das práticas de curadoria que tomaram um lugar mais central na orgânica dos espaços expositivos; finalmente, a performance teve um papel na própria determinação da contemporaneidade da arte contemporânea, desde o momento marcante da Documenta 5, com curadoria de Harald Szeemann em 1972, até à crescente bienalização da paisagem artística globalizada (Green & Gardner, 2016).

Em Portugal, a programação de performance mantém-se presente sobretudo em instituições de pequena ou média escala (Círculo de Artes Plásticas de Coimbra; Galeria Zé dos Bois; Maus Hábitos; Espaço Gaivotas), ou em festivais mais ou menos especializados ou com programação significativa no domínio da performance, como as dez edições do Festival de Performance e Artes da Terra – Escrita na Paisagem (Évora, 2003-2013), as 2 edições do LINE UP ACTION – Festival Internacional de Performance (Coimbra, 2010 e 2011) ou a edição do

Festival P! (Lisboa, 2017). Contudo, mesmo neste e noutros contextos, alguns dos exercícios de reperformance que têm surgido, tendem a esgotar-se na própria ocasião, não deixando documentação pública, a não ser que a possamos associar à documentação incorporada, ao “corpo arquivo” ou “corpo memória” que atravessa artistas-performers e os seus públicos.

III. Perante este estado de coisas, para acederem às histórias da performance em Portugal, os investigadores têm necessariamente de recorrer a coleções privadas, onde podem encontrar registos inéditos, completar ausências, descobrir conexões autorais, culturais ou territoriais inesperadas; podem recorrer a testemunhos de artistas e de outros interlocutores no campo artístico, incluindo organizadores de eventos, fotógrafos, técnicos, jornalistas ou espectadores. Como mostram diversos estudos dedicados a espaços culturais que têm vindo a permitir reconstruir a história da performance na Europa, do País de Gales (Roms, 2013) à Eslováquia (Bátorová, 2019), o acesso a coleções privadas e aos testemunhos dos protagonistas da arte da performance é essencial para estabelecer genealogias, cronologias e geografias neste âmbito.

É assim indispensável pensar o estatuto e o enquadramento institucional que podem ter estes arquivos pessoais, reunidos à custa do trabalho, do investimento e dos contactos de toda uma geração de artistas. Num estudo de referência sobre a cultura da performance no País de Gales, Heike Roms referiu-se diretamente à potência narrativa e historiográfica que emana do cruzamento efetivo entre legados de vida e legados artísticos, quando o arquivo se expõe plenamente:

[I]nstead of focusing on a single performance event and the problems or possibilities of its audio-visual reproduction in documentation, the archive compels us to consider an extended artistic oeuvre and the manner in which its remains are cared for [...] how those remains speak of performance as an artistic project that is sustained over a body of work, sometimes over the entire professional lifespan of an artist (Roms, 2013: 36).

A primeira questão que se coloca é a da propriedade. Estas coleções têm um interesse público evidente enquanto repositórios essenciais para o conhecimento das práticas de criação; possuem uma história artística e também social, muitas vezes ligadas a uma reatividade ao contexto histórico no qual a performance emergiu e se difundiu, por exemplo, no pré e pós-25 de Abril de 1974, possibilitando contar outras histórias da História. Apesar de o interesse ser claro, o acesso à generalidade destas coleções é privado. Isto significa que a disponibilidade dos arquivos depende dos seus proprietários para cederem informação e definirem casuisticamente outros direitos conexos. Deste modo, a possibilidade de ativar o arquivo, de o tornar performativo e “vivo”, como é comum em criações nacionais e internacionais, encontra-se

dependente de um proprietário, ou conjunto de proprietários. A tensão entre valores públicos e privados é conflituante, uma vez que o acesso corresponde e reproduz diferentes (in) visibilidades nas histórias da performance.

Outra questão, que se articula com esta, relaciona-se com o próprio conceito de arquivo, abrindo-o para além da consignação totalizadora e da autoridade que Derrida lhe reconhece (1998). Sendo associado a um estatuto privado, não pode deixar de se ligar às questões biográficas e às subjetividades do seu proprietário, ou seja, os documentos e testemunhos são parte de uma economia pessoal, participatória e relacional, que é por si só configuradora de sentido. Por outro lado, o acesso aos documentos e aos testemunhos inscreve-se em diferentes enquadramentos temporais: entre o tempo imediato da recolha e a construção continuada de uma memória, de um legado e de uma interpretação do passado a documentar. Acresce ainda o facto de o seu enquadramento no campo da arte e da investigação se situar num âmbito interdisciplinar e híbrido, para além dos legados disciplinares mais estabilizados da literatura, do teatro, do cinema e mesmo das artes visuais.

O valor documental e a objetualidade que os constitui integra elementos de natureza autoral, relacionados com a própria obra, mas também um conjunto de aspetos que inclusive estão para além da circunscrição daquilo que legalmente define uma “obra protegida”: “As ideias, os processos, os sistemas, os meios operacionais, os conceitos, os princípios” (Art. 1º, nº 2 do Código do Direito de Autor). No entanto, é o caráter compósito destes arquivos que lhes confere autenticidade e um posicionamento que suplementa coleções públicas e regimes de indexação normalizados.

IV. Como exemplo deste conjunto de questões, vejamos dois artistas portugueses que foram protagonistas no devir da arte da performance desde a década de 1980: Manoel Barbosa (1953-) e Fernando Aguiar (1956-). Além de criadores, ambos foram ainda organizadores de festivais e eventos coletivos no âmbito da performance, alguns dos quais em conjunto. Este percurso consta das suas coleções privadas, que reúnem parte importante da memória do experimentalismo e da performance entre nós. São ambos titulares de arquivos pessoais extensos, que se mantêm em construção e cujo acervo é composto por uma grande diversidade de materiais: cartazes, catálogos, fotografias, vídeos, esboços, correspondência, bibliografia especializada. Desses materiais fazem parte objetos e outras materialidades com interesse na perspetiva da conservação de obras de performance, sendo que algumas partes mais ou menos extensas dos materiais arquivados nas suas coleções têm sido usadas para algumas exposições, como o caso específico da mostra documental organizada por Manoel Barbosa que acompanhou o I Simpósio Internacional da Arte da Performance: dois ciclos para um arquivo, em julho de 2016 no Museu Berardo.



Mostra documental organizada por Manoel Barbosa no âmbito I Simpósio Internacional da Arte da Performance – 2 Ciclos para um Arquivo, Museu Berardo, julho 2016 ©Fernando M. Oliveira

Estes artistas, enquanto criadores de pleno direito no âmbito da performance, são também os detentores de uma memória pessoal e histórica referente aos documentos e, por isso, qualquer um deles possui uma relação dramática com o futuro dos seus arquivos, que são parte indistinta do seu percurso artístico, relações profissionais e pessoais, investimento material e também projeção de vida. São arquivos que de algum modo podemos espacializar, aproximando-os do conceito de *lifeworld*, descrito por Mike Pearson e pelo antropólogo Michael Shanks, num ensaio que relaciona artes performativas e arqueologia: “the totality of a person’s direct involvement with the places and environments experienced in everyday life” (Pearson & Shanks, 2001: 153). Pela sua extensão, representatividade, continuidade, acompanhamento pessoal e relação com a criação, os arquivos de Manoel Barbosa e Fernando Aguiar apresentam-se como dispositivos cartográficos, capazes de identificar nomes, ações, objetivos, relações e complementar sentidos na história da performance portuguesa. São estes significados potenciais que na verdade conferem estatuto colecionável à sua materialidade, aproximando-os dos seus contextos de partida.

Manoel Barbosa, pintor e performer, possui desde 1970 um arquivo que continua em crescimento e que tem como (auto)designação “MBArquivos”/“Arquivo Performance Art & Body Art”, assumindo deste modo uma designação/marca própria que constitui um gesto de inscrição verdadeiramente curatorial do seu arquivo. Mais do que isso, para o artista, este seu trabalho resulta não apenas de uma compulsão para o colecionismo, mas de uma necessidade, de um processo de (auto)conhecimento, estudo e reconstituição da(s) história(s) da performance em Portugal, na sua relação com as dinâmicas transnacionais da arte da performance. Por este motivo, mantém a vontade, quer de fazer uma grande exposição explorando o material reunido, quer de encontrar uma entidade cuidadora do seu legado. Vontade que até agora não se

concretizou, por falta de aceitação dos museus nacionais, referindo nomeadamente a Coleção Berardo, o Museu de Serralves e Fundação C. Gulbenkian. Essa vontade de reconstituição das histórias da performance levou-o a iniciar, em 1983, um projeto de fixação de uma “Cronologia da Performance e das Artes Performativas em Portugal”, da qual resultou a publicação em 1985 de uma *timeline*, denominada “Cronologia Essencial de Performance (década de 1960 até 1985)” (presente no catálogo do evento Perform’Arte – I Encontro Nacional de Performance, que coorganizou justamente com Fernando Aguiar). Esta cronologia tem servido de base para várias investigações de mestrado e doutoramento sobre a performance em Portugal, das décadas de 1960 a 1985, confirmando assim o seu caráter pioneiro quanto à reconstituição da história e da crítica da performance em Portugal (Madeira, 2007; Metello, 2007; Dias, 2015).

Por seu turno, Fernando Aguiar, poeta experimental e performer, situa o género da arte da performance num campo artístico de múltiplas economias, onde a performance emerge como uma atividade alternativa, essencialmente amadora, devido ao lento processo de reconhecimento institucional do género em Portugal, de que é exemplo o seu próprio percurso profissional, tendo conjugado uma profissão de professor com a prática de poesia experimental e da performance. Apesar de atribuir à performance um caráter essencialmente efêmero, desde que começou a participar em eventos de performance nos anos 80, sempre procurou o registo, tirando fotos, arquivando documentos ou produzindo catálogos de festivais de performance, algumas vezes a custo próprio. Assegurar o futuro de uma coleção reunida ao longo de quase cinco décadas tem sido uma das suas preocupações. O arquivo contém documentos essenciais para a história da poesia experimental, arte postal, circuitos nacionais e internacionais do experimentalismo, entre outras valências.

Fernando Aguiar fez, até hoje, já duas tentativas concretas para colocar o seu arquivo ao cuidado de instituições públicas, ambas sem sucesso. Propôs ceder o seu arquivo à Câmara Municipal de Lisboa e à Câmara Municipal da Amadora. No primeiro caso, foi-lhe sugerida a cedência de um espaço, mas que o próprio teria de gerir, compromisso que não é obviamente viável na maioria das situações. No segundo caso, o concelho jurídico do município pronunciou-se negativamente quanto à acessibilidade de todos os documentos digitalizados em sistema aberto, devido a questões respeitantes a direitos de autor, o que inviabilizou igualmente o processo. Atualmente, aguarda o acolhimento do arquivo num espaço situado na cidade de Abrantes, na dependência da Câmara Municipal, também em termos a definir.

V. Em suma, estes dois casos dão conta da precariedade extrema em que se encontra o acesso futuro a arquivos da(s) história(s) da performance em Portugal, uma situação que agrava as fragilidades conhecidas em relação ao acesso aos arquivos em Portugal, mesmo os que se

consideram de interesse público. Como refere e confirma Rita Almeida de Carvalho, no seu estudo recente, intitulado *Archive-se. Uma Viagem pelos Arquivos Nacionais* (2019), não basta arquivar, é necessário que os arquivos se enquadrem numa política de acesso público, que tenha por base um processo de inventariação e normalização ajustado às necessidades dos investigadores e daqueles que a eles necessitam aceder. Sem esse acesso estar garantido, de certa forma é a performatividade da história que fica comprometida.

Os arquivos pessoais destes artistas têm a particularidade de ilustrar, como poucos em Portugal, a genealogia disciplinar híbrida da performance, atravessando diversas áreas artísticas: no caso de Manoel Barbosa, traduzem uma relação relativamente ortodoxa entre performance e artes visuais; no caso de Fernando Aguiar, o arquivo remete para a possibilidade de outras linhagens da performance, com maior presença da relação entre performance e poesia experimental. O ato de colecionar traduz uma vontade de construir e registar as (múltiplas) histórias presentes na coleção, dotando estes artistas de uma relação singular com o arquivo: de construtores de um acervo pessoal, que consideram valioso e que procuram tornar público, desenvolvendo, por isso, uma relação que é urgente, perante a dificuldade da sua sustentabilidade futura, seja ela motivada por problemas logísticos, jurídicos ou económicos, de manutenção ou de acesso.

Estes colecionadores encontram-se na condição do *arkhon*, atuam como magistrados da memória, mas paradoxalmente não podem exercer plenamente a lei dos seus arquivos. Para que estes possam desenvolver o potencial que contêm, será necessário promover a sua articulação com outras estruturas e contextos institucionais. Só desta forma poderão ter um futuro sustentável, sob pena de não haver viabilidade pública para este acervo, a não ser talvez num futuro de maior fragmentação e dispersão, caso o seu destino seja o circuito de alfarrabistas, leiloeiros e colecionadores, diferindo para outros arquivos, outras propriedades e constringências.

Esta articulação será tanto mais eficaz quanto passe pela criação de projetos de investigação e indexação agregadores, de âmbito nacional ou mesmo internacional, com escala suficiente para a manutenção e recomposição contextual destes espólios. Apenas essa articulação colaborativa entre colecionadores, investigadores e instituições pode produzir narrativas transversais, gerar dinâmicas comparativas entre diversos contextos geográficos, realizando assim a condição de “arquivo vivo”, atravessado pelas histórias plurais da arte da performance em Portugal.

Referências

Bátorová, Andrea (2019). *The Art of Contestation: Performative Practices in the 1960s and 1970s in Slovakia*. Bratislava: Comenius University.

Borggreen, G. & Gade, R. (eds.) (2013). *Performing Archives/Archives of Performance*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.

Carvalho, R. A. (2019). *Arquive-se. Uma Viagem pelos Arquivos Nacionais*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.

Clausen, B. (2018). "Performing the archive and exhibiting the ephemeral", *Histories of Performance Documentation*. G. Giannachi, J. Westerman (eds.), London and New York: Routledge, 93-114.

_____. (2010). "Performing Histories: Why the Point Is Not to Make a Point...", *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry*, n.º 23, 36-45.

Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos e Legislação Complementar (2019). Organização e Notas de Lucas Serra, Lisboa: Fundação GDA.

Derrida, J. (1998). *Archive Fever. A Freudian Impression*. Chicago: Chicago University Press.

Dias, S. G. (2015). *O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Foster, H. (1994). "An Archival Impulse", *October*, n.º 110, 3-22.

Giannachi, G. & Westerman, J. (eds.) (2018). *Histories of Performance Documentation*. London and New York: Routledge.

Green, C. & Gardner, A. (2016). *Biennials, Triennials and Documenta. The Exhibitions that Created Contemporary Art*. Sussex: Wiley Blackwell.

Madeira, C. (2007). *O Hibridismo nas Artes Performativas em Portugal*. Tese de Doutoramento, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

Madeira, C. & Oliveira, F. M. (2019). "Manoel Barbosa: Performance, Ansiedade e Geografia Colonial", *Sala Preta*, Revista da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, n.º 19, 15-27. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i2p15-27

Metello, V. (2007). *Focos de Intensidade/Linhas de Abertura – A Ativação do Mecanismo Performance: 1961-1979*. Tese de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Pearson, M. & Shanks, M. (2001). *Theatre/Archeology*. London: Routledge.

Phelan, P. (2006). *Unmarked – The Politics of Performance*. London and New York: Routledge.

Roms, H. (2013). "Archiving Legacies: Who Cares for Performance Remains?", *Performing Archives/Archives of Performance*. G. Borggreen, R. Gade, (eds.), Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 35-52.

***RE-ENACTMENT* COMO PRÁTICA
DE RESISTÊNCIA NO MUSEU**

HÉLIA MARÇAL

65

**Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e
Humanas da Universidade Nova de Lisboa (IHA-FCSH/UNL)**

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1954-5_4

(Página deixada propositadamente em branco)

Introdução

Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being [...] becomes itself through disappearance (Phelan, 1993: 146).

Os possíveis futuros da arte da performance têm sido objeto de debate nos últimos anos. Após a célebre frase de Peggy Phelan, em 1993, que sugeria que a arte da performance (particularmente a criada nos anos 1960 e 1970)¹ não poderia existir para lá do momento da sua materialização, vários teóricos dos Estudos da Performance têm vindo a desconstruir a ideia de que a performance naturalmente se opõe a qualquer forma de representação, documentação ou, ainda, institucionalização. Por um lado, a crescente incorporação deste género artístico por instituições veio contrariar a declaração de Phelan; por outro lado, a proliferação de práticas de memorialização que surge principalmente com a democratização do acesso aos novos *media* (dos quais a presença ubíqua dos chamados *smartphones* se apresenta como o culminar da era da mediação), trouxe a necessidade de se refletir sobre em que consistem estas obras no contexto atual. Da mesma forma, sendo a incorporação destas obras em museus algo particularmente recente (como veremos de seguida), ainda não é possível chegar a conclusões sobre a melhor maneira de exibir arte da performance em instituições depois do primeiro momento de apresentação pelo artista. Esta é, possivelmente, a razão que tem levado museus a adquirir obras que são de natureza delegada e, portanto, cujas práticas de *re-enactment*² estão, à partida, previstas pelo próprio artista no momento de criação da obra, que são focadas em tecnologia ao invés de focadas no corpo (ou em

1 Esta relação foi particularmente evidenciada por Claire Bishop (2012).

2 As disciplinas de Estudos de Museus e Estudos da Performance caracterizam-se pela falta de consenso no que diz respeito à terminologia a utilizar no caso de apresentações de obras históricas de arte da performance. No contexto deste artigo, o termo *re-enactment* será utilizado em vez de outros termos como “reencenação”, “atualização”, ou, ainda, “reinstalação” ou “reapresentação”. Primeiramente, o uso desta terminologia coincide com a utilizada pelos autores que serão aqui discutidos e comparados. É o caso de Rebecca Schneider ou Louis van den Hengel. Por outro lado, *re-enactment* tem sido mais comumente empregue em estudos relacionados com as artes visuais e políticas da memória, como este que aqui se apresenta. De facto, termos como “atualização”, de origem deleuziana e que, por essa razão, poderiam ter ressonância em teóricos cujo argumento se estabelece a partir de uma visão maioritariamente pós-estruturalista (tal como Louis van den Hengel), têm sido substituídos por *re-enactment* com vista a manter a coerência do argumento no seio do mesmo ramo (trans)disciplinar. As diversas interpretações concedidas a este termo pelas várias disciplinas associadas aos Estudos da Performance, que criticamente discutem artes performativas e arte da performance, também permitem um tratamento mais rico da questão, sem circunscrever os múltiplos significados que poderão surgir desta prática. Por último, a utilização do termo em inglês deve-se a uma ligeira diferença entre *re-enactment* e reencenação. No contexto português, o último termo apresenta-se com uma estreita relação aos Estudos de Teatro (sendo, neste caso, *re-staging* talvez uma tradução mais rigorosa). Dessa forma, optou-se por manter o original em inglês.

múltiplos corpos), ou cujos artistas não se opõem à possibilidade de futuras mediações através de documentação tanto em fotografia como em vídeo, filme ou, até, plataformas web. As temáticas da resistência, ativismo ou revolução são especialmente difíceis de trazer para instituições cujos processos tendem a conter, fixar, ou mesmo colonizar, as obras de arte. A ausência destas obras nas referidas coleções pode, por outro lado, implicar lacunas futuras na historicização e transmissão destas obras. O desafio reside no equilíbrio entre colecionar e revolucionar, entre o previsível e o espontâneo, entre a conservação e a resistência.

Este artigo explora formas de pensar este equilíbrio, do ponto de vista da Conservação. Esta disciplina tem refletido sobre os desafios que a Arte Contemporânea apresenta nos últimos trinta anos, tendo desenvolvido uma abordagem holística ao tratamento destas obras, uma vez que considera que as obras de arte percorrem um caminho ao longo da sua existência e que esse caminho pode ser influenciado por diversos fatores, incluindo a sua musealização (van de Vall *et al.*, 2011). Este entendimento do objeto de conservação revela uma abertura não só às mudanças que pode atravessar, mas também face a objetos artísticos que consistem em mudança, tais como a performance. Nesse sentido, serão analisados os potenciais dos vários caminhos que estas obras poderão tomar assim que entram no museu – desde a sua documentação às possibilidades de *re-enactment*. Após uma primeira discussão sobre a atual relação entre a arte da performance e o Museu, será realizada uma reflexão sobre os mecanismos de mediação aqui referidos – documentação e *re-enactment*. De forma a ilustrar o argumento desenvolvido neste artigo, será apresentada a obra *Música Negativa*, criada e apresentada por E. M. de Melo e Castro (1932- , Covilhã) no *Concerto e Audição Pictórica*, em 1965, no contexto do Estado Novo (1933-1941).

A arte da performance e o Museu

A arte da performance tem habitado espaços museológicos desde a sua génese. Apesar de esta ocupação do espaço do Museu nem sempre ter sido pacífica, tem-se assistido a um crescimento constante dos lugares que este género ocupa nos museus. Philip Bither, curador de artes performativas no célebre Walker Art Center, em Minneapolis, reflete sobre a presença desta forma artística indicando ao New York Times: “A arte da performance tem sido abraçada de uma forma totalmente diferente [...]. Estamos a assistir um maior comprometimento das instituições com os artistas que trabalham com a efemeridade” (Pogrebin, 2012: s.p.; trad. livre). Na verdade, e indo ao encontro do repto da “economia da experiência” (termo cunhado por B. J. Pine II e J. H. Gilmore em 1988 que se refere ao desenvolvimento do valor económico da experiência), é de notar a transição da programação dos museus e centros de arte contemporânea de um posicionamento mais autocontido para um grande investimento na arte da performance, não só a nível intelectual e político, mas também a nível material – note-se, por exemplo, o investimento envolvido na

operacionalização de espaços para performance, como The Tanks e o edifício Blavatnik no museu Tate Modern, em Londres. E, curiosamente, o advento da arte da performance em museus parece estar intrinsecamente relacionado com aquilo que, à partida, contraria a sua preservação: o aqui e agora e a materialidade do corpo. Como indicado por Donna de Salvo, curadora principal do Whitney Museum of American Art (Nova Iorque), “As pessoas querem ser levadas para outros lugares [...]. Na era do digital, do virtual, da experiência mediada, há algo muito visceral em ver performance ao vivo”³ (Pogrebi, 2012: s.p.). O entusiasmo de Donna de Salvo é partilhado por outros profissionais e instituições, que têm estado envolvidos na programação e incorporação da arte da performance, especialmente nos Estados Unidos da América e na Europa.

A emergência deste género artístico em instituições museológicas é particularmente visível através dos eventos e programações diversas que têm surgido tanto no contexto internacional como nacional. É possível referir, por exemplo, o festival Performa em Nova Iorque, fundado e comissariado pela historiadora Roselee Goldberg. Este evento, com periodicidade anual, tem sido uma plataforma para a expansão da arte da performance desde 2004, popularizando-se como um lugar de discussão, historicização e experimentalismo. A sua capacidade de inovar é visível na captação de novos talentos (tal como o artista africano Kemang Wa Lehulere, nascido em 1984 na Cidade do Cabo e agora representado por diversas galerias, incluindo a Stevenson Gallery), na abertura de espaços para discussão sobre perspectivas pós- e anticoloniais nas artes, ou ainda pela possibilidade de explorar novas formas de pensar a história e a memória destas obras, através, por exemplo, de práticas de *re-enactment*. A título ilustrativo, na edição de 2007 o teórico da performance e curador André Lepecki apresentou aquilo que poderá ser considerado um *re-enactment* da peça seminal *18 Happenings in 6 Parts*, apresentada por Allan Kaprow em 1959 e considerada por muitos historiadores como o primeiro *happening* da história (Schimmel *et al.*, 1998). A programação de museus também tem abraçado a arte da performance de forma crescente. Neste contexto é de salientar não só o aumento considerável de programações que incluem este tipo de obras, como também a programação focada exclusivamente em obras de arte da performance. Em 2015, o museu Stedelijk, em Amsterdão, dedicou a sua programação à apresentação de 22 obras do artista Tino Sehgal ao longo de 12 meses. A exposição retrospectiva de Marina Abramović no Museum of Modern Art em 2012, intitulada *The Artist is Present*, apresentou uma peça nova da artista que consistia na sua presença no átrio principal do museu ao longo dos três meses de exposição, juntamente com vários *re-enactments* das suas peças seminais. No referido contexto, salienta-se a programação *Museu como Performance*, da Fundação Serralves, que desde 2015 tem trazido artistas nacionais e internacionais ao espaço do museu durante um fim de semana por ano, para fazer, discutir, e explorar as possibilidades da performance no museu. O projeto *REACTING*

3 Trad. livre.

TO TIME: os portugueses na performance, criado pela performer e coreógrafa Vânia Rovisco em 2015, que procura resgatar o corpo da arte da performance portuguesa através de práticas de *re-enactment* com membros do público em geral e em diversos lugares, foi, também, pioneiro no panorama português (*vide* Marçal, 2017 para mais detalhes sobre o processo de Rovisco). Por último, é importante referir o Projecto P!, comissariado por Ana Pais em 2017. Com uma única ocorrência, esta programação surge como uma celebração dos 100 anos da (por muitos considerada) primeira performance portuguesa: o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, de Almada Negreiros (1917). Para além de diversas discussões em volta do papel da *Performance na esfera pública* (que levou ao desenvolvimento do livro homónimo, publicado pela Orfeu Negro; Pais, 2017), este projeto trouxe vários artistas ao Teatro São Luiz e ao Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, na expectativa de apresentar performances que podem ser consideradas *re-enactments* numa forma expandida do termo: performances que são apresentadas depois da sua ontogénese. David Helbich mostrou *Performance: Partituras para o Corpo, o Edifício e a Alma* em três ocasiões. The Orchestra of Future Noise Intoners, que constitui a única réplica completa das máquinas de barulho criadas por Luigi Russolo, apresentou *Intonarumori*, um conjunto de peças históricas e originais. O Teatro Municipal São Luiz inaugurou a performance *REIVENÇÕES: 100 anos da conferência futurista de Almada Negreiros*, em que vários artistas de diversas linhagens artísticas foram convidados para reinventar a conferência futurista centenária.

Para além da programação de exposições e festivais de performance, vários museus pelo mundo também têm dedicado esforços a colecionar estas obras. Este é o caso do Tate, em Londres, que em 2005 adquiriu *Good Feeling in Good Times* (2003), criada por Roman Ondak (1996- , Zilina). Ou o Museum of Modern Art, em Nova Iorque, que em 2009 também adquiriu uma obra de Roman Ondak intitulada *Measuring the Universe* (2007), juntamente com outras duas: *Seventeen Less One* (2008), de Michelangelo Pistoletto (1993- , Biella), e *Stop, Repair, Prepare: Variations on "Ode to Joy" for a Prepared Piano* (2008), da artista americana Jennifer Allora (1974- , Philadelphia, Pensilvânia) e do cubano Guillermo Calzadilla (1971- , Havana). No caso do museu americano, a tendência para colecionar este tipo de obras coincidiu com uma reestruturação dos departamentos curatoriais em 2009, o que levou à renomeação do departamento de Media para Media and Performance. Já em Portugal, a incorporação de obras de arte da performance em museus pode ser considerada tímida; é importante indicar que a Fundação Serralves adquiriu, em 2008, *This is New* e *This is About*, ambas produzidas em 2003 pelo célebre artista Tino Sehgal (1976- , Londres). A presença destas obras criadas por artistas portugueses e colecionadas (como performance) por museus é ainda rara, mas é de esperar que essa situação se altere nos próximos anos, tendo em conta o crescente interesse pela historicização destas obras, confirmado por estudos sobre estas obras que surgiram na última década (Madeira, 2007, 2010, 2016, 2017; Metello, 2007; Pais, 2017).

Com a incorporação destas obras em museus, as instituições são também as primeiras a pensar sobre o que implica colecionar arte da performance numa estrutura que foi pensada para salvar e transmitir obras de arte autocontidas, tais como a pintura ou a escultura. Os desafios que surgem aquando da sua aquisição justificam porque é que parte dos esforços para pensar a conservação de obras de arte da performance partem de museus já com estas obras nas suas coleções, como é o caso do Tate, que encabeça três dos projetos mais relevantes na área da conservação de obras baseadas em performance: *Collecting the Performative* (2012-2014, em conjunto com a Universidade de Maastricht), *Performance at Tate* (2014-2016), em colaboração com a Universidade de Exeter), e *Reshaping the Collectible: When Artworks Live in the Museum* (2018-2021, financiado pela Andrew Mellon Foundation). Os resultados dos dois primeiros projetos focam-se em procedimentos no momento da aquisição das obras, nomeadamente pela criação de uma lista de questões a colocar quando uma peça está a ser considerada para aquisição (Tate, 2014). No contexto do segundo projeto, Acatia Finbow refletiu sobre o papel da documentação na conservação de obras de arte da performance (Finbow, 2017) e, juntamente com Louise Lawson, líder da equipa de Conservação de *Time-Based Media*, criou um documento que especifica o que se deverá ter em conta na documentação destas obras (*ibid.*). Pip Laurenson e Vivian van Saaze identificaram que os desafios principais à incorporação destas obras são a oposição tradicional entre a arte da performance e a conservação e a manutenção da rede social destas obras no contexto do museu (Laurenson & Saaze, 2014). Ficou por responder, contudo, como é que estas obras podem viver dentro da instituição, e como é que podem ser conservadas para lá da sua documentação. Por outro lado, as obras estudadas nestes projetos foram criadas depois dos anos 80 e são tipicamente de natureza delegada – é o caso da supramencionada obra de Roman Ondak, de *Tatlin's Whisper #5* (Tania Bruguera [1968- , Havana], 2008), ou *This is Propaganda* (Tino Sehgal, 2002); performances que implicam a manipulação de corpos, tais como as controversas obras de Orlan (1947- , Saint-Étienne) ou as primeiras peças de Marina Abramović (1946- , Belgrado), que testavam os limites da resiliência através de interações violentas com o seu próprio corpo; ou, por outro lado, performances que são extremamente contextuais, às quais a artista cubana Tania Bruguera se refere como *political-timing specific*, tais como obras ativistas, criadas em reação a um contexto sociopolítico específico e não passível de ser repetido ou representado; e ainda performances que têm estado particularmente ausentes dos esforços de aquisição e incorporação por parte de museus. Nestes casos, com algumas exceções, a documentação toma a forma da obra de arte quando esta é institucionalizada. Glenn Wharton, na altura conservador sénior no Museum of Modern Art, explica como o museu transformou uma peça da artista austríaca Valie Export (1940- , Linz) numa instalação no momento de aquisição (Wharton, 2016). *Rhythm 0*, uma ação criada em 1974 por Marina Abramović que permitia que membros da audiência interagissem com 72 objetos pousados sobre uma mesa e com a artista da forma que desejassem, foi exposta no Tate no contexto da exposição *Art of Participation* (2018), sem que existisse qualquer elemento participativo ou performativo. Neste caso, um conjunto de 69 diapositivos mostram imagens do momento original da performance como um índice para a

performance em si. Essa é, aliás, a função da documentação de obras de arte da performance que, por vezes, acabam por substituir a ação no contexto expositivo. Nesse caso, e voltando à declaração de Peggy Phelan, a documentação acaba por servir de representação do evento, colocando a arte da performance dentro da economia da reprodução caracterizada pelo canonicismo dos museus e outras instituições de memória. Da mesma maneira, a viragem para a representação poderá ser, como argumenta o teórico Philip Auslander (2008 [1999], 2006), apenas uma mediação de muitas mediações, já que a experiência de assistir a um evento como performance não implica uma recepção não-mediada e ausente de representação, mas sim uma perspectiva mediada pelo sujeito que observa. Contudo, a diferença estabelece-se nas possibilidades de acomodar perspectivas diversas e, também elas, contextuais. Ao apresentar performance como documentação, perde-se uma oportunidade de pensar e ver de forma diferente, apreendendo, ao invés, perspectivas autorizadas e comissariadas por instituições de poder. Nesse caso, os museus, tal como os arquivos (Foucault, 2002 [1969]; Carter, 2006) tendem a retratar perspectivas coloniais e falocêntricas (Taylor, 2003), que são a antítese de obras de arte e procuram, precisamente, explorar temáticas de resistência e anticolonialismo. No caso de obras de arte como as de Abramović ou Valie Export, tratam-se de perspectivas que procuram fixar um momento histórico-artístico que se caracterizava pela libertação dos cânones do museu, do arquivo e do mercado (pelo menos atestando a visão de Roselee Goldberg sobre a arte da performance nas décadas de 1960 e 1970 – cf. Goldberg, 2001), e que podem ser opostas à natureza das obras. Contudo, as decisões de mostrar uma performance como documentação (ou como uma outra coisa) são tomadas *a priori*, sem considerar a hipótese de *re-enactment*, devido à sua associação à ideia de falso ou de apropriação (cf. Blackson, 2007), à falta de criatividade dos seus proponentes (cf. Lepecki, 2016), ou devido a razões de segurança que podem impedir a execução da performance – como será o caso de *Rhythm 0*, cuja ontogênese presumivelmente terminou com uma arma carregada apontada à artista. Neste contexto, é importante discutir tanto o potencial de práticas de *re-enactment* para difratar a autoridade do Museu, mas também as contingências que as próprias obras podem trazer a uma fruição na esfera pública.

Práticas de *re-enactment*

Práticas de *re-enactment* consistem, de uma forma geral, em corporalizações informadas de uma obra de arte da performance depois da sua ontogênese. A partir de derivações pós-estruturalistas, nomeadamente de Jacques Derrida (1976)⁴ ou outros teóricos alinhados

4 A Teoria da Desconstrução desenvolvida por Derrida é especialmente relevante no campo dos Estudos da Performance. De acordo com este prisma, a arte da performance, assim como qualquer aspeto da realidade, pode ser considerada “texto”. Este texto, como parte do sujeito, não só mantém o referencial no sujeito, como essa perspectiva implica que nada exista para além do “texto”. Transferindo esta perspectiva para a arte da performance, não só a ação mas também os documentos da performance e as restantes iterações são “texto”.

com a filosofia continental, estas práticas podem ser consideradas outro texto parcial que tem como referente a ontogénese e é confirmado por atos de receção. Podem ainda ser consideradas dispositivos mnemónicos da obra de arte da performance, que acontecem depois da ontogénese (por oposição aos documentos, que podem ser produzidos durante o evento original). Da mesma forma, se os documentos (fotografia, vídeos, documentos técnicos ou legais, ou até narrativas escritas) existem como traços materiais do evento, práticas de *re-enactment* podem ser consideradas corporalizações da obra; considerando que são todos “textos” (no sentido derridiano) ou interpretações, nenhum meio ou narrativa tem uma perspetiva privilegiada sobre o evento – ambos partilham da subjetividade inerente a qualquer processo de interpretação. A diversidade de interpretações que pode surgir com as práticas de *re-enactment* é, contudo, potenciada pela corporalização – de facto, uma mesma imagem fotográfica pode permitir diversas interpretações, mas diversas corporalizações podem potenciar ainda mais o fluxo interpretativo que faz parte do tecido da obra. Para alguns teóricos da performance esta é a grande vantagem (e desafio) proporcionada por estas práticas: a sua capacidade de transmitir e construir contra-narrativas histórico-artísticas no seio de uma obra de arte. A historiadora e teórica de arte Amelia Jones sugere que as práticas de *re-enactment*, desde que não sejam executadas com o objetivo de recuperar “o significado original ou a intenção do artista”, podem ser consideradas “uma atividade que preserva o património através de comportamentos ritualizados”⁵ (Jones, 2012: 16). A teórica da performance Rebecca Schneider vai mais longe e indica que as práticas de *re-enactment* são “atos de sobrevivência” histórica:

Entering, or re-enacting, an event or a set of acts (acts of art or acts of war) from a critical direction, a different temporal angle, may be [...] an act of survival, of keeping alive as passing on (in multiple senses of the phrase “to pass”). This keeping alive is not a liveness considered always in advance of death nor in some way after death, as Abramović might prefer in wanting to monumentalize her work to commemorate her as dead in advance, sealing her, in this way, into the archive. Rather, it is more a constant (re)turn of, to, from, and between states in animation – an inter-(in)animation (to quote Moten, to quote Donne again). For “survival” [...] may be a critical mode of remaining, as well as a mode of remaining critical: passing on, staying alive, in order to pass on the past as past, not, indeed, as (only) present. Never (only) present (Schneider, 2011: 7).

Segundo André Lepecki que, por sua vez, parte da terminologia deleuziana, este dispositivo pode também ser visto como uma forma de restaurar a prática da performance através de atualizações (Lepecki, 2010, 2016).

5 Trad livre.

Atualizando a performance, materializando o Outro

É no início do seu artigo intitulado “Will to archive” (ou “Da vontade de arquivar”⁶), de 2010, que Lepecki contradiz a historiadora de arte Jessica Chalmers que, em 2008, indicava que a tendência para historicização da arte da performance estaria relacionada com uma resposta nostálgica às obras criadas nos anos de 1960 (Chalmers, 2008). No seu ensaio sobre as vidas que existem depois da dança (ou *afterlives of dance*), Lepecki sugere que a vontade de arquivar cresce com a consciência de um “amplo campo de possibilidades impalpáveis”⁷ destas obras históricas (Lepecki, 2010: 31). Partindo das definições deleuzianas de atual e virtual, o autor refere-se à abrangência do virtual (oposta ao atual), como possibilidades intangíveis que não só “estão sempre presentes em qualquer obra já realizada”⁸, como são ativadas através de práticas de *re-enactment* (*ibid.*). As vidas depois da performance, que são ativadas através de práticas de *re-enactment*, podem ser vistas como dispositivos de memória. Louis van den Hengel, teórico dos Estudos da Performance e de Género, indica-nos que estes dispositivos podem ser expressos “através de corpos e indivíduos” e, contudo, “não podem ser contidos num único local ou corpo, operando, pelo contrário, através de interconexões afetivas, ou encontros criativos”. Noutras palavras, através de práticas de *re-enactment*, a própria memória opera como “prática performativa”⁹ (van den Hengel, 2017: 127). Neste sentido, van den Hengel, certamente inspirado pelo trabalho de Lepecki, propõe uma nova perspetiva sobre a conservação da performance. Para este autor, a arte da performance tem, em si, possibilidades imanentes, que são materializadas a cada ato ou a cada atualização:

If performance, as I have suggested, becomes itself [...] through a material and messy flow of creative re-turns [...] then the ephemerality of live art is not an obstacle to the practice of conservation, but is its precondition and primary material resource. The power of performance to endure, in other words, resides precisely in its material-affective operations [...]. [L]ive art [then] becomes a thing to remember: a material mode of preserving the past in the present that works not by giving ephemeral events a stable grounding in art history, but by opening the past and the present to the pure movement of difference, to the ceaseless becoming and unbecoming of memory that we could simply call life itself (van den Hengel, 2017: 139-40).

Esta perspetiva difere das apresentadas no campo expandido dos Estudos da Performance, cujas discussões geralmente se focam em assuntos relacionados com a teoria da representação

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 Trad. livre.

e da imagem. Na verdade, a abordagem aos novos materialismos, segundo proposta de van den Hengel, que se caracteriza pela viragem às possibilidades materiais depois da ontogênese da obra, acaba por evidenciar as exclusões potenciadas pelo uso exclusivo de práticas de arquivo. Enquanto que as formas de documentação podem ser vistas como dispositivos que ativam a transferência autoral do artista e do evento para a audiência, promovendo uma multitude de significantes, as práticas de *re-enactment* são dispositivos operativos que restauram a memória cultural incorporada nos corpos e memórias da performance, difratando os significantes por vários corpos, e efetivando a transmissão de memória e de afetos ao longo da história. Estes afetos, que são “produzidos através de relações entre pessoas, obras de arte e contextos”, trabalham numa esfera co-constituída pela “materialidade e temporalidade da própria performance, através de focos de intensidade, movimento e duração”¹⁰ (van den Hengel, 2017: 127). Segundo o autor, o potencial das práticas de *re-enactment* como arquivos de afetos é, na verdade, majorado com a distância histórica, que não só efetiva este dispositivo como operador de memória histórica, como possibilita a emergência de novas potencialidades no presente, num processo de transformação vital e teoricamente infinito:

[The] affective power of reenactment as an archival (or counter-archival) practice [...] takes form as the materialization of ‘flesh memory’ (Schneider 2011, 104–105), a performance of the past that remains precisely to the degree that it continuously differs from itself (van den Hangel, 2017: 127).

Mas quais são as consequências e potencialidades desta transformação? E quem é chamado para transmitir o conhecimento necessário para efetivar estas práticas no museu?

Com as suas “situações construídas” e a recusa de qualquer tipo de documentação, Tino Sehgal desafia precisamente os mecanismos de arquivo do museu, tentando, por outro lado, potenciar o que van den Hengel apelida de “os arquivos de afeto”. Sehgal convida membros da audiência a interagir com os intérpretes das suas obras, participando ativamente na materialização das suas peças. Tanto os intérpretes como os membros da audiência são contentores de experiências, afetos ou repertórios, corpos-arquivo (Lepecki, 2010) que, por sua vez, são consciente ou inconscientemente transmitidos corporalmente. Este conhecimento, que oscila entre o indescritível e o que não é descrito, ou entre a anarquia disruptiva e o crescimento rizomático, é o que normalmente se denomina de repertório.

A antropóloga e teórica dos Estudos da Performance Diana Taylor cunhou o termo “repertório” em oposição ao arquivo, entendido como forma “estável” de inscrição da memória:

10 Trad. livre.

The repertoire [...] enacts embodied memory-performances, gestures, orality, movement, dance, [...] all those acts usually thought of as ephemeral, non-reproducible knowledge. The repertoire requires presence – people participate in the production and reproduction of knowledge by ‘being there,’ being a part of the transmission. As opposed to the supposedly stable objects in the archive, the actions that are the repertoire do not remain the same. The repertoire both keeps and transforms choreographies of meaning (Taylor, 2003: 20).

Funcionando contra a lógica do arquivo (Taylor, 2003), como operações cronopolíticas (Lepecki, 2010), ou como forma de potenciar significados e materializações (van den Hengel, 2017), as práticas de *re-enactment* são, assim, o que possibilita a existência de Outros no museu. São o que permite a difração de poder dentro de uma instituição. São o meio para recuperar narrativas suprimidas por sistemas coloniais, permitindo a amplificação de contra-narrativas e a multiplicação de lugares de fala. Nesse sentido, mais do que permitirem a transmissão do passado, atuam como lugares de estudo crítico de interações passadas numa escala local e global, como um instrumento para resistir, contrariar ou até recusar (cf. Mario Tronti, 1966) modos normativos de estar e de escrever a história, ou ainda como uma corporalização política de práticas e repertórios. Na expectativa de multiplicar Outros, importa pensar quem poderão ser os intervenientes nestas novas historiografias no museu. Que possíveis lugares de fala podem ser criados, e por quem?

Praticar o Outro: *Música Negativa*, de Ernesto M. de Melo e Castro (1965)

A história da arte da performance em Portugal ainda está por fazer. Estudos seminais de Verónica Metello (2007), Cláudia Madeira (2007, 2012, 2014, 2016, 2017), Madeira e coautores (2018) e Mariana Brandão (2017) têm vindo a mapear breves histórias do que foi a arte da performance em Portugal antes do advento da nova dança nos anos 90. Contudo, devido à sua fluidez e efemeridade, este género artístico parece escapar a uma história consensual ou sistemática. Cláudia Madeira caracteriza esta lacuna como um reflexo da não-inscrição da história portuguesa, especialmente no que diz respeito à arte da performance produzida até aos anos da década de 1980. Comparando com o contexto internacional, é possível indicar como possíveis causas desta lacuna historiográfica a falta de acesso a dispositivos analógicos de mediação (máquinas fotográficas e de filmar, por exemplo) a que se assistia no território português ou, ainda a ausência de interesse em documentar ações furtivas. Esse, contudo, não foi o caso do primeiro *happening* português, realizado em 1965, em Lisboa.

O Concerto e Audição Pictórica ocorreu na Galeria Divulgação no dia 7 janeiro de 1965, no contexto da exposição *Visopoemas*. Nele participam Jorge Peixinho, António Aragão, Salette

Tavares, E. M. de Melo e Castro, Clotilde Rosa, Mário Falcão e Manuel Baptista, cada um com a sua intervenção. Foi neste contexto que E. M. de Melo e Castro apresentou *Música Negativa* pela primeira vez. Esta obra consistia numa intervenção, em que o artista detinha o papel de músico/maestro, apresentando com uma batuta uma série de gestos, interagindo tanto com o plinto à sua frente, como com os três chocalhos que nele pousavam. Com este poema visual, que tomou a forma de uma pauta que teria sido seguida rigorosamente no primeiro *happening* português, Melo e Castro, mais do que exprimir uma ode ao silêncio (tal como John Cage terá feito com *4'33''*, em 1952), tentou denunciar o silêncio latente e intencional que assolava a sociedade portuguesa no seio do regime ditatorial da época. Depois desta noite em 1965, E. M. de Melo e Castro apresentou a obra algumas vezes antes de gravar, em 1977 e com a colaboração de Ana Hatherly, a intervenção em formato filme de 16 mm. Durante uma entrevista ao artista, tornou-se claro que, a cada nova apresentação, não era apenas o contexto histórico e socioeconómico que mudava:

Sempre que apresentei esta intervenção performativa eu usei esta pauta. Os instrumentos é que foram variáveis. Por exemplo, uma vez na Bélgica pediram-me para fazer a *Música Negativa*. Essa sessão de performance realizava-se numa antiga oficina gráfica onde havia uma grande máquina rotativa de imprimir jornais que estava, entretanto, parada. [A organização] pediu-me que fizesse essa intervenção na oficina que tinha sido fechada – por razões que não sei quais. Era, por um lado, uma denúncia do silêncio, porque era uma oficina gráfica, destinada a imprimir comunicações e, por outro lado, evidenciar que esta máquina de fazer comunicação estava desativada, morta. Eu fiquei um pouco perplexo porque não tinha os chocalhos – com que é que eu vou realizar esta performance? E lembrei-me de garrafas de Coca-Cola! O que juntou um significado político e económico ao poema. Eu peguei em três garrafas de Coca-Cola e fiz exatamente os mesmos movimentos, que foi uma coisa absolutamente estrondosa, as pessoas captaram imediatamente a crítica ao capitalismo, ao silêncio... E eu traduzi a parte conceptual em Francês e distribui pelas pessoas. Depois noutros países, como a Jugoslávia, usei copos de vidro grandes (Melo e Castro & Marçal, 2015).

As várias iterações da obra evidenciam a transnacionalidade dos contextos de opressão, censura ou silêncios forçados. Cada mudança de contexto aumentou os potenciais Outros tanto em termos de epistemologia – formas de ver e conhecer esta performance a partir do referencial da história da arte ou da conservação –, como no que diz respeito à ontologia da obra, ou seja, às outras formas materiais e discursivas que a própria obra pode tomar. Após a aquisição do filme por parte da Fundação Serralves, esta obra desenvolveu outra instância material, neste caso, documental. O vídeo resultante da migração do filme para formato digital também está agora disponível na Internet¹¹, o que alimenta as possibilidades de materialização

11 Pode ser consultado em <https://www.youtube.com/watch?v=QsBJ46M8Gcc> (acedido em abril de 2020).

dos discursos embebidos na obra em muitos Outros corpos, atuais e virtuais. O conhecimento incorporado da obra, qualificado pela capacidade de respeitar os tempos da pauta e interpretar o poema visual e semiótico proposto como forma de denunciar o silêncio por E. M. de Melo e Castro, contudo, perde-se a partir do momento em que a forma está canonizada por esta documentação que, de certa forma, acaba por cair na tentação de representar o evento na sua interrupção. De fato, como sugerido por Melo e Castro na entrevista, o filme “começa por ser um registo de uma ação, mas depois transforma-se num objeto autónomo que pode ser visto e revisto por todo o mundo, portanto com alguma autonomia” (Melo e Castro & Marçal, 2015). Apesar disso, o filme de 1977 não é o único documento que representa o evento – a pauta produzida por E. M. de Melo e Castro, mais do que ser um guião desta obra, pode ser igualmente considerada uma chamada à ação. Como indicado pelo artista na entrevista, a ideia de utilizar a pauta para outras interpretações está imbuída da intenção de fazer uma pauta. O artista refere: “eu próprio, no *Concerto e Audição Pictórica*, usei uns badalos diferentes daqueles que usei no vídeo da Ana Hatherly... Porque o vídeo da Ana Hatherly foi feito doze anos depois... Na verdade, a única peça que se manteve desde o *Concerto e Audição Pictórica* foi a coluna.” (Melo e Castro & Marçal, 2015). Assim, segundo Melo e Castro, a pauta pode ser interpretada por qualquer intérprete, de três formas distintas: (1) com chocalhos sem badalo, “para não produzirem som”, (2) com outro tipo de objetos, como garrafas de Coca-Cola ou “livros, por exemplo...”. Pode “pegar[-se] nos livros e, por exemplo, folheá-los... Pousar um livro, levantar o outro, passar as páginas...” ou, ainda (3) de uma forma completamente diferente – interpretando o poema semiótico ao invés do visual:

As pessoas não tomam em consideração que na pauta há um texto alternativo... O texto alternativo diz que em vez de as pessoas utilizarem instrumentos que usam som e que foram desativados – ou qualquer outro instrumento, tal como uma garrafa de Coca-Cola [...], podem interpretar os símbolos da pauta como se fossem ações. Então aquilo pode transformar-se numa performance com três pessoas... (Melo e Castro & Marçal, 2015).

Neste caso, três intérpretes atuam em papéis diferentes: um procura “uns olhos em plena rua”, enquanto outro personifica o “estar definitivamente só” e um terceiro mostra a sua “inquietação”. A natureza altamente subjetiva destes estados não preocupa Melo e Castro, que indica na entrevista que as diferenças na interpretação são parte da obra. Por outro lado, as potencialidades que emergem com este fluxo interpretativo vão, definitivamente, ao encontro da criação de contra-narrativas por vários corpos que, por fim, se tornam também corpos-arquivo. Mais do que multiplicar as instâncias da memória nos vários intérpretes, a participação inerente a este processo promove a difração de autoridade que é integral no tecido estético destas obras. A deslocação da autoridade do centro (edificado aqui entre o artista e o museu) para a periferia, através da participação ativa de outros agentes na

materialização desta obra para lá das suas instâncias documentais permite a re-subjetivização de *Música Negativa* no presente.

Conclusão

No texto *Dois Acontecidos Happenings*, publicado no livro IN-OVAR, editado pela Editora Planalto em 1977, Ernesto M. de Melo e Castro descreve o conceito de *happening* da seguinte forma:

O *happening* é [...] uma forma activa de contestação das forças que contrariam e evitam que os homens e mulheres usufruam plenamente da vida que têm e que é só de cada um. Usufruir, isto é, participar, comunicar, desenvolver-se, conhecer-se, conhecer os outros (Melo e Castro, 1977: 62).

De facto, como “arte da comunicação” ou de “contestação” (Melo e Castro, 1977), a arte da performance continua a desafiar o museu. Contudo, as obras cuja ontogénese recai em períodos coloniais ou revolucionários têm uma dificuldade particular em se situarem em instituições de poder, tal como o museu. Este artigo procurou demonstrar que o caminho para a re-subjetivização deste tipo de obras de arte no museu parte de práticas de *re-enactment*, que têm o potencial de tornar o invisível visível enquanto difratam e multiplicam a obra em várias instâncias estéticas e políticas. O afastamento face um entendimento da obra de arte como uma entidade singular que é especialmente visível através destas práticas de materialização do Outro, assim como a consequente abertura para as várias identidades (e autenticidades) de cada objeto, vão ao encontro da descolonização do espaço do museu e da desconstrução do entendimento desta instituição como um arquivo falocêntrico. Práticas de *re-enactment* são, então, essenciais na criação dos lugares de fala que a arte da performance permite e confere.

Ao desenvolver uma abordagem concertada, que junte a produção de um “arquivo” extenso e flexível com a aquisição de conhecimento no âmbito do que é entendido como “repertório”, tanto pela produção de documentação técnica, como pela participação ativa nos processos de criação e realização de obras de performance em estreita relação com artistas e outros participantes, a conservação destas obras em contexto institucional, apesar de sempre lacunar, torna-se mais completa. Por outras palavras, com a introdução da equipa do museu nos processos de execução destas obras, aliada ao fomentar da diversidade de interpretações de agentes periféricos (incluindo audiências), procura-se potenciar novas formas de memória coletiva, promovendo formas de conhecimento incorporado que irão necessariamente refletir-se nas práticas de curadoria e conservação. Esta noção expandida da conservação, por outro lado, promove ações de consciencialização para artistas que podem, deste modo, abrir-se à ideia de documentar e conservar as suas obras de

natureza performativa, uma vez que a resistência à conservação se deve muitas vezes a uma oposição às noções tradicionais sobre a conservação, aliada a um desconhecimento desta tendência para a preservação da variabilidade, mudança e multiplicação destas obras.

Porém, esta visão envolve dois aspetos importantes na gestão da instituição: um esforço colaborativo dos departamentos de curadoria e conservação, que devem trabalhar em articulação, e uma condição de recursos humanos especializados e financeiros que permita a preservação efetiva destas obras.

Agradecimentos

Este artigo não teria sido possível sem a generosidade de Ernesto M. de Melo e Castro. O projeto foi financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia através da bolsa de doutoramento SFRH/BD/90040/2012.

Referências

Auslander, Philip (2006). "Performativity of Performance Documentation", *Performing Arts Journal (PAJ)*, 28 (3), 1–10.

——— (2008 [1999]). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. 2.^a edição, London: Routledge.

Bishop, Claire (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.

Blackson, Robert (2007). "Once More... With Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture", *Art Journal*, 66 (1): 28-40.

Brandão, Mariana (2017). *Passos em Volta: Dança versus Performance. Um cenário conceptual e artístico para o contexto português*. Dissertação de Doutoramento, Universidade de Lisboa: Faculdade de Belas-Artes.

Carter, Rodney G. S. (2006). "Of Things Said and Unsaid: Power, Archival Silences, and Power in Silence", *Archivaria*, 61: 215-234.

Chalmers, Jessica (2008). "Marina Abramovic and the Reperformance of Authenticity", *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, XXII, 2: 23-40.

Derrida, Jacques (1976). *Of Grammatology*. Gayatri Chakravorty Spivak (trad.), Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.

Finbow, Acatia (2017). *The Value of Performance Documentation in the Contemporary Art Museum: A Case Study of Tate*. Dissertação de Doutoramento, Universidade de Exeter.

- Foucault, Michel (2002 [1969]). *The Archaeology of Knowledge*. London and New York: Routledge.
- Goldberg, Roselee (2001). *Performance art: from futurism to the present*. London: Thames & Hudson.
- Jones, Amelia (2012). "The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History", *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. A. Jones, A. Heathfield (eds.), Bristol: Intellect Lda, 9-25.
- Laurenson, Pip & Saaze, Vivian van (2014). "Collecting Performance-Based Art: New Challenges and Shifting Perspectives", *Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters*. Outi Remes, Laura MacCulloch, Marika Leino (eds.), Oxford: Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 27-41.
- Lepecki, André (2016). *Singularities: Dance in the Age of Performance*. London and New York: Routledge.
- _____. (2010). "The body as archive: Will to re-enact and the afterlives of dance", *Dance Research Journal*, 42 (2), 28-48.
- Madeira, C., Marçal, H. & Salazar, D. (2018). "Performance art temporalities: relationships between Museum, University, and Theatre", *Museum Management and Curatorship*, 22 (1), 79-95. DOI: 10.1080/09647775.2017.14198 28
- Madeira, Cláudia (2016). "Transgenealogies of Portuguese Performance Art", *Performance Research* (Special issue On Trans/Performance). Amelia Jones (ed.), 21 (5), 37-46. DOI: 10.1080/13528165.2016.1223446
- _____. (2014). "Performance arte portuguesa – questões sociológicas em torno de uma história em processo", *Actas do VIII Congresso Português de Sociologia*. Acedido em outubro de 2015: http://www.aps.pt/viii_congresso/VIII_AC-TAS/VIII_COM0964.pdf
- _____. (2012). The "return" of performance art from a glocal perspective, *Cadernos de Arte e Antropologia*, 1 (2), 87-102.
- _____. (2007). *O Híbridismo nas Artes Performativas em Portugal*. Dissertação de Doutoramento da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Acedido em outubro de 2015: <http://hdl.handle.net/10451/322>.
- Marçal, Hélia (2017). "Conservation in the era of participation", *Journal of the Institute of Conservation*. 40 (2), 97-104. DOI: 10.1080/19455224.2017.1319872
- Melo e Castro, E. M. de (1977). *IN-OVAR*. Lisboa: Editora Planalto.
- Metello, Verónica (2007). *Focos de intensidade/linhas de abertura: ativação do mecanismo performance 1961-1979*. Dissertação de Mestrado da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Acedido em outubro de 2015: http://www.aadkportugal.com/wp-content/uploads/2015/05/VERO%CC%81_NICA_Tese.pdf
- Pais, Ana (org.) (2017). *Performance na Esfera Pública: Ensaios e Páginas de Artistas*. Luís Leitão (trad.), Lisboa: Orfeu Negro.

Phelan, Peggy (1993). *Unmarked: the politics of performance*. London: Routledge.

Pogrebin, Robin (2012). "Once on Fringe, Performance Art Is Embraced", *New York Times*, 26 de outubro de 2012. Acedido em agosto de 2018: <https://www.nytimes.com/2012/10/28/arts/artsspecial/performance-art-is-increasingly-a-mainstream-museum-staple.html>

Schimmel, P., Ferguson, R., Stiles, K. & Brett, G. (1998). *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art.

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

Tate (2014). *The Live List: What to Consider When Collecting Live Works*. Acedido em março de 2018: [http://www.tate.org.uk/about-us/projects/collecting-performance-live/live-list](http://www.tate.org.uk/about-us/projects/collecting-performance/live-list)

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

Tronti, Mario (1966). "The Strategy of the Refusal", *Operai e Capitale (Workers and Capital)*, Einaudi, Turin, 234-252.

van de Vall, R., Hölling, H., Scholte, T., & Stigter, S. (2011). "Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation", *ICOM-CC 16th Triennial Meeting Preprints*. J. Bridgland (ed.), Lisbon, 19-23 September, n.d. Almada: Critério.

van den Hengel, Louis (2017). "Archives of Affect: Performance, Reenactment and the Becoming of Memory", *Materializing Memory in Art and Popular Culture*. L. Muntean, L. Plate, A. Smelik (eds.), London and New York: Routledge, 125-141.

Wharton, Glenn (2016). "Reconfiguring Contemporary Art in the Museum", *Authenticity in Transition: Changing Practices in Contemporary Art Making and Conservation*. Erma Hermens, Frances Robertson (eds.), London: Archetype Publications, 27-36.

Materiais Adicionais

Melo e Castro, E. M. (2015). Entrevista por videoconferência conduzida por Hélia Marçal a 14 de agosto, em Coimbra.

**A RELAÇÃO ENTRE OBJETO E PERFORMANCE
ENTENDIDA COMO ECOSISTEMA – A PARTIR
DOS EXEMPLOS DE GUSTAV METZGER E
FERNANDO VELÁZQUEZ**

ANA MARIA DA ASSUNÇÃO CARVALHO

83

**Centro de Investigação em Arte e Comunicação, da Universidade do
Algarve (CIAC-UAlg) e Centro de Investigação em Tecnologias e Estudos
Intermédia do Instituto Universitário da Maia (CIAC/CITEI – ISMAI)**

(Página deixada propositadamente em branco)

Para o investigador, ser espectador de uma performance faz parte da sua metodologia de investigação. Os festivais proporcionam o encontro, num mesmo período de tempo e espaço, com trabalhos muito diversos, apresentados em locais igualmente diversos como sejam: galerias, clubes, espaços públicos e locais cuja funcionalidade principal não é nem a arte nem o entretenimento (o interior de uma igreja ou a fachada de um monumento). As conferências e conversas integradas no programa dos festivais, durante as quais os artistas articulam a sua obra em diálogo com outros intervenientes (investigadores, outros artistas e o público) produzem estímulos à reflexão teórica e prática. O objeto de estudo acontece simultaneamente e em paralelo ao seu estudo.

A performance audiovisual, objeto de estudo deste texto, trabalha simultaneamente imagem e som através de meios tecnológicos. Ainda que historicamente a performance audiovisual esteja associada aos estudos filosóficos e científicos da percepção, em cruzamento com a evolução dos meios e das tecnologias da comunicação, a produção contemporânea sustenta-se na exploração do potencial criativo das tecnologias digitais e analógicas. A inclusão de novas técnicas (como o *video mapping*), a relação com diversos processos vindos de outros campos artísticos (como o da livre improvisação) e o constante desenvolvimento de novas ferramentas (como a extensão da performance a ambientes imersivos e aos jogos digitais) caracterizam a performance audiovisual e contribuem para a permanente reformulação dos seus parâmetros identificadores (Carvalho & Lund, 2015: 9-10).

Ao longo do processo que culminou na publicação do livro *The Audiovisual Breakthrough* (2015), foi identificado, na última década, um salto – na sua quantidade e diversidade – no contexto da performance audiovisual, com impacto significativo dentro das expressões artísticas contemporâneas. Este grande interesse é visível no grande número de festivais. A tentativa de uma visão detalhada do mapa da performance audiovisual, mesmo que circunscrita à Europa, resultaria numa empreitada heroica.

Embora existam mais festivais, existem também mais práticas. O aumento do número de festivais foi acompanhado pelo aparecimento de mais práticas; as quais, se por um lado repetem modelos estabelecidos historicamente, também trazem novas abordagens que desafiam a definição já de si flexível e instável de “performance multimédia”. Tendo em consideração esta porosidade, que outras valências são conferidas à performance por outras práticas artísticas? São, por isso, as articulações da performance com outras práticas que nos interessam neste texto.

A relação entre a performance e outras expressões

A relação da performance com outros meios dá-se pela sua integração do objetual, o que simultaneamente lhe permite uma extensão temporal e lhe confere outras valências. O cariz efémero

das performances, enquanto experiência vivida em primeira mão, como a define Peggy Phelan em *Unmarked: The Politics of Performance* (1993), não é reproduzível. Por isso, a tentativa de transcrição ou descrição não se aplica a uma performance. Como tal, insere-se num conjunto de práticas históricas de subversão, fazendo parte integrante do conjunto das estratégias da não-objetificação da arte, da sua resistência à circulação de capital (embora por vezes subvertida e submetida). Embora a experiência presencial não seja substituível, certos aspetos da performance são passíveis de ser conservados nos objetos.

A noção de que toda a performance contém documentos, proposta por Auslander, no seu livro *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (2008), aplica-se claramente a este contexto em particular, na medida em que recorre a meios sonoros e visuais. Tanto um concerto de música como uma peça de teatro contém vários objetos: os instrumentos, o guião, os *clips* curtos, sonoros e visuais, que servem a pós-produção em tempo real. Os diversos objetos que constituem a performance, tal como os produzidos a partir desta, são os veículos de informação que prolongam alguns dos seus aspetos e, neste sentido, constituem documentos. Tanto a fotografia como o vídeo, no seu contexto próprio, expressam o momento performativo em novos trabalhos, que vêm a constituir a comunicação, a crítica e, muitas vezes autonomamente, exposições. Quer os objetos necessários para apresentar uma performance, como os objetos resultantes da sua apresentação, relacionam-se e têm como centro da sua atenção a performance.

Entendemos que relacionando a performance com outras práticas artísticas, e por isso outros meios, chegamos mais longe no entendimento do que é a performance audiovisual contemporânea. Por isso, neste texto tentaremos pensar a performance à luz da noção de ecossistema, de modo a poder retirar a centralidade ao momento do acontecimento performático e, assim, repensar a articulação dos diversos meios envolvidos numa performance de uma forma horizontal. Iremos apresentar com maior detalhe dois projetos artísticos onde performance e objetos se relacionam.

***Liquid Crystal Environment* – Gustav Metzger**

Para Gustav Metzger (1926-2017), a mensagem (associada ao ativismo) social faz parte da prática artística. Durante as décadas de 1950 e 1960, o manifesto foi uma forma utilizada pelo artista para participar artisticamente na ação cultural e social. O manifesto incorpora uma identidade e uma prática radicais com grande expressão no Movimento Futurista (Wilson, 2008: 178). Também o momento como forma artística expressa igual radicalidade artística. Esta relação do manifesto com a teatralidade/performatividade evidencia-se no movimento Dada (Wilson, 2008: 179). No percurso de Gustav Metzger, o momento, em forma de aula

(lecture)/demonstração, relacionou-se muito diretamente com o texto do manifesto como uma forma de o experimentar, no sentido de se concretizar através da performance.

O *Auto-Destructive Art Manifesto* (1960) opõe-se à guerra nuclear propondo uma expressão artística tão destrutiva quanto a realidade sociopolítica da sua época. No manifesto, diz Metzger: “There are forms of auto-destructive art where the artist has a tight control over the nature and timing of the disintegrative process, and there are other forms where the artist’s control is slight” (Metzger, 1960). Os materiais e as técnicas para a produção artística estão ali descritos, bem como em outros dos cinco manifestos da autoria de Metzger. Pela combinação da prática artística com a prática científica, através de colaborações, o objetivo de Metzger era produzir resultados que escapassem ao controlo do artista. A arte autodestrutiva, diz Elizabeth Fisher (2017: 7), pode ser produzida pela máquina ou recorrendo a formas não adulteradas dos objetos de produção industrial, e tem um período de duração limitado.

De entre os diversos manifestos e as suas demonstrações, interessam-nos as suas manifestações através de experimentos com projeções de cristais líquidos iniciadas por volta de 1960. A demonstração que apresentou na Universidade de Cambridge, com o título *The Chemical Revolution in Art* (1965), constituiu um momento importante nesta sua fase criativa, pois nela os experimentos com cristais líquidos são apresentados de forma amadurecida. No texto intitulado *Art of Liquid Crystals* (Metzger, 1966), identificamos a técnica: um químico colocado entre dois vidros do microscópio é aquecido e arrefecido, em ciclos de um minuto. Na transição das temperaturas, e de acordo com a posição do espectador, as cores alteram-se. Ao longo dos anos seguintes, e em colaboração com o cientista Arnold Feinsein, Metzger continuou a aperfeiçoar a técnica, ajustando as temperaturas e as qualidades dos líquidos.

Para a exposição *Summer of Love: Art of the Psychedelic Era*¹, o artista Gustav Metzger, em conjunto com uma equipa técnica, elaborou uma versão das suas performances com cristais líquidos, constituindo uma instalação² a partir das mesmas técnicas e materiais. A inclusão de *Liquid Crystal Environment* (2005) nesta exposição relaciona-se com o conceito de “Auto-creative Art”, expresso em diversos manifestos, onde as tecnologias têm um papel fundamental na construção de uma atitude positiva e construtiva. Para Metzger, diz Fisher (2017: 17), expandir

¹ A exposição *Summer of Love: Art of the Psychedelic Era* foi apresentada na Tate Liverpool, em 2005: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/summer-love> (acedido em fevereiro de 2020).

² O projeto de adaptação da performance à instalação é um dos casos de estudo do projeto *Inside Installations – The preservation and presentation of installation art*, que decorreu entre 2004 e 2007 (<https://www.tate.org.uk/about-us/projects/inside-installations> – acedido em fevereiro de 2020). O objetivo principal foi examinar formas de guardar e apresentar instalações às gerações vindouras e nesse sentido investigou novas formas de compreender a documentação e a preservação.

a consciência tinha uma dimensão social implícita. As imagens produzidas através de efeitos químicos associam-se ao movimento psicadélico pela sua estética tanto quanto pelo posicionamento político-social que representam.

São Francisco foi o palco dos apoteóticos espetáculos com líquidos e luz, “um processo [...] [que consistia em] passar luz através de um prato de vidro que continha vários óleos coloridos, tintas e outros líquidos indistinguíveis para acompanhar jazz” (James, 2010: 178). A projeção de *slides* e filmes em *loop*, as luzes estroboscópicas, as rodas com cores, completavam a performance visual dos concertos de *rock* psicadélico. Os Liquid Light Shows eram uma manifestação “do comunitarismo e da consciência social psicadélica da época” (Alexander, 2010: 199). *The Joshua Light Show* é sem dúvida o mais conhecido dos seus trabalhos por ter integrado os concertos de Janis Joplin, Grateful Dead e Doors, entre outros (Thornton, 1996: 79). A relação entre som e imagem estabelecia-se através de uma associação emocional a uma experiência com LSD. Na Europa, os irmãos Hills e Mark Boyle ficaram conhecidos pelos efeitos visuais dos concertos dos Pink Floyd e das discotecas UFO, em Londres, e da ZERO, em Düsseldorf. Com os seus cristais líquidos, Metzger insere-se neste contexto performativo, compondo a parte visual dos concertos de bandas como Cream, The Move e The Who, na Roundhouse em Londres, em 1966³.

A instalação, constituída por um conjunto de cinco projeções, prescinde da presença performática do artista. Assiste-se a uma atualização do equipamento pelo desenvolvimento de um *software* que permite o controlo da temperatura do projetor, da luminosidade da lâmpada e da rotação do filtro de polarização para manipulação dos slides contendo os cristais líquidos. Deste modo, as formas projetadas na instalação são sempre diferentes, resultando da capacidade de variação conferida pelos equipamentos. A instalação relaciona-se com a performance na medida em que utiliza os mesmos materiais, continuando a corresponder à visão do artista, e expressando as intenções evidenciadas nos manifestos de forma atualizada.

Mindsapes – Fernando Velázquez

Em *Liquid Crystal Environment* identificámos possíveis articulações entre diferentes suportes, nomeadamente na transferência dos resultados das performances, que decorreram na década de 1960, para a instalação. Como resultado, podemos hoje experienciar, conhecer em primeira mão, o trabalho de Metzger, ultrapassando a impossibilidade de estarmos presentes numa das

³ Ver mais informação na página sobre a instalação na Tate *online*: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/metzger-liquid-crystal-environment-t12160> (acedido em fevereiro de 2020).

suas performances/demonstrações. O projeto seguinte não articula meios sequencialmente, mas em simultaneidade.

Os conceitos de *Mindscapes* (2012), do artista Fernando Velázquez (1970-) manifestam-se por diversos meios. Tal como em Metzger, a transdisciplinariedade é também identificadora do trabalho de Fernando Velázquez. No seu trabalho, o artista questiona qual o seu papel como agente social e cultural, procura um percurso onde a arte, em articulação com outros campos do saber, através de redes em permanente construção, provoque uma reflexão disruptiva que permita encontrar outras lógicas, outras éticas e outras estéticas. Velázquez, que explora estas questões através do recurso a tecnologias digitais, tem desenvolvido um trabalho visualmente abstrato, recorrendo a diversos suportes artísticos: a imagem estática/bidimensional (técnicas de impressão), a instalação interativa e o audiovisual (com recurso a programação generativa) como vídeo e a performance.

Mindscapes trata da construção da memória e da sua relação com as imagens. A memória de um acontecimento resulta do processo de revisitação desse acontecimento a partir de onde fazemos a sua reconstrução. Nessa reconstrução, o que vemos mentalmente são imagens, as nossas memórias do evento, que resultam do total das imagens que já vimos ao longo da vida.

Para Lúcia Leão, "*Mindscapes* extrai de pesquisas com neuroimagens reflexões sobre a consciência, imaginação e os processos de criação das imagens mentais" (*apud* Velázquez & Leão, 2012: 18). No sentido de melhor nos fazer compreender o trabalho de Velázquez, Lúcia Leão remete para António Damásio, para quem as imagens mentais são definidas como padrões constituídos por diversos estímulos sensoriais. Podemos então falar de imagem sonora, tátil, imagem de bem-estar, entre outras: "A imagem é compreendida como um padrão mental que se apresenta em qualquer modalidade sensorial e a consciência e resultado de um fluxo contínuo de imagens" (Leão *apud* Velázquez & Leão, 2012: 18). Para revisitar um evento, para a reconstrução da memória de um evento, a imagem dele construída resulta de todas as imagens experienciadas pelo indivíduo. Esta relação complexa de imagens e memória encontra reflexo em *Mindscapes* onde, por um lado, temos a visualização da memória e, por outro, a multiplicação em formas e meios de uma ideia se manifestar em som, imagem e interação.

Como exposição, *Mindscapes* foi apresentada na Zipper Galeria (São Paulo) entre 4 de agosto e 1 de setembro de 2012. "Não por acaso, a série combina plataformas diversas como imagens impressas [metacrilatos], vídeos, instalações interativas e performances audiovisuais", como nos diz o artista; "Nela o conjunto das obras forma um ecossistema" (*apud* Velázquez & Leão, 2012: 5) onde as obras interferem e dialogam umas com as outras. Relacionado com a exposição, o livro *Mindscapes* apresenta uma grelha teórica para conhecimento mais extenso das peças apresentadas. O livro, diz

Velázquez na Introdução, “Mais do que a mera documentação da exposição, trata-se de um misto de livro de artista, bloco de notas, e bitácora de processo.” (*Ibid.*: 4).

Mindscales como performance audiovisual, com duração aproximadamente de 20 minutos, foi apresentada em diversas ocasiões, entre elas no evento *on_off*, Instituto Itaú Cultural (São Paulo), em 2011. Embora anteceda a exposição, a performance não é nem a sua forma central, nem para onde remetem, no sentido descritivo ou informativo, as obras da exposição. Em *Mindscales*, a performance, como um ecossistema constituído por objetos e eventos, recorre da sua própria linguagem. “A expressão ‘tempo real’ remete à capacidade que o computador tem de processar absurdos volumes de dados de forma que o intervalo entre a ação solicitada e o resultado seja imperceptível. Deste modo a máquina introduz no processo criativo uma série de possibilidades e extensões que surgem da capacidade de manejar estas grandes quantidades de dados com a mediação do código” (*ibid.*).

A performatividade, explícita na performance, está implícita em todas as formas em que o trabalho se materializa. Como instalação, “[...] o artista avança em sua investigação e combina elementos clássicos das instalações interativas [como sensores e aparelhos de projeção] com um pensamento que revisita o conceito de tradução e apresenta cristalizações de tempo em imagens” (*ibid.*: 22). O visitante é convidado a interagir, a ser performer na medida em que o seu movimento no espaço da galeria gera novas reconfigurações. Vivenciadas no tempo, as imagens da instalação migram para suportes fixos, os metacrilatos.

Acaso, temporalidade e tecnologia

A partir do exemplo de Metzger, que antecede os experimentos com arte e tecnologia (E.A.T.) que resultaram nos famosos *9 Evenings*, a performance sempre se apresentou como experimentação; pense-se, por exemplo, na inclusão da improvisação, que lhe confere características processuais; a tecnologia integra o processo criativo. Em ambos os casos da colaboração com a máquina resulta um certo grau de aleatoriedade nos resultados, independentemente das circunstâncias. *Mindscales* explora a ideia de paisagem relacionada com a atividade cerebral, e simultaneamente, investiga as possibilidades criativas dos processos em tempo real. Velázquez, conhecendo ou não o trabalho de Metzger, atualiza-o porque a tecnologia que tem à sua disposição o permite. O acaso através da tecnologia é parte integrante da investigação, em que o contexto está criado para que esta aconteça.

A interdisciplinariedade, comum aos dois artistas, remete para a interligação da prática artística com outras áreas do conhecimento, respondendo à sociedade e à cultura da sua época. Tal como

em Metzger, também em Velázquez se constitui uma relação entre objetos e eventos. No caso de Metzger, o manifesto escrito relaciona-se – é acionado – pela demonstração. Para o projeto *Liquid Crystal Environment*, a performance, parte integrada na demonstração do manifesto, transforma-se posteriormente em instalação. Se nesta transição encontramos concretização e atualização, em *Mindscapes* encontramos articulação e simultaneidade.

Embora o termo pulule com frequência no cotidiano da crítica, a arte generativa pode ter diferentes acepções. Os efeitos químicos resultantes das mudanças de temperatura são particulares a Metzger, já em *Mindscapes* o processo de criação utiliza as linguagens de programação como ferramenta artística na construção de um conjunto de obras que se insere no contexto da arte generativa.

Conclusão

Os festivais que apresentam performances com recurso a tecnologia, ao apresentar trabalhos que expressam a sua vasta diversidade descrevem os limites que identificam as práticas. A performance audiovisual é um campo definido claramente por estes encontros. Os exemplos apresentados, longe de serem os únicos, são evidência da vasta abrangência da performance. Revelam outras abrangências resultantes da articulação com outras práticas, tanto históricas como contemporâneas. As performances continuam a servir para expressar as ações do artista e, através delas, de forma exploratória, os experimentos transdisciplinares inerentes à investigação artística. A performance é, como sempre foi, território de investigação. Nesse sentido, revisitamos a história da arte na procura de relações.

Referências

Alexander, Amy (2010). "Audiovisual Live Performance", *See This Sound: Audiovisuology Compendium*. Sandra Nauman, Dieter Daniels (ed.), Viena: Luwig Boltzmann Institute.

Auslander, Philip (2008). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Nova Iorque: Routledge.

Barro, David (dir.) (2012). *Fernando Velázquez*. Santiago de Compostela: DARDO, The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art.

Carvalho, Ana & Lund, Cornelia (eds.) (2015). *The Audiovisual Breakthrough*. Berlin: Fluctuating Images.

Fisher, Elizabeth (2017). "Gustav Metzger: iconoclasm and interdisciplinarity", *Interdisciplinary Science Reviews*, 42:1-2, 4-29.

James, David E. (2010). "Light Shows and Multimedia Shows", *See This Sound: Audiovisuology Compendium*. Sandra Nauman, Dieter Daniels (ed.), Viena: Ludwig Boltzmann Institute.

Metzger, Gustav (1969). *Auto-Destructive Art Manifesto*. Acedido em fevereiro de 2020: http://www.ubu.com/papers/metzger_auto-destructive.html

_____ (1966). Art of Liquid Crystals. Acedido em fevereiro de 2020: https://monoskop.org/Gustav_Metzger#/media/File:Metzger_Gustav_Art_of_Liquid_Crystals_1966.jpg

Velázquez, Fernando & Leão, Lúcia (2012). *Mindscapes* (livro de artista). São Paulo: Zipper Galeria.

Phelan, Peggy (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge.

Thornton, Sarah (1996). *Club Cultures – Music, Media and Subcultural Capital*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Wilson, Andrew (2008). "Gustav Metzger's Auto Destructive/Auto Creative Art", *Third Text*, 22:2, 177-194.

**LINHA DE FUGA 2018: DOCUMENTAÇÃO E
PRÁTICAS DE ARQUIVO SUBJETIVAS NUM
LABORATÓRIO DE ARTES PERFORMATIVAS.**

CATARINA SARAIVA
JANAÍNA BEHLING
MARTA BLANCO

93

Curadora do Linha de Fuga

**Doutoranda em Linguística do Português na Universidade de
Coimbra e Documentadora do Linha de Fuga**

Artista visual e Documentadora do Linha de Fuga

(Página deixada propositadamente em branco)

Introdução

Linha de Fuga é um laboratório e festival internacional de criação contemporânea com artistas de áreas distintas. Na sua primeira edição, em novembro de 2018, reuniu em Coimbra 26 artistas com trajetórias e origens distintos, com o objetivo de criar e produzir conhecimento através da arte. Duas dessas participantes tinham o papel de documentar a iniciativa, pensando no que significa documentar o efêmero, a partir das suas propostas e das intenções da curadoria.

Este texto foi escrito a três mãos, tal como o pensamento e a prática de documentar e arquivar o Linha de Fuga. Existindo entre nós uma pessoa com relação mais direta com a academia, este não pretende ser um artigo académico. Mas porque a académica entre nós é linguista, decidimos que cada uma utiliza a sua língua (Português ou Galego), o seu léxico, num jogo de linguagens e perspetivas que permitiu escrever este texto testemunhando as várias posturas e pensamentos. Damo-nos a liberdade de colocar questões que consideramos importantes transmitir para que se entenda como foi pensada e construída a documentação deste evento e como consideramos que deveria ser arquivado enquanto evento efêmero. Gostaríamos de abolir as fronteiras entre pensamento académico e prática artística, considerando ambos como produtores de conhecimento.

Pensamentos sobre o que significa documentar

Um rigor em fuga, entre outros, não estaria em função da criação mais ou menos forjada de documentos a serem guardados em estantes infinitas, mas ao contrário, à criação espontânea de registros de contemplação de como eles são naturalmente e, em diuturnos, como se chocam naturalmente com modelos muito fixos de rigorosidade. Nesse caso, uma outra aceção de arquivo contribui para justamente recorrer a aparatos fornecidos por diferentes campos do conhecimento – que não precisam ser a lógica ou a retórica, como sabemos – mas as artes.

Rudi Laermans, crítico e teórico de artes performativas belga, é defensor de que não é possível existir uma documentação das artes performativas porque permanecem em falta fatores essenciais do ato: a vivência da experiência, a comunicação ao vivo entre autor, intérpretes e espectadores. Esta é uma das correntes de discussão existente entre teóricos das artes efémeras. Sendo efêmera, não se pode arquivar, sendo vivência, não se pode transmitir de outra forma que não seja pela experiência. O movimento que surgiu no final dos anos 2000 a favor do *re-enactment* de performances (essencialmente em museus) é uma forma de ativar a prática de arquivo desde a possibilidade de vivência do ato em si, no entanto, se pensarmos que as artes performativas são realmente experiências únicas e

irrepetíveis, a inexistência do seu autor e dos mesmos corpos iniciais que a interpretaram faz com que essa reencenação seja também outra coisa que não o objeto inicial e, portanto, não é uma documentação da obra.

No caso que nos ocupa, falamos das artes vivas que evolucionaron dende os palcos e non dende os museos. É importante salientar isto porque, ó contrario que no arte de acción, a escena non conseguiu resolver o xeito de reproducir, catalogar ou documentar as súas pezas.

Dende a irrupción do vídeo, existen rexistros, mais estes non son considerados obras, senón meros rastros sen o elemento esencial, a experiencia ó vivo. Por iso gustaría traer aquí a experiencia do arquivo virtual de artes escénicas – Artea¹, e o artigo dun dos seus fundadores e investigadores, José Antonio Sánchez (2008) “La documentación y la memoria de lo efémero”². Sánchez defende que a comunicación fai parte da cultura consumista, non distingue quen produce de quen consume. A palabra escrita e falada pasou a estar baixo sospeita na realidade da mudez e a insensibilidade. E só recupera a súa memoria nos ámbitos da conversa íntima, porque a realidade dixital carece de memoria. Todo é presente e esquecemento. É pura simultaneidade.

José Antonio lembra que a memoria non é a recuperación do pasado senón o proceso de representación do pasado, e defende que a memoria existe só cando os instrumentos de preservación do efémero conseguen devolvernollos a experiencia ou o discurso que a experiencia contén. Para Artea, isto só é posible dende a práctica. E a práctica só pode ser feita polos artistas. O papel dos historiadores ou os investigadores sería entón provocar que os artistas se relacionen con obras anteriores. “Lo más importante es la relación, aquello que acontece, lo efémero, eso que escapa al archivo y a la historia.”

Desenvolvemento da documentación e arquivo de Linha de Fuga

Desde estas liñas de pensamento, a documentación e arquivo de Linha de Fuga³ foi pensada e desenvolvida de uma forma sistemática e com algumas preocupações ou principios nas quais podemos definir várias etapas que constituem em si mesmo uma metodologia.

1 <http://archivoartea.uclm.es/> (accedido em março de 2020).

2 Ponencia presentada no Encuentro Iberoamericano de Archivos de Artes Escénicas, organizado por Plataforma e Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas, Centro Cultural Teatro Solís/IMM. Montevideo, 19 de novembro de 2008

3 <https://www.linhadefuga.pt/documentacao-e-arquivo.html> (accedido em março de 2020).

Etapa 1

Seleção das documentadoras a partir da sua motivação, do contexto da iniciativa e das suas propostas e interesse em responder à pergunta: como se documenta o efémero?

As propostas das duas documentadoras eram muito distintas e permitiam duas visões que poderiam dialogar, precisamente, a partir da observação passiva, mas também da observação participativa, uma proposta que lhes foi feita logo desde o início: estar junto com todos e poder fazer os seminários que existiam, caso quisessem.

Etapa 2

Fase de conhecimento interpessoal. Ambas as documentadoras conheceram a proposta de documentação da outra, de forma a decidir como desenvolver este projeto. A partir das suas perspetivas pessoais, decidiram trabalhar juntas.

O laboratório de Linha de Fuga propoñía demasiadas posibilidades. Por iso decidín pensar nun par de ancoraxes. Escollín un formato, o diario, e mais un foco de atención, o espazo. É dicir, un dende onde e un para onde mirar. O diario implica unha mirada mais íntima, manexable. Foi unha decisión que ademais conectou co que despois Janaína conceptualizou coma documentación participante. Como participantes do Laboratorio, formamos parte da documentación, autodocumentámonos. O eu mira e mírase. É un mais. A documentación nace dun corpo documentador relacionándose co seu propio proceso, con outros corpos e lugares; cos corpos que confluirán neste encontro. A segunda decisión foi dirixir a mirada para o espazo. Mirar o laboratorio dende un lugar tanxencial podería axudar a que a complexidade aparecera sen ir a súa



Foto 1 – Guillem Mont de Palol, *Quem são os artistas*, 2018 ©Eduardo Pinto



Foto 2 – Thomas Hauert, *(sweet)(bitter)*, 2018 ©Eduardo Pinto



Foto 3 – Alexandre Valinho Gigas, LABinFEST, 2018 ©Eduardo Pinto



Foto 4 – Mari Bley, LABinFEST, 2018 ©Eduardo Pinto

procura. Creio que mirar o detalle, inevitavelmente, é mirar o mundo inteiro.

E acabo por defender que documentar o efêmero faz parte de qualquer ciência ou estudo crítico que siga atando substâncias em "nós", como numa Banda de Möebus, como acontece com cristais líquidos (Blackaby, 2017) conforme na Figura 1:

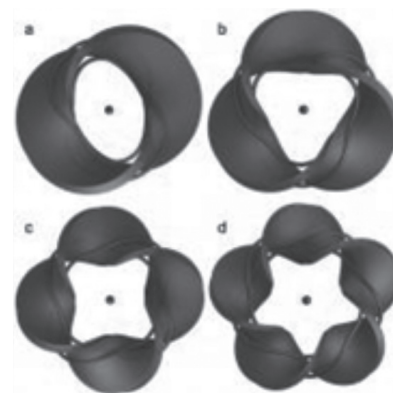


Figura 1 – Modelo de Banda de Möebus para cristais líquidos (Blackaby, 2017)

O efêmero pode ser representado pelo traço que percorre as quatro formas na Figura 1, sempre em acordo com o centro de uma epistemologia, uma forma de pensar, que deseja compreender melhor como as intrincadas configurações de um conceito e suas propriedades ímpares podem ser aproveitadas para fins diversos, como por exemplo, investir em objetos efêmeros, como no caso, que partem da relação corpo, espaço e linguagem. Então, assim como para cristais líquidos, o efêmero tem mais a ver com a forma que com o conteúdo de objetos efêmeros, primeiro, para que sejam rigorosos em fuga. Entre os benefícios imediatos, além do distanciamento dos padrões convencionais de rigurosidade, destaca-se que:

[we] navigate through the margins of the construction of multiple professional identities just as a linguist, although the margins are fertile and generous between *Linha de Fuga*⁴ and the academic spheres of the world⁵ (Behling, 2019).

Ou seja, algo que possibilita imaginar modalidades de definição de uma documentação participante com voz ativa e independente sem perder de vista o rigor necessário.

Etapa 3

Definição de uma metodologia de documentação. Perante a diversidade de *backgrounds* dos participantes, optou-se pela utilização de perguntas aos participantes que permitiriam às duas documentadoras desenvolver uma conversa entre elas a partir dos seus objetivos iniciais e propostas de documentação e arquivo da iniciativa.

Lembrando a ideia de Artea de que o efémero flui do arquivo, pergunto-me se esta documentação não se pode inscrever nesta classificação que desenvolve um processo artístico que acaba por converter-se numa peça autónoma. Não é isto uma documentação colecionável, catalogável e arquivável?

A documentação do *Linha de Fuga* foi um processo artístico aberto desde o seu próprio nascimento. Por isso no primeiro caderno de notas fala das intenções, do contexto no que se produz, do que está a mudar para fazer uma documentação

4 Linha de Fuga

5 Cf. Em que consiste esta documentação? A visão de Janaina In: <http://linhadefuga.pt/en/capitulo-i.html#Em-que-Consiste-a-Documentacao> (acedido em dezembro de 2019).



Foto 5 – Miguel Pereira, *Peça para Negócio* (foto de ensaio), 2018 ©Eduardo Pinto



Foto 6 – Luciana Fina, *Terceiro Andar*, 2018 ©Eduardo Pinto

conxunta coa outra documentadora, de amosar, en definitiva, tanto o exterior como o interior dun proceso artístico.

A partir do projeto de candidatura, reproduzo dez puntos principais de uma suposta *metodolofuga*. Nela, apresento dez características que, antes, eram objetivos do projeto de documentação e, agora, são características de um trabalho original. Assim, a documentação participante:

- 1) Exige imensa capacidade de observação e refinamento constante do olhar dos documentadores, especialmente em eventos que, apesar de efêmeros, são de temporalidade prevista. Nesse caso, não se enfoca na observação a evolução de comportamentos diversos no tempo e no espaço, mas se enfoca as diferentes possibilidades de diálogo sobre temas relacionados ao enfoque da documentação;
- 2) Não pode prescindir de um enfoque ou tema que, em último caso, diga respeito à área de conhecimento ou outro tipo de identificação dos próprios docupantes. Quem documenta, neste caso, poderia pertencer a qualquer área de estudo ou até mesmo a nenhuma, depende de como e quais esferas da sociedade (acadêmicas ou não) a linhadoria quer pertencer;
- 3) Não pode prescindir da interação enfoque/documentador/espacos múltiplos de atuação. Isso significa ter disponibilidade para assumir diferentes identidades ao longo e depois do Festival, mesmo sabendo que algumas dessas identidades se dissolverão mais ou menos rapidamente que outras. Identidades múltiplas, por exemplo, podem fazer com que docupantes sejam confundidos com críticos ou peritos em Artes. É possível que alguns participantes se sintam frustrados, quando não a própria linhadoria, quando perceberem que pode não haver qualquer compromisso com avaliações desse tipo;
- 4) afirma e reafirma o papel do evento pela presença de docupantes e linhadoristas, mas estes devem escolher ou negociar em que momento estarão presentes ou não, principalmente se o Festival tiver uma agenda muito intensa de atividades. O que está em jogo é um forte senso de equipe em fuga e não uma lista de presença;
- 5) É colaboradora do sucesso do evento, mas para isso não pode se comprometer ou é preferível que não se comprometa com outras atividades, como por exemplo, assistente de produção, secretariado e afins, a menos que seja por desejo dos docupantes;
- 6) Salienta que os próprios docupantes desconheçam a sua própria imagem, posto que sua (des) construção de identidades múltiplas está em processo de agenciamento;

7) Implica fazer uso de materiais de registro inusitados. Por isso, no contexto do Linha de Fuga, o tema ou enfoque da documentação é uma categoria em construção permanente;

8) Pode ou não ter uma rotina na aplicação de métodos de coleta de dados, inclusive, criando eventos que não eram previstos, como conceder entrevistas a um veículo de comunicação local, como foi meu caso, ou propor entrevistas diversas, inclusive, ao público;

9) Pode abordar os participantes com a tentativa de fortalecer interações, embora essa abordagem esteja suscetível à maior ou menor afinidade dos docupantes com os processos artísticos propostos;

10) Se compromete com as projeções do evento para novos públicos no futuro, no caso, até em nível lexical.

Esses dez passos não são capazes de superar as lacunas deixadas e encontradas num processo de documentação efêmero, tão pouco, falhas e limitações na tentativa de traçar algum estudo linguístico como realmente eficaz. Exceto se considerado o fato de que pretendo escrever cada vez melhor a partir de então. Ao mesmo tempo, este roteiro ajuda a evidenciar como o Linha de Fuga, especialmente, enquanto Laboratório de práticas artísticas/científicas resgata o que as ciências humanas deveriam oferecer para seus colaboradores: possibilidades. Ou não.

Etapa 4

Desenvolvimento de conceitos e conteúdos a partir da proposta metodológica. As documentadoras surgiram com três perguntas/desafios aos participantes, de acordo com a proposta de documentação de cada uma: o que é a morfologia do gesto, decorrente da investigação proposta por Janaína Behling; qual a foto e qual a canção/poesia que vem à cabeça de cada participante no momento da entrevista da Marta, decorrente da proposta de contextualização de espaços, obras e participantes proposta por ela. Esta metodologia foi discutida e aceite pela curadora, dado que permitia apresentar a construção de conhecimento, o caráter sociológico e a dimensão política, respetivamente, do ambiente que se viveu no laboratório.

Etapa 5

Definição de formas de arquivo da documentação: como arquivar o material existente e a produzir? Feita em diálogo muito próximo com a curadoria, permitiu pensar em vários prismas do que deveria e como deveria ser arquivado todo o material. Optou-se pela *webpage* do Linha de Fuga, onde se desenvolveu o capítulo Documentação e Arquivo 2018 em português e inglês (para uma maior difusão), com quatro capítulos que podem ser consultados independente da ordem, numa leitura estilo Cortázar e, portanto, também com um pensamento e conceito artístico. Nos seus capítulos:

Capítulo I – As intenções. Reflexão sobre o que significado de documentar o efêmero e das soluções encontradas para chegar lá e decorrentes da experiência desenvolvida pela opção dramaturgica de documentação que se apresenta no capítulo II.

Seguindo a ideia de Rudi Laermans, para a curadora documentar o efêmero é um ato praticamente impossível, pelo que assume que esta prática é, acima de tudo, um ato de criação, cheio de subjetividade e só poderia funcionar na existência de uma liberdade total. Para Janaína a documentação não é impossível nem pode ter liberdade total, na sua perspectiva existe um potencial criativo e disso se tira o máximo de proveito. Estando perante um evento que tem como intenção assumir a arte como produtora de conhecimento, propúnhamos também um olhar sobre como este se desenvolve fora das regras da Academia.

Capítulo II – A conversa-documentação. Troca de cartas, feita a partir das memórias e do material recolhido durante a iniciativa e onde é visível o papel de documentadoras participantes a que Janaína Behling denomina de *docupantes*. Cada uma optou por usar a ferramenta com a qual se sente mais à vontade: a escrita para Janaína, e o audiovisual para Marta. Este diálogo termina com uma reflexão, por parte de cada uma do que lhes trouxe o encontro, de cada artista, do contexto em si mesmo, fator importante para entender esta iniciativa. Nesta etapa, a intervenção da curadoria consistiu no acompanhamento dos trabalhos de ambas, de forma a que não se desviassem da proposta lançada inicialmente.

Capítulo III – O contexto. Precisamente porque, desde a perspectiva curatorial era importante dar a liberdade de desenvolvimento desta metodologia crítica subjetiva, foi considerado importante apresentar este capítulo: a iniciativa em si mesma, os seus participantes, programa desenvolvido e processos trabalhados que não cabem na dramaturgia epistolar, tudo disponível neste capítulo, agregado em quatro subcapítulos que se apresentam como uma prática de arquivo mais tradicional, isto é, onde o que aconteceu se pode identificar rapidamente como componente do projeto: o que foi; o programa; os artistas; materiais soltos (onde se incluem textos, fotos, vídeos e entrevistas que tiveram lugar durante o período do laboratório).

Capítulo IV – Créditos. Onde se valoriza o trabalho desenvolvido em conjunto com os vários parceiros e apoios que possibilitaram esta documentação, mas também as pessoas e materiais utilizados em toda a exposição feita.

Etapa 6

Desenvolvimento da prática de arquivo. Confluência de todos os materiais para dentro de uma *webpage* com uma categorização fácil de encontrar, em todos os suportes que são usados: *web*, Youtube, Vimeo. Funcionou pelo pensamento colocado em todas as etapas até ao

resultado final: que suporte usar, que ferramentas usar, como organizar todos os materiais. Creio importante mencionar esta interligação profunda entre documentação e prática de arquivo no caso de Linha de Fuga.

Considerações em Aberto

As modalidades se manifestam num necessário engajamento intersubjetivo, e, por aí, constituem uma categoria [arquivística] que ilustra privilegiadamente a intercorrência do [efêmero] com o sociocultural pela qual a linguagem se explica (Inspirado em Neves, 2017: 40).

Linha de Fuga foi um laboratório onde a possibilidade de criar, criticar, falhar, experimentar e produzir conhecimento esteve sempre ativa. Tornou-se evidente desde o início que a documentação seria uma forma de evidenciar essa produção de conhecimento, ao mesmo tempo que demonstraria a diversidade de perspectivas existentes nesta iniciativa.

Referências

- Coli, J. (2004). *Ponto de Fuga*. São Paulo: Perspectiva.
- Knox, B.M.W. (1968). *Silent reading in Antiquity*. Center for Hellenic Studies.
- Leivas, J.C.P., Betin, A.P.H., Franke, R.F. (2019). "Fases da banda de Möbius", *Revista de Ensino de Ciências e Matemática (REnCiMa)*, vol. 10, n.º 3, 93-110.
- Neves, M.H.M. (2017). "The interface syntax, semantics and pragmatics in functionalism", *Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada (DELTA - Online)*, vol. 33, 25-43.
- Orlandi, E. (1999). *O papel da memória*. São Paulo: Pontes.
- Rio-Torto, G.M. et al. (2016). *Gramática Derivacional do Português*. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Valladares, L. (2007). *Os dez mandamentos da pesquisa participante*. Rev. bras. Ci. Soc. [online], vol.22, n.º 63, 153-155. ISSN 0102-6909. Acedido em outubro de 2019: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092007000100012>

(Página deixada propositadamente em branco)

**ARQUIVO E DOCUMENTAÇÃO
DE PERFORMANCES SONORAS E
VISUAIS AO VIVO**

FREDERICO DINIS

105

**Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX (CEIS20)
da Universidade de Coimbra**

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1954-5_7

(Página deixada propositadamente em branco)

Introdução

Ao pensar a documentação, o artista escolhe concebê-la ou não como parte integrante do trabalho, tendo esta escolha, por si só, significado. A escolha de não documentar é, obviamente, válida. Muitos artistas defendem o momento performativo na sua efemeridade total e estabelecem como não-documentável o seu trabalho.

Como consequência da escolha em documentar, desdobra-se uma série de opções que condicionam, à partida, os resultados; entre elas: como registar? O que registar? Que relação registar, mais ou menos associativa ou simbiótica, entre obra e documento? A diversidade resultante é conceitualmente crescente, acompanhando a evolução das expressões artísticas.

Este ensaio tem como objetivo propor um modelo que integre um conjunto de protocolos, onde se alicerçam diretrizes para a planificação, registo e documentação de performances sonoras e visuais ao vivo.

Para isto é necessário contextualizar estas performances no âmbito dos movimentos artísticos relacionados com a arte da performance e com as performances multimédia contemporâneas, que envolvem estéticas alternativas e tecnologicamente inovadoras.

Estas diretrizes têm ainda como ponto de partida o desenvolvimento de uma proposta pessoal de investigação e criação artística (*practice-as-research*), baseada num conjunto de práticas artísticas e performances sonoras e visuais ao vivo desenvolvidas entre 2014 e 2017.

A documentação, transformação do momento em objeto, apesar de se caracterizar pela reprodutibilidade, confere mais-valias à performance: a possibilidade de objetividade e de disseminação.

Defendemos ainda que as práticas artísticas tecnológicas devem ser documentadas de forma rigorosa e exaustiva embora com a flexibilidade e a transitoriedade própria da tecnologia a que recorrem.

Do seu rigor dependerá a reposição de uma performance, o seu estudo e investigação, e a solidificação de um contexto teórico próprio.

1. Performance sonora e visual

Para a definição de um modelo que integre um conjunto de protocolos, onde se alicerçam diretrizes para a planificação, registo e documentação de performances sonoras e visuais, é

necessário contextualizar estas performances no âmbito dos movimentos artísticos relacionados à arte da performance e às performances multimédia contemporâneas, que envolvem estéticas alternativas e tecnologicamente inovadoras.

Procuraremos refletir sobre a importância da confluência sonora e visual na representação da memória, vinculando e relacionando conceitos, propósitos e a coerência de práticas que recorrem a estes dois meios, identificando o percurso dos movimentos artísticos associados à arte da performance.

Percursos estes que funcionam como pontos focais para o desenvolvimento de uma proposta pessoal de investigação e criação artística (*practice-as-research*), que tem como propósito representar um espaço-tempo figurativo, combinando narrativas sonoras e visuais com lugares inusitados através de performances sonoras e visuais ao vivo.

1.1 Performance Multimédia

São diversos os caminhos dentro dos movimentos artísticos relacionados à arte da performance que podem servir para contextualizar a história das performances multimédia contemporâneas, deste o futurismo e da vanguarda, às novas abordagens para articular o som e a imagem.

De forma a ancorar todo o ensaio, assumimos o conceito de performance como sendo uma atuação em frente a uma audiência, tal como proposto por Carlson (2004), e de multimédia como sendo a combinação de meios ou de tipos de média, tal como proposto por Packer e Jordan (2001).

As performances multimédia são diferenciadas por envolver alternativas estéticas e inovações tecnológicas que se descentralizam do corpo ou do artista, expandindo-se para outros média, como o som, a luz ou a imagem. Ao longo deste ensaio procuraremos questionar e discernir o que é verdadeiramente novo na ontologia dos novos média e a sua aplicação no âmbito da performance multimédia.

No final da exposição de um possível caminho para o desenvolvimento ao longo dos tempos da performance multimédia, apresentamos uma lista de alguns das criações mais influentes que complementam a evolução desta abordagem à performance.

1.1.1 Uma genealogia da Performance Multimédia

Segundo Dixon (2007: 39-40), o teatro, a dança e a arte da performance sempre foram formas interdisciplinares ou multimédia, sendo que as raízes das práticas da performance

multimédia podem ser rastreadas através de décadas, ou até mesmo séculos da história da arte da performance.

Na viragem do milénio foi publicado um vasto número de antologias, reunindo textos historicamente importantes e que previram ou influenciaram a teoria e a prática associada aos novos média. Nestas publicações incluem-se: *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality* (2001) de Randall Packer e Ken Jordon, *The New Media Book* (2002) de Dan Harries, *Prefiguring Cyberculture: An Intellectual History* (2002) de Darren Tofts, Annemarie Jonson e Alessio Cavallaro, e *The New Media Reader* (2003) de Noah Wardrip-Fruin e Nick Montfort. Estes últimos destacam-se por aproximar textos de pioneiros da tecnologia e teóricos dos média com textos de artistas, traçando assim paralelos históricos entre os seus pensamentos e obras.

Além da importância destas antologias, é também importante o contributo de Richard Wagner e a sua noção de *Gesamtkunstwerk*, ou seja, a obra de arte total, apresentada no seu trabalho *The Artwork of the Future* ([1849], 2001), cuja visão resultava na unificação criativa de várias formas de arte, nomeadamente o teatro, a música, o canto, a dança, a poesia dramática, o *design*, a luz e as artes visuais.

A performance multimédia deve então ser observada como uma extensão de uma história contínua da adoção e adaptação de tecnologias para aumentar o efeito estético da performance e das artes visuais e a sensação de espetáculo, o seu impacto emocional e sensorial, o seu jogo de significados e associações simbólicas e o seu poder intelectual, tal como defendido por Dixon (2007: 40).

1.1.2 O Futurismo e a Vanguarda do início do séc. XX

Podem ser estabelecidos paralelos entre os movimentos de vanguarda do século XX, como o futurismo, com a era digital dos anos 90, já que, tal como defendido por Rutsky (1999), ambos surgiram em épocas de revolução tecnológica comparáveis.

Tanto o futurismo como as tecnologias digitais apresentaram-se inicialmente como filosofias de vida. Mais tarde compreendeu-se que se tratavam de desenvolvimentos tecnológicos que rapidamente se tornaram ultrapassados, exigindo assim um maior esforço para evitar que ficassem barricados nas suas próprias dificuldades técnicas, limitações e clichês (Dixon, 2007).

O legado da vanguarda do início do século XX pode ser relacionado com a performance multimédia de hoje, apoiando-se nas teorias e práticas do futurismo, construtivismo, dadaísmo, surrealismo e expressionismo dessa altura.

Assim, a centralidade da estética e filosofia futuristas é fundamental na performance atual, assumindo-se que o legado do futurismo na arte dos novos média, em geral, e para a performance multimédia, em particular, tem sido bastante subestimado.

Se o futurismo forma uma base conceptual e filosófica para a performance multimédia contemporânea e o construtivismo fornece o modelo matemático e metodologia formal, defendemos que os restantes movimentos da vanguarda na Europa fornecem fontes de inspiração para o seu conteúdo e estilo de expressão artística.

Assim, a performance multimédia explora geralmente representações do subconsciente, sonhos e mundos de fantasia, assim como outros temas centrais à arte, cinema e teatro futurista do início do séc. XX. As colagens e *cutups* associadas ao dadaísmo francês e ao surrealismo movem-se para o digital, com o computador a tornar-se o manipulador da imagem. As estruturas performativas dadaístas são reinventadas agora no plano digital.

Na sua análise de perspetivas críticas e filosóficas sobre tecnologia Coyne (1999) apresenta detalhadamente como os princípios do surrealismo ressoam nos que assentam no mundo digital, um mundo vertiginoso, cheio de justaposições estranhas, complexidades, níveis de significado e contradições.

Para completar esta abordagem dos movimentos de vanguarda do início do século XX, defendemos que a ligação do expressionismo à performance multimédia é a menos distinta e refere-se principalmente ao uso da distorção e do exagero nas formas visuais, desde a face e do corpo humano, às vistas cénicas e mundos virtuais.

Dos trabalhos desenvolvidos por estas abordagens multimédia associadas ao Futurismo e à Vanguarda do início do séc. XX podemos destacar as criações desenvolvidas por Winsor McCay (*Gertie the Dinosaur*, 1914), Karel Capek (*R.U.R. – Rossum's Universal Robots*, 1922), The Factory of the Eccentric Actor (*The Wedding*, 1922) e Paul Claudel (*Le Livre de Christophe Colomb*, 1927), entre outras.

1.1.3 A arte ao vivo e a arte expandida

Após a vanguarda do início do século XX, importa interligar e relacionar a arte ao vivo e o conceito de *happening* com o desenvolvimento da performance multimédia.

Aqui destacamos a visão de John Cage, descrita no seu manifesto *The Future of Music: Credo* ([1958], 1961), que defendia que “Onde quer que estejamos, o que ouvimos é principalmente

ruído. Quando ignoramos, isso perturba-nos. Quando ouvimos, achamos fascinante. O som de um camião a 80 quilómetros por hora. Estática entre as estações. Chuva.” (1961: 25). Cage procurava apreender e controlar esses sons e usá-los não como efeitos sonoros, mas como instrumentos musicais, retomando o defendido por Russolo ([1913] 1967).

Importantes foram também as novas abordagens à performance por parte de Allan Kaprow com os seus *happenings*, eventos ao vivo onde os artistas apresentavam publicamente o que por norma só era apresentado em privado, aumentando assim a responsabilidade do observador, já que este se tornava integrante do *happening*, vivenciando-o simultaneamente (Kaprow, 1966).

Apesar de estes movimentos artísticos não estarem diretamente ligados à performance multimédia, muitos dos trabalhos realizados desenvolveram-se através da combinação de meios ou de tipos de média, expandindo sentidos estéticos que se refletem em muitas linguagens artísticas posteriores.

Neste caso, destacamos os trabalhos de Black Mountain College (*untitled*, 1952), John Whitney (*Catalog*, 1961), Wolf Vostell (*You*, 1964), Tisha Brown (*Homemade*, 1966), John Cage e Ronald Nameth (*HPSCHD*, 1969), Moving Being (*Dreamplay*, 1974), Laura Farabough (*Bodily Concessions*, 1987) e Merce Cunningham (*Hand-drawn*, 1987), entre outros.

1.1.4 O advento dos Novos Média

Tal como a história política e social, a história da performance envolveu evoluções graduais e incrementais, pontuadas por períodos intensos de mudanças mais bruscas. Neste ensaio defendemos a existência de três períodos de evoluções mais radicais: (i) um associado ao futurismo, em 1910; (ii) outro associado à performance com recurso a diferentes meios, em 1960; e (iii) as experimentações da utilização de computadores na performance, em 1990.

Se o primeiro e o último períodos foram inspirados pelo desenvolvimento de novas tecnologias, já a proliferação de performances multimédia no período intermédio está associada ao desenvolvimento da capacidade de utilização simultânea de diversos meios e, principalmente, a uma maior inspiração artística associada a diversas alterações ideológicas e culturais (Dixon, 2007).

Este desenvolvimento tecnológico e o recurso a diversos meios podem ser observados nos trabalhos de Damien Hirst (*In an out of love*, 1991), Talking Birds + London Musici Trio (*Recent Past*, 1998), Bud Blumental e Fernando Martín (*Rivermen*, 1999), Dziga Vertov Performance Group + Talking Birds (*Girl with a Movie Camera*, 1999), e Paul Sermon e Andrea Zapp (*A Body of Water*, 1999), entre outros.

1.1.5 A reconstrução visual do fenômeno sonoro

A partir dos anos 2000 dá-se uma nova expansão da performance multimídia com a aparição de novas abordagens, assentes em três abordagens distintas: (i) o som desenvolvido em função do visual; (ii) o visual desenvolvido em função do som e (iii) o visual gerado algoritmicamente.

Relativamente ao som desenvolvido em função do visual, destacamos o trabalho desenvolvido por William Basinski, compositor que trabalha com meios experimentais, escolhendo as bases da imagem e criando posteriormente “paisagens sonoras assombradas e melancólicas, que ressoam com as reverberações da memória e do mistério do tempo, explorando assim a natureza temporal da vida” (Basinski, n.a.).

Já relativamente ao visual desenvolvido em função do som destacamos o trabalho desenvolvido por Murcof e Simon Geilfus. As paisagens sonoras de Murcof são marcadas pelo minimalismo e elementos eletrônicos melódicos, e os visuais desenvolvidos especificamente por Geilfus exploram uso da luz projetada e da sua influência sobre a percepção do público.

Por último, na exploração de visuais gerados algoritmicamente podemos destacar o trabalho desenvolvido por Ryoji Ikeda, Ryoichi Kurokawa e os *cyclo*, onde o ponto de partida são os sons, e a visualização do fenômeno sonoro recorre a algoritmos que correlacionam o som e a imagem com recurso a *software* de visualização com base em análise de dados extraídos do som.

A tabela 1 apresenta uma lista de algumas das obras e criações mais influentes que contextualizam a performance multimídia contemporânea no âmbito dos criadores e movimentos artísticos relacionados à arte da performance.

1.2 Confluência sonora e visual

Após a apresentação de uma breve genealogia da performance multimídia, que influencia igualmente o trabalho criativo que temos tido a desenvolver, relacionado às performances sonoras e visuais ao vivo, é essencial refletir sobre a importância da confluência sonora e visual na representação da memória, vinculando e relacionando conceitos, propósitos e coerência das práticas artísticas que utilizam estes dois tipos de meios.

O som e a imagem definem uma ampla gama de exploração criativa, cuja abordagem envolve um confronto de formas de análise. Por um lado, a busca por correspondência, ou um denominador comum entre som e imagem como uma questão estética e sua estrutura orientada para o

Ano	Autores/Performers	Título
1849	Richard Wagner	Gesamtkunstwerk
1914	Winsor McCay	Gertie the Dinosaur
1922	Karel Capek	R.U.R. (Rossum's Universal Robots)
1922	The Factory of the Eccentric Actor	The Wedding
1927	Paul Claudel	Le Livre de Christophe Colomb
1952	Black Mountain College	untitled
1961	John Whitney	Catalog
1964	Wolf Vostell	You
1966	Tisha Brown	Homemade
1969	John Cage & Ronald Nameth	HPSCHD
1974	Moving Being	Dreamplay
1987	Laura Farabough	Bodily Concessions
1987	Merce Cunningham	Hand-drawn
1991	Damien Hirst	In an out of love
1998	Talking Birds + London Musici Trio	Recent Past
1999	Bud Blumental & Fernando Martín	Rivermen
1999	Dziga Vertov Performance Group + Talking Birds	Girl with a Movie Camera
1999	Paul Sermon & Andrea Zapp	A Body of Water
2000	Christian Ziegler	Scanned
2000	Sophia Lycouris	String
2001	Bud Blumenthal	Les Entrailles de Narcisse
2001	Igloo	In Winter1 Space2
2004	Laterna Magika	Odysseus
2006	Ryoji Ikeda	Test pattern
2009	cyclo	id
2009	Murcof + Simon Geilfus	Cosmos
2011	Ryoichi Kurokawa	Syn
2012	Ryoji Ikeda	Superposition
2012	Vitor Joaquim + Thr3hold	Geography

Tabela 1 – Lista de algumas das obras e criações mais influentes da performance multimédia contemporânea

figurativo. Por outro lado, os princípios da audiovisualidade, conforme definidos por Chion (1994), a influência mútua e os efeitos na construção do tempo e do espaço nos meios audiovisuais.

Em algumas práticas artísticas, a articulação entre som e imagem é necessária para permitir, como um todo, algum tipo de realidade, adicionando-se assim uma percepção mais subjetiva do evento. A percepção é aqui expressada como um sistema usado para experimentar o ambiente (Hiss, 1991) e como sendo a base do reconhecimento da importância da audiovisualidade e da memória, elementos-chave para descrever processos que se movem entre passado e presente, e a influência dos contextos locais e do sentido de lugar nessa representação da memória.

1.2.1 Articulação sonora e visual

Como a arte é um mecanismo que estimula emoções e sentidos, a multimídia é uma extensão dessas mesmas emoções e sentidos focados no indivíduo, permitindo que experimentem sensações que, de outra forma, não estariam ao seu alcance.

Como argumenta Wardrip-Fruin (2006), quando o som e a imagem capturam as duas direções ao mesmo tempo num único sentido estético e narrativo, estes dão sincronidade que, além de capturar a atenção do espectador, direciona-o para novas interpretações. Assim, som e imagem tornam-se processos expressivos, já que são estes que mais contribuem para o desenvolvimento de novas configurações para a representação da memória, baseada na articulação entre som e imagem através da criação de novas narrativas.

Essas novas narrativas são construídas mudando a realidade momentânea, tornando-a mais densa, refletindo a complementaridade de espaço e tempo, explorada na dimensão específica do local, permitindo um certo grau de performatividade e contingência.

1.2.2 Performance e performatividade

Essa abordagem pessoal à performance sonora e visual radica nos conceitos de performance e performance multimídia, trazendo à discussão o conceito de performatividade.

Os conceitos de performatividade e performance podem ser explicados através de diferentes entendimentos, que são resultantes de distintas abordagens disciplinares, áreas artísticas ou contextos culturais (Carlson, 2004).

Esta falta de entendimento e coerência conceitual na consolidação dos conceitos de performance e performatividade proporcionam uma leitura pessoal sobre a confluência entre som e imagem como tema de exploração criativa.

Observando as definições mais comuns, multimídia e performance não são dois conceitos entre os quais se pode encontrar imediatamente um relacionamento. Em geral, multimídia significa a combinação de mídia ou tipos de mídia (Packer & Jordan, 2001). Já performance define uma performance física ou uma performance em frente a uma audiência (Carlson, 2004).

Neste ensaio, o conceito de performance multimídia seguido é o proposto por Klich (2007) que o apresenta como um espaço onde um artista pode não estar presente, mas onde é alcançado um alto grau de performatividade e energia, descentralizando-o do corpo/artista e expandindo-o para outras mídias, como som e imagem.

Como argumentado por Féral (2008) as noções de performatividade estão ligadas à arte como uma rede de trocas entre a ação artística e o público, guiadas não apenas pelo sentido da representação cênica, mas também pela aproximação entre arte e vida, na diluição dos limites que as moldam.

Portanto, a ilusão de uma performance criada em apresentações não corporais, onde se enquadram as performances multimídia, é de uma narrativa. Assim, como Wolf (1993) defende, essas apresentações de narrativas evocam uma performance na mente do espectador, reforçando o grau de contingência.

1.2.3 Contextos locais e o Sentido de lugar

Para essa apresentação não-corporal, é essencial reconhecer a influência dos contextos locais e o sentido do lugar para reforçar e diluir as fronteiras entre lugar, memória e arte.

De acordo com Lippard (1997: 7), o “lugar é uma porção de terra/cidade/paisagem urbana vista de dentro, a ressonância de um local específico conhecido e familiar [...], [isto é] o mundo externo mediado pela experiência subjetiva humana”.

Esta ressonância é enfatizada por Heidegger (1971) quando declara que, quando falamos de homem e espaço, soa como se o homem estivesse de um lado e o espaço do outro. No entanto, o espaço não é algo que o homem enfrenta. Não é um objeto externo nem uma experiência interior. Harrison (2008) também destaca isto afirmando que, na fusão do lugar e da alma, a

alma tanto é um recipiente do lugar quanto o lugar é um recipiente da alma, sendo ambos sensíveis às mesmas forças de destruição.

Lippard (1997: 7) reforça esta opinião ao defender que o sentido de lugar é “o componente geográfico da necessidade psicológica de pertencer a algum lugar, um antídoto para uma alienação predominante” ou, como defende Jackson (1994: 159), é “uma consciência viva do ambiente familiar, uma repetição ritual, um senso de comunhão baseado em uma experiência compartilhada”.

1.2.4 Audiovisualidade

O uso de diferentes meios é restrito neste ensaio ao som e à imagem, para a criação de performances específicas do local que partem da confluência sonora e visual para ativar a performatividade da memória.

Ao abordar a memória individual e coletiva de um lugar define-se um território que faz da história um lugar de memória, definido por Nora (1984) como sendo qualquer entidade significativa, de natureza material ou imaterial, que por força da vontade humana ou da obra do tempo se tenha tornado um elemento simbólico do patrimônio memorial de qualquer comunidade.

Partindo da temática da memória, enquanto fenômeno que permite a criação presente de uma ausência, pode afirmar-se que todo o trabalho de memória parece implicar um trabalho de representação. A este trabalho de representação está também inerente um processo de rememoração, que precede um processo de construção de sons e imagens. Sons que se imaginam terem já sido ouvidos, imagens que se pensam já terem sido visualizadas; sons e imagens estes que se entendem como auxiliares na experiência viva da construção da memória (Ricoeur, 2004).

A esse processo de representação acrescenta-se outro nível de entendimento com a inclusão do sentido de lugar, pois, como argumenta D’Annunzio (1983), as experiências mais ricas (nos espaços) acontecem muito antes que a alma perceba que, quando começamos a abrir os nossos olhos para o visível, somos defensores do invisível há muito tempo.

Assim, podemos assumir a importância da atmosfera de um lugar já que é esta que lhe confere caráter e identidade perceptivos únicos, conforme corroborado por Pallasmaa (2014).

Essas dimensões de entendimento (som, imagem e local) também podem ser associadas à audiovisualidade, conforme proposto por Chion (1994), como sendo um local de imagens e

sons. Por um lado, o som mostra a imagem de maneira diferente da imagem em si; por outro lado, a imagem faz com que o som seja ouvido de maneira diferente do que se estivesse sendo reproduzido no escuro, reforçando a importância da confluência sonora e visual e da performance como ativador da memória do local.

Mas como é que a imaterialidade do contexto local, expressa pelo sentido de lugar e pela audiovisualidade, pode ser convertida em materialidade, expressa pela confluência sonora e visual? Pode ser convertida apreendendo e percebendo o sentido do lugar, e materializando o intangível.

No entanto, como apreender e perceber o lugar? E como materializar o intangível? As respostas entroncam na procura de um modelo de arquivo e documentação para as performances sonoras e visuais ao vivo, que será desenvolvido seguidamente.

2. Arquivo e documentação

Contextualizadas as performances sonoras e visuais e a importância da confluência sonora e visual na representação da memória, importa apresentar as diretrizes para a planificação, registo e documentação de performances sonoras e visuais.

Estas diretrizes têm como ponto de partida o desenvolvimento de uma proposta pessoal de investigação e criação artística (*practice-as-research*), baseada num conjunto de práticas artísticas e performances sonoras e visuais ao vivo, intituladas *sinuous sensations hypnotic emotions* (Dinis, 2014-17).

Através desta proposta de investigação e criação artística procurou-se responder às perguntas: como apreender e perceber o lugar? E como materializar o intangível? Defendendo também a necessidade da documentação e arquivo das performances sonoras e visuais ao vivo.

Estas performances ao vivo mergulham numa transitoriedade, num presente carregado de significado, mas que desaparece na memória da invisibilidade e do inconsciente, onde escapa à regulação e ao controlo, conforme afirmado por Phelan (1996: 148).

Esta visibilidade efémera, restrita ao momento, que para existir recorre aos elementos de representação necessários, sem retorno e sem prova, existirá depois somente na memória dos presentes.

2.1 A (des)construção do sentido do lugar

Com o objetivo de fomentar processos audiovisuais que se deslocam entre passado e presente, comunidade e indivíduo, e entre tipos específicos de performatividade, foi desenvolvido um conjunto de práticas artísticas e performances sonoras e visuais ao vivo, explorando a confluência entre os meios sonoro e visual.

Este conjunto de práticas artísticas e performances foram concretizados enquanto projetos de investigação-criação que se centram em lugares específicos, analisando, ao longo do processo de investigação e de criação, o papel da memória na configuração das identidades individuais e coletivas, procurando refletir sobre a importância do contexto local (*site-specific*) e do sentido de lugar (*sense of place*), e a relação entre performatividade e representação da memória, tendo como ponto de partida a interação com os lugares e a apropriação de memórias e arquivos (Figura 11).

A interação com os lugares, para apreender e perceber esses lugares, foi efetuada através da permanência nos espaços e de diversas caminhadas, instrumento que, pela sua intrínseca característica de simultânea leitura e escrita dos espaços, presta-se a escutar e a interagir na variabilidade desses espaços, intervindo no seu contínuo devir com uma ação, no aqui e agora, de transformação (Careri, 2002).

A velocidade lenta destas ações permitiu não só registar os diversos caminhos percorridos, mas, ao mesmo tempo, assimilar as sensações de encontrar alguns arquivos dos lugares, que foram sendo ordenados a partir das suas memórias, conforme enfatizado por Jackson (1994) quando salienta a dimensão da experiência sensível e afetiva do caminhar.

Segundo o mesmo autor (Careri, 2002), esta deslocação no espaço (este caminhar) produz lugares, já que o caminhar, mesmo não sendo a construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e dos seus significados; e a presença física de um indivíduo num espaço, juntamente com o variar das percepções que ele daí recebe ao atravessá-lo, é uma forma de transformação da paisagem que, embora não deixe sinais tangíveis, modifica culturalmente o significado do espaço e, conseqüentemente, o espaço em si, transformando-o em lugar.

Ao observarmos os registos físicos e digitais destas experiências concluímos que não se tratava de uma organização subjetiva do lugar, mas de uma interferência sobre a ordem dos elementos que se apresentavam. Algo que atendia ao agenciamento do olhar. Assim, existia na caminhada

1 Mais informações em: <https://fredericodinis.wordpress.com/performance/sshe/> (acedido em março de 2020).

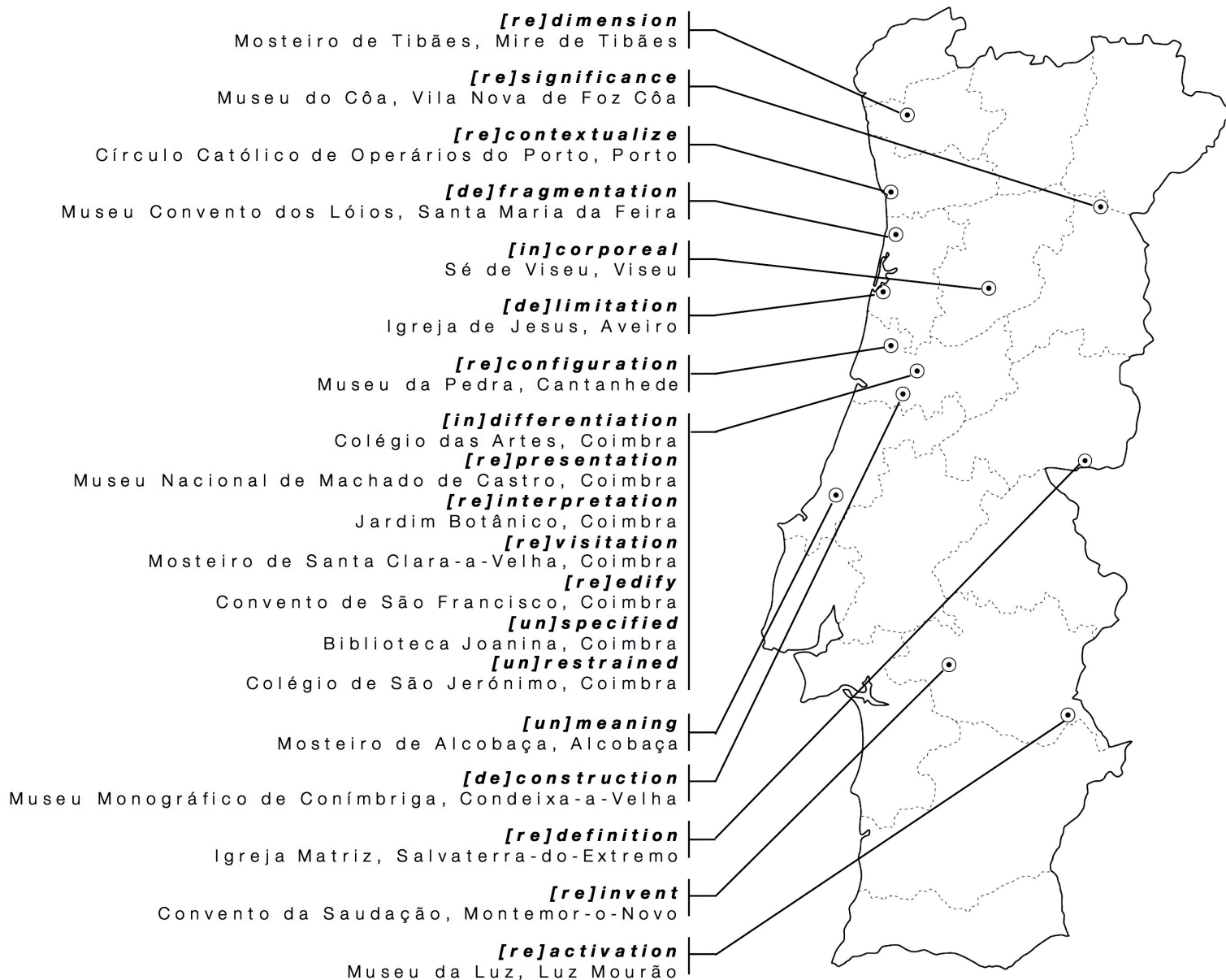


Figura 1 – *sinuous sensations hypnotic emotions* (2014-17), 2019 ©Frederico Dinis

uma intenção de reordenar o espaço e de criar uma narrativa visual, impregnada pela emoção pelo lugar, numa estratégia de observação e montagem da paisagem.

A necessidade de representar estas experiências colocou um conjunto de dificuldades, já que se por um lado o ato efêmero desta vivência pode desaparecer na memória, por outro a criação de dispositivos de memória permite a sua conservação e partilha, podendo ser apresentados em dispositivos de registo, como o som e a imagem.

Ao abordar-se esta memória individual e coletiva no território gera-se um lugar de memória conforme defendido por Halbwachs (1992) quando define que os lugares de memória são capazes não só de impor a representação de um grupo sobre outro, mas de abrir espaço para que grupos fortaleçam as suas identidades na ressignificação de vestígios da memória.

A partir de uma perspetiva fenomenológica, através de uma análise descritiva das características essenciais do conhecimento enquanto fenómeno, e do deslocamento na paisagem/ espaço verificámos que, tal como argumentado por Tilley (2008: 271), experimentar a paisagem permite obter perspetivas através da observação da imersão do sujeito naquela paisagem. Isto é, podemos afirmar que as paisagens influenciam as pessoas, tendo um efeito profundo nos seus pensamentos e interpretações devido à forma pela qual são percebidas e sentidas através dos corpos.

A memória, com o seu cariz fugaz e imperfeito, encontra matéria corpórea na linguagem. Memória e linguagem acolheram então a voz de narrador, que procurou na memória o que dela rememorou, selecionou e apresentou os seus arquivos registados. Esse processo situa-se na premissa da história como veículo da memória, enfatizando a história nos acontecimentos vividos.

Assim, na nossa abordagem de (des)construção do lugar, o passado não é resgatado como explicação para o presente, ou o oposto, mas é apresentado um encontro entre o pretérito e o contemporâneo, no sentido de uma relativização temporal.

Por conseguinte são propostas ações durante as performances sonoras e visuais que se desenvolvem através de narrativas fragmentadas, que são interligadas por uma rede de lugares e instantes.

Estas narrativas de memória, materializadas nas ações práticas das performances sonoras e visuais, que restituem o passado através da rememoração de factos e acontecimentos vividos, no entanto, exibem algo de ficcional, onde tempo, memória e história se alinham, numa montagem em que o narrador/ autor/performer constrói a sua própria história, ao procurar na memória o que a ela sobreviveu.

A memória é inscrita assim na passagem do tempo, no deslocamento entre os lugares, nas perspectivas obtidas da imersão na paisagem, paisagem esta que tem um efeito profundo sobre as interpretações, decorrente da maneira como foi sentida pelo autor/performer.

Cada projeto de investigação-criação que se centra num lugar específico partiu da identificação de elementos da paisagem do lugar, na sua capacidade de testemunhar aspetos simbólicos de histórias de vida, inventariar a memória e reconstruir experiências passadas.

Foram definidas estratégias artísticas com base em fontes documentais escritas e iconográficas, elaborando-se um arquivo de formas culturais já existentes, e propondo outros protocolos de uso para estas estruturas a partir do processo de pós-produção.

Assim, o arquivo foi o sistema através do qual se refletiu sobre o passado. O arquivo funcionou como premissa da memória enquanto veículo da arte, enfatizando a história dos acontecimentos vividos. Por meio dos vestígios locais seguidos, foi possível estruturar uma ligação entre o passado e o presente, entre o que já foi dito e o que ainda pode ser relatado, hoje, desse passado por meio de dispositivos de visualidades contemporâneas.

Mas como apreender e perceber o lugar? E como materializar o intangível? Defendemos que para perceber o sentido de lugar é necessário aprender, ler, interagir e explorar o contexto local, tal como demonstramos.

Quanto à materialização do intangível, a solução passa por registrar rotinas e atividades e desenvolver *storyboards* e mapas mentais que ajudem a entender melhor as informações recolhidas no local. Esse processo transforma a percepção e a imaterialidade em materialidade e, conseqüentemente, numa confluência sonora e visual.

2.2 A necessidade de documentar o efémero


O desenvolvimento destes projetos de investigação-criação fez com que a relação entre o momento performativo e os artefactos residuais (fotografias, vídeo, esboços, notas e outros escritos) assume dinâmicas de questionamento e de formulação de possibilidades.

Pensar a fixidez do objeto-documento tem sido, para muitos artistas, uma das funções da arte-momento. Nesta, momento e objeto não se anulam, antes disponibilizam um novo ponto de vista a partir do qual se estabelecem novas relações (Carvalho, 2012).

PORQUÊ A ESCOLHA DO ESPAÇO?

JUSTIFICAÇÃO DA ESCADARIA COM SIMBOLISMO DAS DIVERSAS (DESCIDAS E SUBIDAS) VARIAÇÕES TEMPORAIS & HISTÓRICAS QUE OCORRERAM NA UC.

↳ REMETE PARA:

- ONDA SONORA 
 - DIVINA COMÉDIA (DANTE) } PARADISO/INFERNO
 - ORFEU E EURÍDICE (MITO) } DISCURSOS FRAGMENTADOS
- DISCURSOS FRAGMENTADOS
DISCURSOS CONCILIADORES

ENTENDIMENTO DO LUGAR E DA SUA IDENTIDADE

ESPAÇO VAZIO (CONCEITO PETER BROOK)

↳ REMETE PARA PONTO DE PARTIDA DO CONHECIMENTO

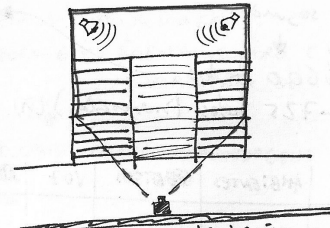
ESPAÇO "Não se encontra o espaço, é sempre necessário constri-lo" (Bachelard, G. in "O novo espírito científico")

↓
Infinitas possibilidades na construção e preenchimento do espaço

↓
"Ao experimentar a arte, ocorre um intercâmbio peculiar: eu empresto as minhas envelopas e associações ao espaço e o espaço empresta-me a sua aviz, a qual incute e emancipa as minhas percepções e pensamentos."

PALLASMA, S. (2011: 11) - "OS OLHOS DA PELE"
↳ DIVERSIDADE → ENVOLVIMENTO PERIFÉRICO → VISÃO PERCEPÇÃO

↓
"A percepção periférica inconsciente transforma a sexta da retina em experiências espaciais e corporais. A visão periférica integra-nos com o espaço, enquanto a visão focaliza a distância para fora do espaço, tornando-nos menos espectadores."
PALLASMA, S. (2011: 13)



forma de vira poema japonês
clássica (séc. XIX)
Alemanha / Franz Liszt

- ANDAMENTO INTRÓ (ENQUADRAMENTO SONORO (PRELÚDIO))
- SEM VÍDEO
 - MÚSICA EM CRESCENDO
 - SOMS DA CIDADE

- EXPLORAÇÃO VISUAL DO ESPAÇO - PREENCHIMENTO DO ESPAÇO
- ENTRADA VÍDEO
- MÚSICA CALMA
- SOMS DE CONTEXTO

CENTRALIZAÇÃO NARRATIVA SONORA E VISUAL (DESENVOLVIMENTO)

APPRESENTAÇÃO DISCURSOS FACILITANTES | DESCRIÇÃO DE SENTIMENTOS

VIAGEM ONDE EU SOU O AUSENTE

- ANDAMENTO 1: ESTÁTUAS POMBALINOS
- EDIFÍCIOS (FORMENORES)
 - DOCUMENTO (FOTOS)
- ANDAMENTO 2: RESOLUÇÃO NO ESPAÇO DA UC
- ANDAMENTO 3: ANOS 60-70 (REVOLUÇÃO)
- LUTAS ESTUDANTIS (FOTOS ANTIGAS)
 - ESPAÇOS ACIVAS
 - DESLOCALIZAÇÃO ESPACIAL
- ANDAMENTO 4: ATUALIDADE (UNESCO)
- UNESCO
 - CONHECIMENTO (LABORATÓRIOS)
- ANDAMENTO 5: 75 ANOS LUZ | FUTURO

- ANDAMENTO 6: ANDAMENTO - CONCLUSÃO
- VÍDEO EM FADE-OUT → PLANETA A RODAR
 - MÚSICA EM DECRESCENDO
 - SOMS DA CIDADE

[PONTO PARTIDA]

DESCRIÇÃO SONORA E VISUAL QUE PROCURA DESCRVER SENTIMENTOS E DESPERTAR EMOÇÕES ADVINDAS DOS 75 ANOS DA UC

[CONCEITO]

POETA SONORO E VISUAL POETA CINEMÁTICO

MAS NARRATIVO E PREENDE-SE COM MAS INTENSIDADE A HISTÓRIA A QUE SE REFERE

ABORDAGEM "LA JETEE" (CHRIS MARKER) (PRELÚDIO)

INÍCIO NA MATA DO JARDIM

↓
ATÉ AO BANHO SAZAS → PASSOS

↓
CAPAZER FLUIDO E VAGO

↓
JOGOS HARBÓRIOS

↓
REPETIÇÕES E LADEIAS RÍTMICAS

↓
PARTIR DA DESCRIÇÃO SENTIMENTOS E/O FIGURATIVO

↓
DIMENSÃO FORMAL NARRATIVAS E IDENTIDADE

Figura 2 – Notebook, [re]Jedify, 2016 ©Frederico Dinis

Ao pensar a documentação, o artista escolhe concebê-la ou não como parte integrante do trabalho, tendo esta escolha por si só significado. A escolha de não documentar é, obviamente, válida. Muitos artistas defendem o momento performativo na sua efemeridade total e estabelecem como não-documentável o seu trabalho.

Como consequência da escolha em documentar, desdobra-se uma série de opções, que condicionam, à partida, os resultados, entre elas: como registrar? O que registrar? Que relação registrar, mais ou menos associativa ou simbiótica, entre obra e documento?

A diversidade resultante é conceitualmente crescente, acompanhando a evolução das expressões artísticas:

Ignorar este aspeto dos documentos de artistas é o mesmo que lhes amputar parte de seu significado e do seu interesse estético. Isto requer, contudo, que o estatuto e o valor documental dos documentos de artistas sejam repensados para se poder incluir no âmbito da documentação os que parecem mais distantes: os documentos que constroem obras fictícias, os que constroem obras ideais e nunca se materializaram, o corpus holístico que legitima uma obra de arte (Bénichou, 2010: 71).

Pensar o efémero enquanto prática artística implica uma possibilidade de diálogo permanente com o seu registo e, portanto, o constante questionamento da fixidez através da reflexão sobre os processos de documentação. Esperamos que essa função do efémero de oferecer uma perspetiva sobre a fixidez, especificamente na performance sonora e visual ao vivo, continue a acontecer no presente e que esta prática renove (e inove) as possibilidades desse questionamento.

No atual contexto de grande diversidade de práticas efémeras, a relação com a documentação é cada vez mais elaborada, ainda que ambígua e em permanente mudança. Conforme defendido por Bénichou (2010), apresentamos três categorias que nos auxiliam a compreender as dinâmicas da dualidade que se estabelece entre a obra e o documento:

- a. O documento, hierarquicamente igual à obra em termos de importância, apresenta-se como complemento à obra efémera. Ou seja, enquanto a obra pode ser experienciada, sempre diferente, a documentação expõe um lado da obra não expresso por esta;
- b. O documento apresenta-se como elemento secundário, que veicula informação sobre a obra. Neste sentido, o documento é registo da obra e, como tal, reforça a função de legitimador se a obra é efémera e temporal, conferindo-lhe um sentido de longevidade;
- c. O documento apresenta-se ainda como a obra em si. A documentação pode então ser exaustiva ou abarcar um período ou ação específicos; ser evidência ou demonstração de veracidade de uma ação ou facto, pessoal ou social.

A performance sonora e visual ao vivo, não sendo em si objeto, não é passível de reprodução. Na realidade, ela assenta na possibilidade de uma “arte conversável” (Traquino, 2010: 120), que “não apresentará uma visão unilateral, mas antes disponibilizará espaço a um possível centro de convergência, uma possível estação para a coexistência do diverso”. Neste sentido, “o documento de uma performance, então, é apenas um estímulo à memória, um encorajamento à memória para se tornar presente” (Phelan, 1996: 146). Sem documento, a performance sonora e visual ao vivo durará para além do momento através da via oral. Mas esta não lhe confere objetividade, nem permite disseminação.

A documentação, transformação do momento em objeto, apesar de se caracterizar pela reprodutibilidade, confere mais-valias à performance: a possibilidade de objetividade e de disseminação.

2.3 A documentação de performances sonoras e visuais ao vivo

Tendo como ponto de partida o desenvolvimento de uma proposta pessoal de investigação e criação artística (*practice-as-research*), baseada num conjunto de práticas artísticas e performances sonoras e visuais ao vivo apresentadas anteriormente, definimos um modelo que é um conjunto de protocolos, onde se alicerçam diretrizes para a planificação, registo e documentação da abordagem sonora e visual.

O protocolo é um conjunto de recomendações a partir das quais se constroem elementos técnicos específicos. “Protocolo refere-se a um tipo de comportamento correto, dentro de um determinado sistema de convenções” (Galloway, 2005). O modelo não é um conjunto de regras, mas uma tentativa de chegar perto de um sistema de convenções. As regras devem ser desenhadas por cada artista de forma a adaptá-las aos seus próprios processos investigativos e criativos, ao seu ritmo e segundo as suas necessidades.

Com base no apresentado por Carvalho (2012) e no sentido de pensar a documentação no que é essencial à prática artística, assumimos a necessidade de ter em conta as seguintes componentes:

- I. Manter a característica de efémero e de “ao vivo”. O documento é identificador do tempo e do espaço da performance e confere-lhe a característica de irrepitível ou de variação (quando se tratar de uma performance com diversas apresentações);
- II. Delinear no conceito da performance o papel que desempenha a presença dos artistas. Explicitar os elementos que contribuem para a expressão da identidade do artista na sua construção de significado;
- III. Sublinhar a existência das diversas redes (de artistas, colaboradores, de proveniências, da tecnologia, dos espaços e dos seus contextos) que se estabelecem para o desenvolvimento de uma performance, reforçando desta forma o sentido interdisciplinar das práticas. É precisamente no cruzamento dos conhecimentos que se situa o potencial da multiplicidade de aproximações à criação de documentos.

As práticas artísticas tecnológicas devem ser documentadas de forma rigorosa e exaustiva embora com a flexibilidade e a transitoriedade própria da tecnologia a que recorrem. Do seu rigor dependerá a reposição de uma performance, o seu estudo e investigação, e a solidificação de um contexto teórico próprio.

A documentação é entendida como parte do ciclo de vida de uma obra de arte em que obra, registo e documento são pensados em conjunto sendo necessária a criação de hábitos de registo e processamento, num contínuo de repetição das ações, inerentes à performatividade (Carvalho, 2012).

Nesta proposta para a documentação do efêmero da performance sonora e visual ao vivo os documentos (transversais aos vários momentos da performance) dividem-se em:

- (i) Documentos de arquivo – O seu armazenamento é um espaço dedicado ao armazenamento de informação cultural, seja num contexto físico ou num contexto virtual;
- (ii) Documentos de disseminação – distinguem-se dos primeiros no sentido em que a duração da sua existência é mais curta e possivelmente associada a uma função efémera e presa ao tempo (de divulgação).

A documentação de performances sonoras e visuais ao vivo deverá incluir duas componentes, a documentação do processo e a documentação do momento performativo (Carvalho, 2012).

A documentação do processo deve incluir: a cartografia das colaborações onde se classificam os diversos tipos de contribuições e se identificam os parceiros, o diário de trabalho, a produção de documentos a partir de registos recorrendo aos mais diversos materiais e meios, o desenvolvimento de possibilidades de reposição e de criação de versões da obra por outros artistas para uma performance (partitura), e a cartografia do *set-up*.

Já a documentação do momento performativo deverá incluir a documentação da experiência e fruição, a documentação do resultado projetado e difundido, a gravação do som criado em tempo real, a gravação dos visuais criados em tempo real e a gravação da performance enquanto esta acontece.

Notas conclusivas

Partindo da contextualização das performances sonoras e visuais e a importância da confluência sonora e visual na representação da memória, apresentamos as diretrizes para a planificação, registo e documentação de performances sonoras e visuais.

Estas diretrizes têm como ponto de partida o desenvolvimento de uma proposta pessoal de investigação e criação artística (*practice-as-research*), baseada num conjunto de práticas artísticas e performances sonoras e visuais ao vivo, intituladas *sinuous sensations hypnotic emotions* (Dinis, 2014-2017).

Estas performances ao vivo mergulham numa transitoriedade, num presente carregado de significado, mas que desaparece na memória da invisibilidade e do inconsciente, onde escapa à regulação e ao controlo.

Esta visibilidade efémera, restrita ao momento, que para existir recorre aos elementos de representação necessários, sem retorno e sem prova, existirá depois somente na memória dos presentes, defendendo-se assim a necessidade da documentação e arquivo das performances sonoras e visuais ao vivo.

O modelo apresentado não é um conjunto de regras, mas uma tentativa de chegar perto de um sistema de convenções. As regras devem ser desenhadas por cada artista de forma a adaptá-las aos seus próprios processos investigativos e criativos, ao seu ritmo e segundo as suas necessidades.

Referências

Basinski, W. (s.d.). *About the Artist*. Acedido em janeiro de 2019: <http://www.mmlxii.com/about/>

Bénichou, A. (2010). "Ces documents qui sont aussi des œuvres...", *Ouvrir le Document: Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Anne Bénichou (ed.), Dijon: Les Presses du Réel.

Cage, J. (1961). "The Future of Music: Credo [1958]", *Silence: Lectures and Writings*. John Cage, Hanover: Wesleyan University Press.

Careri, F. (2002). *Walkscapes. O Caminhar Como Prática Estética*. São Paulo: Editora G. Gili.

Carlson, M. (2004). "What is performance?", *The Performance Studies Reader*. H. Bial, S. Brady (eds.), London and New York: Routledge.

Carvalho, A. (2012). *A Materialidade do Efêmero: A Identidade nas Artes Performativas Audiovisuais, Documentação e Construção de Memória*. Dissertação de Doutoramento em Comunicação em Plataformas Digitais, Faculdade de Letras da Universidade do Porto; Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Chion, M. (1994). *Audio-vision: Sound on screen*. New York: Columbia University Press.

Connerton, P. (1989). *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.

Coyne, R. (1999). *Technoromanticism: digital narrative, holism and the romance of the real*. Cambridge and London: The MIT Press.

D'Annunzio, G. (1983). "Contemplazioni della morte [1912]", *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*. G. Bachelard, Dallas: Pegasus Foundation.

- Dixon, S. (2007). *Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. Cambridge and London: The MIT Press.
- Féral, J. (2008). *Entre Performance et Théâtralité: le théâtre performatif*. *Théâtre/Public*, 190, 28-35.
- Galloway, A. (2005). "Global Networks and Effects on Culture", *The Annals of the American Academy of Political Science*, vol. 597, n.º 1, 19-31.
- Halbwachs, M. (1992). *On collective memory [1925]*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Harries, D. (2002). *The New Media Book*. London: British Film Institute.
- Harrison, R. P. (2008). *Gardens: An Essay on the Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hegarty, P. (2007). *Noise/Music: a history*. London: Continuum International Publishing Group.
- Heidegger, M. (1971). "Building Dwelling Thinking", *Poetry, Language, Thought*. Albert Hofstadter (trad.), New York: Harper & Row, 143-162.
- Hirsch, M. (2008). "The Generation of Postmemory", *Poetics Today*, 29(1), 103-128.
- Hiss, T. (1991). *The Experience of Place: A New Way of Looking at and Dealing with our Radically Changing Cities and Countryside*. New York: Vintage Books.
- Jackson, J. B. (1994). *A sense of place, a sense of time*. Yale University Press: New Haven.
- Kaprow, A. (1966). *Assemblage, environments & happenings*. New York: H. N. Abrams.
- Klich, R. (2007). *Multimedia theatre in the virtual age* (PhD dissertation). School of Media Film and Theatre, University of New South Wales.
- Lippard, L. (1997). *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicultural Society*. New York: The New Press.
- Nora, P. (ed.) (1984–1992). *Les lieux de Mémoire*. Paris: Gallimard.
- Packer, R., & Jordan, K. (eds.) (2001). *Multimedia: from Wagner to virtual reality*. New York: Norton & Company.
- Pallasmaa, J. (2014). "Space, Place, and Atmosphere: Peripheral Perception in Existential Experience", *Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture*. C. Borch (ed.), Berlin: Birkhäuser.
- Phelan, P. (1996). *Unmarked: The Politics of Performance*. London and New York: Routledge.
- Ricoeur, P. (2004). *Memory, History, Forgetting*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Russolo, L. (1967). *The Art of Noise: futurist manifesto [1913]*. London: A Great Bear Pamphlet by Something Else Press.

- Rutsky, R. L. (1999). *High techne: art and technology from the machine aesthetic to the posthuman*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Schechner, R. (2003). *Performance theory*. New York: Routledge.
- Schneider, R. (2011). *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Oxon: Routledge.
- Tilley, C. (2008). *Body and image: explorations in landscape phenomenology 2*. Left Coast Press: Walnut Creek.
- Tofts, D., Jonson, A., & Cavallaro, A. (eds.) (2002). *Prefiguring Cyberculture: An Intellectual History*. Cambridge and London: The MIT Press.
- Traquino, M. (2010). *Arte Agora: Pensamentos Enraizados na Experiência*. São Paulo: ANNABLUME Editora.
- Wagner, R. (2001). "The artwork of the future [1849]", *Multimedia: from Wagner to virtual reality*. R. Packer, K. Jordan (eds.), New York: Norton & Company.
- Wardrip-Fruin, N. (2006). *Expressive processing: on process-intensive literature and digital media* (PhD dissertation). Brown University, Providence, Rhode Island.
- Wardrip-Fruin, N., & Montfort, N. (2003). *The New Media Reader*. Cambridge and London: The MIT Press.
- Wolf, W. (1993). *Ästhetische Illusionen und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*. Tübingen: Niemeyer.

II. DANÇA, ARQUIVO E MOVIMENTO

(Página deixada propositadamente em branco)

**GENEALOGIAS DA DANÇA ENQUANTO
PRÁTICA ARTÍSTICA EM PORTUGAL**

**ANA BIGOTTE VIEIRA
CARLOS MANUEL OLIVEIRA
JOÃO DOS SANTOS MARTINS**

131

**Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa (IHC-UNL) e
Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa (CET-UL)**

**Instituto de Comunicação Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da
Universidade Nova de Lisboa (IC-FCSH/UNL), Escola Superior de
Teatro e Cinema (ESTC), Instituto Politécnico de Lisboa (IPL) e Associação Parasita**

Artista

(Página deixada propositadamente em branco)

Para haver uma *Timeline* da dança¹

Tomando diferentes formatos consoante as suas edições, o projeto *Para Uma Timeline a Haver – Genealogias da dança enquanto prática artística em Portugal* começou por ser um exercício performativo que tentava ativar memórias, mas transformou-se rapidamente numa maneira de mapear o pouco material editado sobre dança no país² colocando-o em relação com o contexto maior da história nacional, das grandes narrativas da história da dança e da arte ocidental, e da própria história global – tornando-se um dispositivo em exposição que dá a ver esse mapeamento, acrescentando-o e permitindo a sua problematização. Por ele se procurou provocar uma reflexão no tempo, abrangendo a totalidade do séc. XX e o início do séc. XXI, chegando a hoje. E no espaço, permitindo a comparação entre o que se passa em Portugal e as grandes narrativas canónicas da História da Dança, por exemplo, mas também a sua inserção numa história cultural em sentido alargado. Funcionando por acumulação, este dispositivo expõe em negativo o que falta, contribuindo assim, esperamos, para desvelar lógicas narrativas que compõem a História mais ou menos oficial, desmultiplicando o passado e impelindo à escrita.

1 Este artigo segue de perto, atualizando, o texto apresentado na conferência *Transincorporados – construindo redes para a internacionalização em dança*, organizada no Rio de Janeiro em 2017 pelo Laboratório de Crítica do Departamento de Arte Corporal da UFRJ (LabCrítica), em parceria com o Festival Panorama e com o Museu de Arte do Rio. A participação nesta conferência foi possível graças ao apoio da Fundação Calouste Gulbenkian.

2 Como Fazenda, Ribeiro, Lepecki, Tércio Ribas, Roubaud, Sasportes, entre outros. Ver bibliografia.



Fotos 1, 2 e 3 – *Reencontro*. Solar do Dão, Viseu, 2016 ©Carlos Fernandes



Fotos 4, 5 e 6 – Ciclo *Nova-Velha Dança*. Teatro Sá da Bandeira, Santarém, fevereiro-junho 2017 ©Ana Bigotte Vieira

Como se pode ver nas imagens, na sua primeira instalação sistemática, em Santarém, tratou-se de uma instalação numa parede de 15 metros em que no centro figura uma linha reta subdividida em décadas a partir de 1900, num encadeamento que se lê da esquerda para a direita até se chegar ao presente, permitindo uma espécie de visão de conjunto sobre o que se conhece como século XX e possibilitando, sobretudo, uma série de leituras outras, parcelares e combinadas.

Sendo um dos nossos objetivos construir uma ferramenta que nos permitisse olhar para um contexto específico em relação com outros, chamando à discussão acontecimentos que não dizem respeito ao campo estritamente da dança ou da arte *em si*, mas sim aos enquadramentos que definem esses campos como tal, atualizando e esclarecendo permanentemente o que pode ou não ser considerado dança ou arte, decidimos criar várias categorias identificadas com legenda, correspondentes a manchas de cinco cores, que passamos a enunciar:

AMARELO: Obras – coreógrafos, bailarinos, companhias e coletivos: privilegiando a apresentação, inclui referências tanto a obras particulares como aos seus autores e à receção crítica de obras que contribuíram para uma “cultura comum” no que diz respeito à dança como prática artística.

ROSA: Pedagogos e escolas, instituições pedagógicas, estruturas de ensino: privilegiando os processos de trabalho e a transmissão, inclui pessoas singulares e escolas.

SALMÃO: Transformações culturais, eventos culturais e cultura em Portugal: inclui tanto referência a marcos significativos para uma leitura das transformações culturais em Portugal num sentido lato, como referência a grandes acontecimentos e eventos de índole cultural marcantes na afirmação, disseminação e legitimação da dança em Portugal.

VERDE: Grandes Narrativas da História da Dança e da Arte no Ocidente: inclui marcos da história artística internacional que se podem revelar (ou não) fundamentais para uma leitura relacional e comparativa.

VERMELHO: História Mundial e Nacional: inclui grandes eventos sociais, políticos, económicos e culturais tanto nacionais como internacionais.

A criação de categorias com cores distintas, de maneira a dar a ler de forma cruzada todas estas trajetórias, procura conjugar uma visão formalista da arte, atenta à especificidade de que as obras propõem (e a como o fazem) com uma atenção social e cultural aos contextos de onde estas emergem e às ideologias e cosmovisões que as informam, e como agem discursiva e afetivamente no mundo. Procura igualmente distanciar-se de uma historiografia que veria no particular “atraso” português causa, motor e justificação dos acontecimentos, aproximando-se de estudos que procuram entender como disputados e operativos (e não fixos e imutáveis) os termos “moderno”, “modernização” e “modernismo” – olhando para os modernismos no plural e procurando contribuir para o estudo daquilo a que se têm vindo a chamar modernidades descentradas.

As categorias criadas não procuram ser, portanto, imperativos rígidos, estabelecendo fronteiras entre acontecimentos (distinguindo o social do cultural e do artístico), mas construções provisórias, passíveis de serem postas em causa e motor de discussões. Do mesmo modo, não se procurou pelos verbetes (entradas textuais) estabelecer os modos particulares do discurso possível, podendo coexistir discursos na primeira pessoa, excertos retirados de livros, imagens fotocopiadas e coladas, desenhos ou descrição de sensações. Tentou-se, sempre que possível, que cada verbete valesse narrativamente por si, contando uma história, expondo um ponto de vista, ou mencionando um episódio, sempre indexado a uma data, justificada pela narrativa exposta no verbete.

Desdobramentos: um mecanismo modular e reprodutível para uma investigação coletiva

Como metodologia de pesquisa, o trabalho para este projeto foi efetuado em duas frentes:

1. Por um lado, e dada a parca existência de sistematizações ou de visões de conjunto sobre a dança no séc. XX em Portugal, pareceu-nos essencial dar ênfase a factos e histórias já razoavelmente estudados e comprováveis mediante documentação, esboçando uma espécie de “Estado da Arte” pela consulta do que está editado, que distribuímos por verbetes com fontes assinaladas.
2. Por outro lado, dado o contraste entre o *boom* da dança no Portugal democrático e a relativa ausência de estudos sobre as questões que esse *boom* levanta, procurámos provocar a recolha e a sistematização documentada de novas histórias, cuja autoria era assinalada e passível de ser futuramente citável, convidando pessoas concretas a escrever verbetes específicos sobre questões bem suas conhecidas.



Fotos 7 e 8 – Ciclo *New Age New Time*, novembro 2017 ©Ana Bigotte Vieira

A primeira tarefa tem vindo a ser realizada, com o apoio de vários investigadores na recolha documental e edição de texto. Nota-se um claro contraste entre a bibliografia referente à dança no período pré-democrático e no período democrático, sendo que a primeira está relativamente bem identificada, apesar de a investigação ter vindo a revelar fontes primárias sobre eventos que permanecem mal documentados, tais como diversas ocorrências de dança portuguesa nas então colónias ultramarinas. Reunindo e desfolhando as páginas das poucas obras existentes que refletem sobre a história da dança em Portugal até aos anos 90 do século XX (altura em que o apelidado movimento de Nova Dança Portuguesa começou a fazer-se conhecido no mercado Europeu) damo-nos conta da desmultiplicação daí por diante de fontes que se perdem entre livros de crítica apologética que “fazem história” *in momentum*, edições comemorativas ou de exportação das artes portuguesas pelo mundo, até chegar à desordem cibernética com milhares de conteúdos não tratados, onde o trabalho de recolha se torna caótico, carente de tratamento e de novos critérios. Se a investigação relativa ao início do século XX é passível de ser mais ou menos exaustiva uma vez que se distribui por um número limitado de obras, referências a autores e artistas, locais de apresentação, etc., ao chegarmos aos anos 90, com a proliferação de atividades pelo país, deixa de ser exequível a inclusão de todas as obras, todos os autores, todas as regiões, sem com isso tornar o projeto ilegível.

**Valentim de Barros (11/Outubro/1915
– 3/Fevereiro/1986)**

Valentim de Barros, presumível primeiro bailarino português a internacionalizar-se, ficou na história muito menos pela sua arte do que pelo seu terrível destino. Aos 16 anos inicia aulas de ballet com Ruth Aswin e terá participado como boy dançarino no teatro de revista, mas a intolerância familiar leva-o a prosseguir carreira em clubes noturnos de Espanha, até à aventurosa fuga da Guerra Civil, travestido de freira, rumo à Alemanha nazi, em 1937. Aí terá tido a oportunidade de integrar, designadamente em Estugarda, o corpo de baile de “As Criaturas de Prometeu”, de Beethoven, e “Petruschka”, de Stravinsky / Fokine. A deterioração mental associada a um episódio de toxicod dependência e a um caso criminal estariam na origem da sua detenção e expulsão. Entregue à polícia política portuguesa, a sua agitação incoercível levou a uma perícia psiquiátrica e entrega à família. Sucessivamente internado no Hospital Miguel Bombarda a partir de 1939, e definitivamente em 1949, com o único diagnóstico de “psicopatía homossexual / pederastia passiva”, foi leucotomizado no dia 10 de Junho de 1948 à revelia do próprio médico assistente e lá permaneceu até à morte em 1986. Tardias (1968, 1980) entrevistas à imprensa constituem as principais fontes dos escassos e pouco fiáveis dados acerca da sua breve carreira.

—ANTÓNIO FERNANDO CASCAIS, 8 de Fevereiro de 2017

1948



IMAGEM: Valentim de Barros. Década de 1930.

REFERÊNCIA: Avillez, Maria João (1980), “A memória de Valentim. Dançou em Berlim, viu Hitler, conheceu Marlene, vive há 43 anos num hospital de ‘loucos’”, Expresso, Suplemento Expresso Revista, 10 de Maio de 1980, pp. 18-R–19-R.

A segunda tarefa, ou a “encomenda” de verbetes específicos a uma série de agentes, especialistas e investigadores tem funcionado em “bola de neve”. Por um lado, convidamos autores a refletir sobre determinado assunto, por outro abrimos espaço para a sugestão de conteúdos e recomendação de outros autores, artistas, espectadores que, dentro de uma experiência privilegiada contribuam para preencher lacunas que a história eventual, jornalística e ensaística excluem. Assim, esta *Timeline* indefinidamente “a haver” acaba por concretizar um tipo de investigação que só coletivamente pode ser levada a cabo e essa é, talvez, uma das suas características maiores: a ativação de uma espécie de *general intellect* colaborativo, não tanto para a constituição de uma obra acabada, como para a compreensão de um contexto comum a vários agentes de que a exposição ou a edição são um meio possível, mantendo permanentemente aberta a investigação e as narrativas e ligações que ela permite traçar.

A *timeline* da *Timeline*: edições

Depois da já mencionada proto-edição de Viseu em 2016, no âmbito do espetáculo *Reencontro*³ de João Santos Martins com Vera Mantero, João Fiadeiro, Clara Andermatt e Paulo Ribeiro; da edição inaugural de Santarém em 2017 no contexto do ciclo Nova–Velha Dança⁴ em que a *Timeline* foi várias vezes “ativada” pelos coreógrafos apresentados no festival; do regresso a Viseu, ao Teatro Viriato, no âmbito do festival New Age New Time, e de uma passagem pelo Rio de Janeiro em formato conferência, no encontro Trans-In-Corporados – Construindo redes para a internacionalização em dança ainda em 2017, o projeto ganhou novo fôlego a partir de 2019.

Abril a junho 2019: Na Escola Superior de Dança

De abril a junho de 2019, por iniciativa da Associação Materiais Diversos e em colaboração com a Escola Superior de Dança, trabalhamos com um grupo de cerca de 13 alunas da Licenciatura

³ Realizado por ocasião do dia da dança em 2016, o espetáculo *Reencontro* consistiu num convite ao coreógrafo João dos Santos Martins para 20 anos depois coreografar Vera Mantero, João Fiadeiro, Paulo Ribeiro e Clara Andermatt, que em 1996 haviam partilhado o mesmo programa *Quatro Árias de Ópera* para o Ballet Gulbenkian, com espaço cénico de Álvaro Siza Vieira. Ver a esse respeito a folha de sala do espetáculo, disponível em: <https://jdsdm.hotglue.me/reencontro> (acedido em dezembro de 2019).

⁴ Nova–Velha Dança foi um ciclo distribuído por cinco meses e composto por espetáculos, exposições, conversas e workshops, que “parasitou” a atividade cultural da cidade de Santarém em 2017. Por ele se propôs uma visita a diversos contextos estéticos e sociais da produção coreográfica do Portugal democrático. Se por um lado se apresentaram trabalhos referenciais da chamada Nova Dança Portuguesa, por outro fomentou-se a produção atual dando a ver peças de coreógrafos cujo trabalho se afirmou na última década em circuitos independentes. Programa completo em https://issuu.com/parasita/docs/nova_velha_danca_programa_issue (acedido em dezembro de 2019).

Fotos 11 e 12 – Residência na Escola Superior de Dança, abril - julho 2019.
©Ana Bigotte Vieira



em Dança, de modo a espacializar todos os verbetes da *Timeline* até à data, dispendo-os ao longo de várias paredes, totalizando mais de 30 metros de comprimento.

Ao fazê-lo, fomos lendo coletivamente os verbetes um por um, uma década por encontro, regra geral, seguindo a organização categórica e cronológica sugerida, apresentando períodos, movimentos e figuras uns aos outros e, sempre que possível, traçando novas relações e genealogias. Desta forma, foi possível testar a *timeline* enquanto ferramenta pedagógica, especificamente em contexto escolar e académico, e aferir o tipo de aprendizagens que facilita. Esta espacialização dos conteúdos foi particularmente importante pela sua duração, ao longo de três meses, três horas por sessão, uma vez por semana, o que permitiu uma demora na instalação de que nunca se houvera disposto e, com isto, a possibilidade de novas leituras tanto sincrónicas como diacrónicas. Pudemos assim delinear todo um conjunto de relações que estavam por identificar, reconhecendo genealogias cujas relações de descendência variam entre tipologias como: “estudou com”, “dançou com”, “derivou de”, “deu origem a”, etc. Neste sentido, identificaram-se linhas genealógicas prolongadas, como a do Ballet Gulbenkian ou a da



Fotos 13, 14 e 15 – Des|Ocupação do Atelier Real, Lisboa, Rua do Poço dos Negros, julho 2019 ©João dos Santos Martins

Companhia Nacional de Bailado, de onde muitas outras descendem; ou a de figuras que perduram e estendem a sua influência no tempo, como os coreógrafos Rui Horta e Madalena Vitorino que atravessam quatro décadas de dança em atividade regular, para dar dois exemplos de entre vários. Dispondo de um tempo longo de montagem, foi possível também pensar a instalação e as genealogias coletivamente, não só com o grupo de alunas, mas também com uma série de convidados e colegas com quem discutimos o projeto e que nos ajudaram a percorrer as leituras possíveis dos conteúdos em exposição, assinalando faltas, curiosidades, problemas e traçando novas relações. Entre autores como José Sasportes, Daniel Tércio e David Guéniot, contámos também com artistas/investigadoras como Ana Mira, Sílvia Pinto Coelho e Paula Caspão. É de referir em particular a visita do coreógrafo Francisco Camacho, figura central em algumas das histórias da dança portuguesa dos anos 90 até hoje, que percorreu na *Timeline* as narrativas das quais é protagonista, rememorando-as a partir da leitura dos verbetes em que está direta ou indiretamente implicado. Ativou-se com isto uma performatividade da *Timeline*, que será tão múltipla quantas leituras dela se fizerem por quem nela esteja retratado. Histórias, narrativas e genealogias que se fazem assim presentes tanto em papel como em corpo.

Julho 2019: Na Des|Ocupação da REAL

Em Julho de 2019, a convite do coreógrafo João Fiadeiro, participámos no evento Des|Ocupação, efeméride que marcou o fim do Atelier REAL⁵. Para tal, e dado o curto tempo de montagem de que dispúnhamos, servimo-nos dos verbetes que havíamos usado em Santarém em 2017 relativos ao período de existência da estrutura de João Fiadeiro, de 1990 até ao presente. Estes foram dispostos ao longo da cronologia que se desenhou nas quatro paredes de uma sala de exposições do

⁵ O Atelier REAL, situado na Rua do Poço dos Negros 55, também a “casa” da Companhia RE.AL liderada pelo coreógrafo João Fiadeiro, foi um espaço central da experimentação em Lisboa nas primeiras décadas de 2000. Ver a respeito do seu atribulado fim as notícias de 2019 <https://www.publico.pt/2019/07/27/culturaipilon/noticia/chegou-fim-projecto-danca-real-coreografo-joao-fiadeiro-1881466> (acedido em dezembro de 2019), e de 2015 <https://www.dn.pt/artes/sem-apoios-joao-fiadeiro-fecha-a-real-e-processa-o-estado--4625668.html> (acedido em dezembro de 2019).

Atelier, à rua do Poço do Negros em Lisboa, ao longo da qual se dispôs também uma série de documentos do arquivo da estrutura. Estes documentos, que davam a ver a história da REAL através de muitas das atividades que promoveu e dos projetos que produziu ao longo dos anos, justapostos aos verbetes amarelos, que contavam histórias diversas da dança enquanto prática artística em Portugal, permitiram visualizar os contextos artísticos e de produção em que a REAL se afirmou; e, sobretudo, a forma como a transformação desses contextos acompanhou as transformações da REAL, tanto nas estéticas como nos modos de produção exercidos. Entre os documentos do arquivo da REAL constavam programas de ciclos de performance e residências artísticas, fotografias de peças coreográficas e performativas, artigos de imprensa e críticas, textos de artista, jornais, folhas de sala e edições várias. Estes, justapostos aos verbetes, permitiram reativar a *Timeline* na sua função dialética, no que ao diálogo entre diferentes fontes e registos diz respeito, bem como na sua função crítica, enquanto espaço de memória e discussão. Tal como descrito acima no caso do coreógrafo Francisco Camacho, estas reativações são particularmente expressivas sempre que um dos artistas presente nos verbetes se revê e revisita a sua história à luz do diálogo entre a memória viva (a sua) e a informação em exposição. Inevitavelmente, um dos grandes protagonistas da história do Atelier REAL foi o próprio João Fiadeiro, e a instalação dos verbetes na celebração do fim do espaço, que durante 15 anos acolheu as suas atividades, serviu para escutar a leitura que o coreógrafo faz da sua própria história através da ferramenta que a *Timeline* se dispõe a ser. De certa forma, a *Timeline* voltou aqui a funcionar como um espaço que acolhe a revisitação da história da nova dança pelos seus protagonistas, como acontecera na proto-instalação de Viseu.

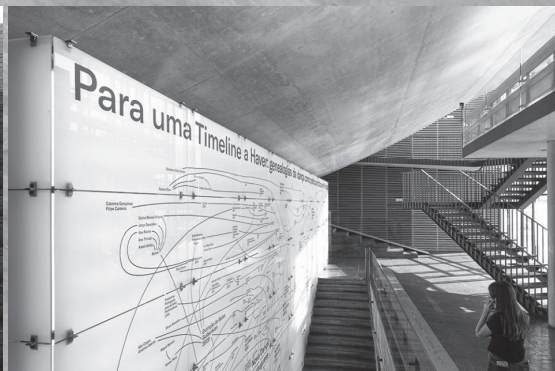
Dezembro 2019: No aniversário d'O Rumo do Fumo

Não muito tempo depois, em dezembro de 2019, realizámos uma nova instalação que operou o mesmo tipo de diálogo com materiais de arquivo, desta vez por ocasião do vigésimo aniversário d'O Rumo do Fumo, estrutura de produção que tem vindo a representar artistas como Vera Mantero, Miguel Pereira ou André Guedes. Após algum tempo de pesquisa no seu arquivo, ao Espaço da Penha na Travessa do Calado em Lisboa, acabámos por selecionar um conjunto de cartões de visita feitos com fotografias dos espetáculos produzidos pela estrutura. Estes foram dispostos ao longo da cronologia nas datas de produção suas correspondentes, em justaposição a um diagrama de genealogias que representava o conjunto de relações já descritas: “deu origem a”, “derivou de”, “estudou com”, “dançou com”, “transformou-se em”, etc. Este diagrama, na tradição dos fluxogramas dos movimentos artísticos, esquematizava parte da investigação em curso e, tendo por referente apenas a produção artística, tentava, tal como o projeto da *Timeline* no seu todo, contextualizar na longa duração o movimento da dança independente

identificado como Nova Dança Portuguesa. Feito de nomes ligados entre si por linhas, o diagrama organizava-se da direita para a esquerda, o que permitia uma leitura da informação do presente para o passado, ou seja, uma leitura da história do séc. XX à luz dos dias de hoje. Apesar de todos os nomes estarem dispostos cronologicamente, associaram-se datas apenas às estruturas e eventos, já que é possível registá-las como marco do seu início. E também a falta de bibliografia sobre as gerações de 2000 em diante assinalou uma incapacidade de leitura sistemática global, em que a multiplicação de artistas, estruturas, polos de formação, nacional e internacional, fez com que a identificação de linhas genealógicas fosse cada vez mais melindrosa, reforçando a incapacidade de captura que este exercício de síntese aparenta propor. À data e dada a natureza do projeto, o carácter incompleto da investigação levou a que o diagrama se apresentasse também em processo, sinalizando o desenho de uma constelação em movimento, passível de ser retratada de tantas formas quantas pesquisas se fizessem. Por esta razão, abrimos o desenho à participação pública e convidámos a comunidade de visitantes a realizar um esforço de imaginação de outros desenhos, a lápis, passíveis de se justapor, acrescentando faltas e possíveis linhas distintas. A par do diagrama com as fotos das peças produzidas pel'O Rumor do Fumo entre as suas linhas, colocámos na mesma parede, mas destacado, um friso de recortes de jornal que davam conta não só da atividade d'O Rumor do Fumo ao longo dos anos, mas também da sua receção pública, em particular pela crítica. Tal como no caso da instalação realizada pela ocasião do fim do Atelier REAL, também aqui se criou um espaço de rememoração crítica que, com a possibilidade de participação pública através da escrita, reiterou a dimensão de pensamento coletivo que o projeto tem vindo a convocar desde o seu início.



Foto 16 – Aniversário d'O Rumor do Fumo, Espaço da Penha, Lisboa, dezembro 2019 ©Vitorino Coragem



Fotos 17, 18, 19, 20 e 21 – Festival
Materiais Diversos, Centro Cultural
do Cartaxo, outubro 2019
©Nuno Direitinho e
©João dos Santos Martins



Outubro 2019: Materiais Diversos, Cine-Teatro do Cartaxo

É importante notar que o tal diagrama já tinha sido exposto anteriormente por ocasião do Festival Materiais Diversos, em setembro de 2019, no Centro Cultural do Cartaxo, para o qual foi especialmente construído, ocasião que marcou o fim do período de trabalho iniciado na Escola Superior de Dança, tal como descrito acima. Neste caso, o diagrama foi apresentado como um objeto autônomo, cuja leitura se articulava com a de um outro objeto, criado também especialmente para aquela ocasião: um conjunto de 12 pranchas (sensivelmente uma por década), com 20 a 30 imagens cada, acompanhadas de textos explicativos. Em rigor, os textos explicavam menos as imagens do que a época, os contextos e as danças a que elas se referiam. Neste caso, os períodos históricos organizaram-se em torno de “anos-chave”, não obstante a insistência na escolha de doze anos-chave, ou seja, um por década, em que 1900, 1917, 1925, 1931, 1940, 1956, 1968, 1974, 1984, 1991, 2000, 2011 eram apresentados como pontos de paragem numa narrativa contínua assinalada pela cronologia. Para além das leituras textuais, a justaposição das imagens no seu conjunto epocal oferecia leituras de base iconográfica, fosse pelas relações pelas quais se escolheu justapor em proximidade umas imagens e não outras, fosse pelas relações não antecipadas que emergiam dessa mesma proximidade. Exemplos disto são as tendências estéticas que se conseguiam entender com a visualização de conjuntos numerosos de imagens, tais como a tendência para a deformação e criação de monstros nos corpos da dança dos anos 90, ou a tendência para a utilização de objetos em cena na dança dos anos 2000. Neste sentido, estas pranchas de imagens ofereciam a possibilidade da leitura iconográfica por ressonâncias e analogias, um pouco ao estilo do método warburgiano.

Ferramenta de exercício, estudo e transmissão coletiva: o que se pode ler na *Timeline*

Sendo o foco central da *Timeline* aquilo a que demos o nome de dança enquanto prática artística, isto é, enquanto agente discursivo e forma de pensamento ancorado no seu tempo, nela figuram também, ainda que com menos relevo, danças sociais e etnográficas bem como projetos coreopolíticos estatais, sendo assinalável, como já referido, a quase ausência de referências, à dança artística ou às danças em geral no Portugal colonial e ultramarino, dada a escassez dos estudos.

Várias narrativas, muitas vezes contraditórias entre si, podem ser dadas a ler nesta *Timeline* – narrativas de cosmopolitismo e modernidade; de nação e de portugalidade; de negação e de ausência; de excesso e de coreografização estatal dos corpos; de género e colonialidade... De entre estas, e diferindo delas pelo seu sentido unívoco, a narrativa que abaixo se reproduz sintetiza uma brevíssima leitura de conjunto apresentada no Brasil em 2017 em moldes de apresentação do “caso português” que, repetimos, não é apenas um nem deve ser lido univocamente, daí a razão mesma de construção do projeto que até aqui temos apresentado.

Ainda assim, aceitando o desafio de tentar esboçar uma narrativa geral, pode observar-se que nos anos 10, 20 e até meados dos 30 do século passado é notória a presença da dança numa Lisboa relativamente cosmopolita, onde se sucedem apresentações em teatros e *shows* de variedades (Josephine Backer, Loie Fuller, *jazz*, danças mouriscas, *Ballets Russes*, modernismo e Orpheu) e timidamente despontam aulas particulares de eúritmia com madames estrangeiras que por vezes ensinam em espaços recreativos ou círculos culturais à cultura operária. Nos anos 40, a partir da “política do espírito” dos então chefe de estado António de Oliveira Salazar e ministro da propaganda António Ferro e da subsequente folclorização do país, o projeto mais visível parece ser a criação dos Bailados Portugueses Verde-Gaio, com a sua invenção de um dançar a nação e a sua história, cujos mitos estavam, por esta via e por outras, a ser reinventados. A partir dos anos 1950, muito embora a ditadura portuguesa se mantenha, o projeto cultural de Estado parece esmorecer ou manter em traços largos as linhas traçadas nos anos 30 (como os ranchos folclóricos), o que fará uma elite cada vez maior da população instruída (que lê jornais e revistas, consome filmes e música estrangeira e se aficionará à recentemente instituída televisão) distanciar-se em termos culturais de um regime que se dizia nacionalista, anticosmopolita e antimodernidade, sempre sem que um grande investimento venha a ser feito na disciplina da dança em particular. Esta, por sua vez, acabará por encontrar forma já nos anos 60 em instituições privadas, como a Fundação Calouste Gulbenkian, que funda o Grupo Gulbenkian de Bailado (futuro Ballet Gulbenkian), ou graças ao trabalho isolado de pedagogos. Nesta década, não apenas o início da guerra colonial e a imigração fazem muita gente deixar o país, como as duas crises estudantis e a ausência de oportunidades levam a um maior descontentamento com um regime que acompanha Maurice Béjart até à fronteira por este se dizer explicitamente antifascista (o que fará a Fundação Calouste Gulbenkian, como forma de se desculpar pelo procedimento estatal, apoiar a fundação da escola de dança Mudra, em Bruxelas). Os anos que antecedem a revolução marcam a reformulação do conservatório (cujo ensino não era reformulado desde os anos 30) e lançam as bases para a criação futura da Escola Superior de Dança já depois do 25 de Abril, sendo apenas na década de 1980, data da inauguração do primeiro museu de arte moderna do país, que começará timidamente a despontar uma dança independente a que se chamará o movimento da Nova Dança Portuguesa, que tem um *boom* no início de 1990 quando se começam a sentir os frutos da entrada na Comunidade Económica Europeia.

A Nova Dança Portuguesa, composta muitas vezes por bailarinos formados nas (e dissidentes das) instituições privadas existentes à época, caracterizar-se-á por se constituir enquanto plataforma privilegiada para o que André Lepecki descreve como o complicado processo de “activação [de] um corpo dançante, imerso na contemporaneidade e a reflectir o nervosismo da história” (2001)⁶.

⁶ “Aquilo a que se chamou ‘Nova Dança Portuguesa’ não é nem um movimento, nem um estilo, antes o nome que se deu ao conjunto heterogéneo dos trabalhos de um grupo de coreógrafos que começaram a produzir as suas obras nos finais dos anos oitenta, inícios de noventa.” (Lepecki, 2001).

Este movimento terá uma rápida aclamação, fomentada também por uma necessidade estatal de dar a conhecer a cultura portuguesa na recém-entrada Europa (que na altura coincidia com a modernidade). Infelizmente esta aclamação não terá o correspondente institucional, continuando as principais instituições de dança do país com matrizes relativamente conservadoras e a formação contemporânea relegada para a informalidade de festivais, produtoras ligadas a coreógrafos e estruturas privadas fundadas por artistas. Apesar disto, acontece uma proliferação de coreógrafos e contextos de apresentação variados, na sua maioria subfinanciados, o que leva a uma grande prevaricação do trabalho e, simultaneamente, a grandes vagas de emigração de artistas nacionais em busca de melhores sistemas de segurança social e de financiamento para os seus projetos. O fetiche pelos jovens artistas e pelos artistas áureos da Nova-Velha Dança Portuguesa persiste sem, no entanto, se procurarem rumos discursivos que efetivem uma reflexão estética do meio. Com a abertura das instituições portuguesas às redes europeias, ocorre também uma monoculturação estética – a estética oficial – que circula globalmente através de sistemas que facilitam a programação de certos agentes artísticos em detrimento de outros.

Esta leitura, em positivo, permite ler em negativo, sobretudo quando feita a partir das hesitações e das histórias específicas contidas e narradas nos verbetes de autor, os modos como “novo”, “moderno” ou “modernidade”, quando referidos a práticas concretas, foram muitas vezes termos disputados e usados em contraposição a outros termos, sendo importante entender quem os usa, em que contextos, e a que se opõem. Por exemplo, a modernidade discursivamente negada, de forma moderna, por Salazar na rádio, em 1932, é um projeto coreopolítico estatal, como o é a modernidade defendida pelo primeiro ministro Cavaco Silva nos anos 80: por ele se impõe à população um ritmo, um conjunto de coreografias, determinadas cadências. Seja estando atrasado (ou procurando estar atrasado – como no primeiro caso em que Salazar “recusa” a modernidade), seja correndo (como no segundo caso, em que Cavaco Silva exorta a que se corra em direção a ela, acertando o passo com a Europa) a modernidade é, antes de mais, uma lógica, um conjunto de discursos em que o referente se encontra *além*. Por eles se põe em marcha um movimento e se suscita uma leitura do passado à sua luz, criando distorções. De facto, há toda uma leitura da história e da história da dança em Portugal que é feita à luz de um suposto atraso, “colando-se” aos discursos do senso comum e da academia, “que se deixam prender quase inconscientemente nesta narrativa”, quer seja escolhendo como objeto de estudo “essa mesma distância de Portugal em relação ao ideal”, quer seja para “contar uma espécie de versão portuguesa da história da Europa a partir de objetos que em Portugal são irrelevantes” (Trindade, 2004).

Já o “novo” de Nova Dança Portuguesa diz respeito à afirmação de um tipo de dança independente até então pouco existente, mas também àquilo que na Europa se seguiu à “vaga” da Nova Dança Francesa e da nova Dança Belga, antecedendo a Nova Dança de Leste, nomes cunhados para

facilitar um tipo específico de circulação internacional particularmente forte depois do tratado de Maastricht, que procurou unificar e aproximar económica e culturalmente a Europa.

Continuando...

Procurando concluir, partilhamos algumas notas sobre por que razão foi possível fazer isto agora e por que razão pode ser interessante continuar:

- sentimos necessidade de ter uma visão de conjunto sobre o século XX, colocando-o em perspetiva para o poder estranhar; e quisemos fazê-lo traçando uma história das transformações da corporalidade e das coreopolíticas que lhes estão associadas. Sem que tal fosse premeditado, tê-lo-emos feito nos termos da tecnologia de que hoje dispomos (a internet), de que um projeto deste género é indissociável;
- interessa-nos o carácter de estudo e de ferramenta que um exercício deste género comporta; a ênfase não apenas na possibilidade de acreção, correção e remoção de verbetes, mas também na criação de futuras ligações entre estes. E o carácter tanto quanto possível narrativo de cada verbete, capaz de albergar em si uma pequena história, passível de ser transmitida. Historiograficamente debatemo-nos com a vontade simultânea de dar a ver periodizações sem perder a criação de uma rede de sobreposições, e com a tentação warburgiana da criação de pranchas de imagens fora da história, para dar a ler eventuais ressonâncias formais.
- interessa-nos também a possibilidade de desenvolver, acrescentar e estudar faseadamente pedaços específicos da *Timeline*, abordando em pormenor décadas, autores, companhias, séries de eventos, etc., permitindo aprofundar e depurar a investigação iniciada, propondo novas configurações;
- do mesmo modo, interessava-nos a proposta performativa de percorrer fisicamente o tempo, caminhando ao longo da parede num corpo-a-corpo com a História fragmentada em histórias relacionáveis entre si. Gostamos da possibilidade pedagógico-ficcional da criação de viagens pela *Timeline* formando guias mais ou menos (in)formados, que nos propõem viagens por estas narrativas;
- vemos a possibilidade de se redesenhar a informação compilada, equacionando futuras edições em livro, *website* e exposição, edições essas que permitirão dar a ver outros tipos de ligações entre os eventos, albergando suportes distintos e abrindo espaço a outras leituras. Mas temos presente a dificuldade última de, em eventuais edições “fixas”, se distorcer um projeto assente no que falta e na localização da falha, transformando-o num projeto de afirmação de presenças.

Adenda

À data da edição deste texto encontramos-nos a preparar uma nova instalação do projeto, desta feita na Fundação de Serralves, no âmbito da sua programação de Artes Performativas. A exposição, em dois andares, inaugurará no festival Dias da Dança de 2020. Encontramo-nos igualmente a preparar um *website* para o projeto, com o apoio do Centre National de la Danse.

Este artigo foi convertido para o Acordo Ortográfico de 1990.

Referências

Caspão, Paula (org.) (2014). *The Page as a Dancing Site, customize your margins according to the content*. Lisboa: Ghost Editions.

Fazenda, Maria José (2007). *Dança Teatral, Ideias, Experiências, Acções*. Lisboa: Celta Editora.

_____. (org.) (1997). *Movimentos Presentes, Aspectos da Dança Independente em Portugal*. Lisboa: Edições Cotovia.

Fiadeiro, João (2017). *Composição em tempo real: anatomia de uma decisão*. Ghost Editions.

Fiadeiro, João & Santos, Ezequiel (2001). *[Documento]10+10, Contributo para Uma Cartografia da Dança Contemporânea em Portugal*. Lisboa: Fórum Dança/RE.AL.

Guéniot, David-Alexandre (org.) (2000). *DOC.LAB, Uma Publicação Lesível*, nº 0. Lisboa: RE.AL.

Coelho, H., Sasportes, J., Assis, M. (1994). *Dançaram em Lisboa. 1900-1994*. Lisboa: L94.

Lepecki, André (2001). *Dancing Without the Colonial Mirror: Modernity, Dance and Nation in the works of Vera Mantero and Francisco Camacho (1985-1997)*. Dissertação de Doutoramento, Department of Performance Studies, New York University.

_____. (ed.) (1998a). *Theaterschrift – nr. extra (Intensificação: Performance Contemporânea Portuguesa)*. Lisboa: Danças na Cidade/Edições Cotovia.

_____. (1998b). “Corpo atravessado, corpo intenso”, *Theaterschrift*, Nr. Extra, *Intensificação: performance contemporânea portuguesa*, Edição Danças na cidade e Edições Cotovia, 19-29.

_____. (1998c). “Corpo Incerto.”, *Revista Elipse 2* (Outono), 55-61.

_____. (1992). “João Fiadeiro: Cair na Re.al.”, *Revista Blitz*, 11 de fevereiro.

Ribeiro, António Pinto (1994). *Dança Temporariamente Contemporânea*, Lisboa, Vega.

Santos, Boaventura (1994). *Pela Mão de Alice – o Social e o Político na Pós Modernidade*. Lisboa: Afrontamento.

Sasportes, José (1970). *História da Dança em Portugal*. Fundação Calouste Gulbenkian. Edição do Serviço de Música, Lisboa.

Schau, Peter & Doukas-Schau, Sosso (2011). *Uma vida ao serviço da dança rítmica*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

Tércio, Daniel (ed.) (2019). *Dançar para a República*. Lisboa: Leya Caminho, 196.

____ (2004). *A dança no sistema educativo português*. Lisboa: Faculdade de Motricidade Humana, Escola Superior de Dança de Lisboa.

Vieira, Ana Bigotte (2016). *NO ALEPH – para um olhar sobre o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian 1984-1989*. Dissertação de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa.

**DANCE'S POSTHUMOUS FREQUENTATIONS
IN TIMES OF COMPULSIVE ENLIVENMENT**

PAULA CASPÃO

149

**Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de
Letras da Universidade de Lisboa (CET-FLUL)**

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1954-5_9

(Página deixada propositadamente em branco)

Even upon taking leave of my flesh and bones, I want to continue dancing as a ghost.

Kazuo Ohno

What kind of archive safeguards or keeps company with or “summons”, to use Chimurenga Library’s words, a past that the present hasn’t yet caught up with?

Avery F. Gordon

Something is different here than simply remembering, or a simple negotiation with “a time gone by”. Thinking through “mutually disruptive energy” implies that the bygone is not entirely gone by and the dead not completely disappeared nor lost, but also, and perhaps more complexly, the living are not entirely (or not only) live.

Rebecca Schneider

Why do we acknowledge only our textual sources but not the ground we walk, the ever-changing skies, mountains and rivers, rocks and trees, the houses we inhabit and the tools we use, not to mention the innumerable companions, both non-human animals and fellow humans, with which and with whom we share our lives?

Tim Ingold

I am preoccupied not with the virtues of getting it right but with the ethical chance that may lie within getting it wrong. What does it mean to mistake a memory, to remember by mistake, or even to remember a mistake?

Tavia Nyong’o

This piece of theory-fiction is composed of two writing-intervals between two different pictures standing for the intriguing paradoxes of “inter(in)animation”, a befriended concept that has been keeping me company since 2013, first met in *Performing Remains* (2011) by Rebecca Schneider, who traced it back to John Donne’s love poem “The Exstasie” (1633), after having first encountered it in Fred Moten’s *In the Break* (2003), and re-complicated its senses. Each writing-interval has been triggered by a piece of digitally archived work currently accessible online: 1) *Toute la Mémoire du Monde*, a well-known documentary short film by Alain Resnais (1956); 2) a semi-improvised lecture by Boris Charmatz, presented in the frame of *Storytelling in the Archives*, a Performance Forum at MoMA Live in New York (2015).

Fast Forward Rewind

Archives. Dances.

Dances And Archives. Dances Of Archives. Dances With Archives. Dances In Archives. Dances For Archives. Dances Across Archives. Dances From Archives. Dances As Archives. Dances After Archives. Dances On Archives. Dances Around Archives. Dances About Archives. Dances In Spite Of Archives. Dances Under Archives. Dances Throughout Archives. Dances Among Archives. Dances Re-thinking Archives.¹

And vice versa, all the way forward to the past, to its b-sides.

When it comes to discursive acts intended to make dances and archives twist together, the first thing that comes to mind is the way in which both fields have been changing their ways of practising and understanding themselves along a many-sited “performative turn”, which started taking place not only in the arts and in the social and human sciences, but also in the political and economic realms since the mid-twentieth century. In the meantime, a whole “performativity vocabulary” seems to have taken hold of every living (and non-living) thing on earth. Fact seems to be that archives and dance, both made of utterly conjectural activities, matters and regimes of production; both utterly collective and social (even when they are announced as deeply personal, private or solo), seem indeed to have many sites, operative agents, infrastructures and apparatus of knowledge production in common, all crucial for their entangled practices, of which: memories, movements, documents, logistics, memory-aids, study, bodies, electricity, scripts, scores, protocols, maintenance, undersea cable networks, remains, cultures, re-enactments, institutions, many pieces of research, grounds, discourses, passions, improvisations, numerous sets of furniture, desires, labour, air, “interpublic coordinations”, architectures, styles, catalogues and technologies of many kinds, to name a few.² Of late, both archive and dance have gained new theoretical and performative status, and both have been acknowledged as relevant cross-critical sites of epistemological experimentation and potential social change. All gone through their own performative turns, all time-based, all live now. Now what?

Dead or alive, think by the middle.

¹ This is a warm-up exercise inspired by Rebecca Schneider’s opening of the book *Theatre & History* (2014), in which she asserts that the order of the terms matter way less than the position of mutual implication in which the “coordination conjunction” puts them, as it “falls in the middle”. According to Schneider, it is “in the middle that things often get interesting”, but it is also where things can get “sticky” and “complicated”, “awkward or confusing”, more often than not leading to “all sorts of family disputes.”

² I am referring to Shannon Jackson’s understanding of performance as an art of “interpublic coordination”, in the sense that “no one can ever fully go it alone”; rather, performance always inter-dependes on the support of a myriad of organisational infrastructures, including state institutions of management and governance (*Social Works: Performing Arts, Supporting Publics*, 2011: 9).

Re-member, said she, it's all about "how to work the trap one is inevitably in".³



Inter(in)animation #1: A posthumous encounter between Alain Resnais and Rebecca Schneider, with a large team of assistants.

Go to: *Toute la Mémoire du Monde*, by Alain Resnais (1956).

Here: <https://www.criterion.com/current/posts/2787-alain-resnais-toute-la-m-moire-du-monde>

Inter(in)animation #1 is a posthumous encounter between the somewhat science-fictional dramatization of the archive conveyed in the documentary *Toute la mémoire du monde* (1956) and the "performative bases of the archive" that Rebecca Schneider so compellingly articulated in *Performing Remains* (2011), aka the archive's best kept "social secret" (Schneider, 2011: 106).⁴ That archives partake in the common performative condition that concerns every living and dead thing in this world – i.e. the condition of being continuously and inescapably implicated in paradoxical quasi-choreographic social forces of co-constitution and co-mobilisation, of cultural location and dislocation (to name a few) – should come as no surprise these days. Not least because there is burning evidence we are living in the "age of performance", if we acknowledge the expanding "performance ethos" that predominates in the contemporary artistic and cultural landscape, one in which all parts are encouraged to act, experience, try out, invent, embody and perform their most creative and (you wish!) participatory selves and behaviours (Lepecki, 2016; Jackson, 2014; Kunst, 2015). Not least because a major epistemological shift that came to be historicized as "performative turn" has now settled in many human and social sciences, most significantly in critical theory, cultural and postcolonial studies, but also in science studies. Yet the constitutive performativity

³ Quoting Judith Butler, as quoted by Maggie Nelson, in her genre-bending "autotheory" memoir, *The Argonauts* (2015).

⁴ *Toute la mémoire du monde* is a short documentary film about the Bibliothèque Nationale in Paris. Alan Resnais' script counted with literary collaborator Remo Forlani, who noted in his memoir that the script was largely rewritten by another cool guy: Chris Marker (Paris: Denoël, 2003: 289-290). Marker appears as 'Chris and Magic Marker' in the credits, don't miss it. To know more about the emergence of the project, its conditions of production and the controversy about the result, see Alain Carou, *Toute la mémoire du monde: entre la commande et l'utopie* (2007), online: <https://journals.openedition.org/1895/1062> (accessed in February 2020).

of the archive I am trying to reach toward here, as I watch and re-watch the performative tangle(s) of the archive that *Toute la mémoire du monde* cinematographically enacts, appears to me as considerably older and more relevant to rethink the labour of historicity at stake in my performative self, one that may be calling for response-abilities other than the ones demanded by the aforementioned performative turn and its ambivalent full bloom into the age and ethos of performance.

It's only at a very distracted first sight that *Toute la mémoire du monde* would seem to comply with the self-laudatory agenda of this kind of institutional films. With camera movements drifting across the theatricality of the very architecture of the Bibliothèque Nationale de France in Paris, it takes us into the daily swarm of microscopic archival work in the making, with all the social *noise* it entails. In ironic oscillation between macroscopic planes of speculation on the utopia of total memory (by means of total knowledge, key to universal happiness, if only), the film opens with the very gaze of the camera, then the ears of the sound recorder directed at the spectator. The appearance of the two (then) technological memory supports par excellence immediately engages the spectator into the theatricality of the very documentary. A complicity carefully arranged between the daily drama of archival domiciliation it depicts and the contagious musical drama it acts out: two theatricalities in the making, explicitly and promiscuously exchanging in-fluencies and frequencies.

In this, *Toute la mémoire du monde* appears to me as a critical cinematographic meditation both on the diversity of knowledge(s) and affects implicated in the making of archives and in the uses of (the encounters with) documents. For it clearly approaches the national archive in case not as a site of unproblematic knowledge preservation and retrieval or as a mere monument of the imperial state apparatus it belongs to. Staging the peculiar devices and gestures of placement, circulation, and encounter at the core of the Bibliothèque Nationale de France, it approaches it first and foremost as a slippery site of collective knowledge production, showing that it also constitutes a privileged site for critical state ethnographies, admitted that imperial archives are "in their own right, technologies that bolstered the production of those states themselves" (Stoler, 2002: 87-98).

Let's take a look at *Toute la mémoire du monde*. Or rather, let's also lend a closer ear to its soundscapes (soundtrack music by Maurice Jarre and Delerue; voice off by Jacques Dumesnil). First together, then separately. I recommend that you watch it at least three times before (or after) you have read the following lines: the first one just as it is; the second one listening to the sound only; the third one with no sound, only image.

Now let's go back to sound and stick with Jacques Dumesnil at three different moments of his vocal performance (albeit by means of interposed transcribed excerpts):

1.

Faced with these bulging repositories, men fear being engulfed by this multitude of writings, by this crowd of words. To safeguard their freedom, they build fortresses.

In Paris, it's at the National Library that words are imprisoned. [...] An ever-changing show takes place in the periodicals reading room.

The suspending constellation performed and ritualized by the archive on the pretext of protecting the citizens from overspill and loss is not only made to protect them from the continuous performative erring of the archive; it's also made to protect them from their past, to ensure that the past stays past. This is the place where crowds of words are imprisoned, the voice off says. This *sentence* opens onto an imagery of Sing Sing that will resonate for the whole duration of the film, along with the implicit caricature of the place as a kind of "*Grand Magasin des Connaissances humaines*" or "*distributeur automatique de connaissance*", an idea that inspired Resnais, but was less dear to the institution, whose administrator tried to dissuade him from exploring the nuance (Carou, 2007: 125, 133). The Bibliothèque Nationale is an archive is a library is a museum is a prison is a store is a prison is a store is a prison is a store is a store is a store. In all cases, the paradox comes to the fore: it's a place of quasi-choreographically regulated exchange and value production, nevertheless doomed to miss many points, fail many missions, misfire many performances. As the documentary suggests later on, words (or any other supposedly stable entities for that matter) are exactly that which never stays given, placed or put, never exactly where they have been nominated to take place and remain.⁵ Rather, they move and leak into and out of one another, into and out of many places, even when only across the hyper ruled trans-generational encounters that most institutional archives allow for.

Resnais cinematographic documentary features the archive as "a slow battle", a problematic store and prison, both process and subject in its own right. A practice rather than a thing, which would be the house of some past retrievable resource. A wink to the performativity of culture, and to the performativity of archived and archival knowledge in particular, in the sense that it portrays them as both objects and subjects of a "gradual, compelling formation of acts", a lively circumstance "taking shape in the crossroads of real life", as a social process rather than as a stable identity, one that is "not finished yet" (Bala, 2013: 12-21). In this, *Toute la mémoire* incites

⁵ I am implicitly waving at Rebecca Schneider's reminder, that in *Archive Fever* (1995) Derrida was concerned to emphasize that what is given to the archive is not the usual distinction between supposedly stable entities as discursive documents and less stable supposedly disappearing embodied matters, but "a matter of 'topology', by which he means placedness, givenness, *nomination* to remain. That which is *not* so nominated, not given to the archive to remain is – *whether discursive or not* – given to disappear by virtue of a social mandate. It is not discursivity on the one hand and performance on the other that constructs the privilege of the archive, but, for Derrida, '*patriarchic*' habits of nomination and consignment [domiciliation, house arrest] that police ways of knowing." (2011: 107). Heike Roms (2014) also refers to the archive as a set of particular modes of locating, rather than a location.

to re-configure the conceptions and uses of the archive, as it does not bypass its conventions but accurately dramatizes the concrete practices that “make up its unspoken order, its rubrics of organization, its rules of placement and reference” (Stoler, 2002: 103). It pre-figures what Foucault will have warned in a ground-breaking manner back (and forward) in the 1970s, and many authors have extensively echoed throughout the past decades (Stoler, 2002; Lepecki, 2010; Azoulay, 2012 – to name the few assisting me here so far): that the archive is neither the total sum of all texts that a culture preserves nor the institutions that provide their preservation, but rather the “system of statements” entailing a set of “rules of practice” that shape the formation of the specific regularities, the zones of more or less sedimentation of what can and cannot be said, in a specific time and place (Foucault, 1972: 79-134).

Va savoir pourquoi, our discursive and iconographic imaginaries of the archive (the ones that still surreptitiously rule the ways we think we know what we know about it) keep on privileging bodiless aseptic universes based upon the reductive equation of preservation and cancellation. Ariella Azoulay pinpoints the fact that much of the elaborate literature that has been written on archives (and, to a certain extent, goes on tripping the tongues of many) often resorts to the concept of *Aufhebung* to convey archival endeavours, or rather to do away with “archival work”.⁶ To this abstract chimera, Azoulay opposes a material understanding of archives that convokes both the presence of those who make it and of those who use it (“those who come to leaf through”). Since anyone who has ever followed the steps, gestures and dilemmas of those who spend many hours of their lives working and studying in archives, occupying positions that give them different powers and responsibilities, which both authorize and commit them to the hard labour of preserving and exposing materials, she observes, will “immediately note that the series of actions, situations and emotions experienced thereby cannot be exhausted by the opposition between keeping and putting away, preservation and cancelation” (Azoulay, 2012).

The impressive gesture of *Toute la mémoire du monde* is not only, to my mind, the fact of entering the archive as it does, passing through and across so many doors and thresholds, pausing at each single part and piece of the process. It is also the fact that it depicts both the practices and the human and non-human agents implicated in the “ever-changing show” it constitutes day by day and night – an experience long enough prevented by the “archons of the archive” – and in so doing points to the archive’s own theatrical and choreographic nuances. Having been shot

⁶ Azoulay gives an example of this discursive trope taken from an essay by Ignaz Cassar: “To archive is to put away, to shelter, to keep [...] The modality of *Aufhebung*, conventionally translated into English as ‘sublation’, ushers us into the spaces of the archive. The polysemic of the *Aufhebung* implies both preservation and cancellation.” (“Photoworks”, *Philosophy of Photography*. Vol. 1, no. 2, 2010: 202). As for the iconographic side of the trope, Azoulay gives the example of a picture by Patrick Tourneboeuf (Archives Nationales, Paris, 2004), emblematic of the tendency to perpetuate the depiction of archives as empty “spaces devoid of humans that converge into a vanishing point in eternity” (Azoulay, 2012).

back in the 1950s, it appears to my mind as an outstanding pre-figuration of the conjunction between the archival and the performative turns that have been unfolding throughout the last two decades in the arts and in archives alike. This circumstance started to allow new archival contracts, encounters and all sorts of provisional deals and “claims to practice” the archive “as a particular kind of location where complex subjectivities and working relationships are created through the act of researching” (Roms, 2014), different from “the classical habitus of a historian tracing the past” (Azoulay, 2012). Brought in by researchers and artists alike, often at the crossroads of artistic practices with critical theory, performance and science studies, black and post-colonial studies, women and gender studies, the claim to practice has also been fostered by passionate archivists and conservators themselves. These new experimental forms of dealing with archives, which include individual initiatives to invent non-existent or missing archives, are helping to stir new senses of the entanglements of historicity and interdependency we are made of.⁷

Interestingly, Azoulay calls attention to the fact that the “material archive” – the one I see at work in *Toute la mémoire du monde* – is the one in which citizen Derrida couldn’t really enter in *Mal d’Archive* (1995). Trapped outside by the law of the archive’s sentries he critically addresses, despite having re-conceptualized the archive in a way that significantly rewires its logic as the very theatrical trouble of a “a contract across time” (Schneider, 2011: 109): “a question of the future, the question of the future itself, the question of a response, of a promise and of a responsibility for tomorrow” (Derrida, 1995: 36).

2.

But while this slow battle against death goes on, requests go out. Messages dart endlessly through the maze of these storehouses [“magasins”, whose literal translation would be “shops”, is the world employed in French]. Once the book is found, a piece of paper takes its place – its ghost. [the book goes a long way, from its assigned place to the reading room where it will encounter its reader] One last control to check the identity of the book against the request ticket. And now the book marches on toward an imaginary boundary, more significant in its life than passing through the looking glass. It’s no longer the same book. Just a while ago, it was part

⁷ To give only one example out of many, I am thinking of Chimurenga Library (started in 2009), “an ongoing invention into knowledge production and the archive that seeks to re-imagine the library as a laboratory for extended curiosity, new adventures, critical thinking, daydreaming, socio-political involvement, partying and random perusal. Curated by Chimurenga, it offers an opportunity to investigate the library and the archive as conceptual and physical spaces in which memories are preserved and history decided, and to reactivate them”. Chimurenga Library was brought to my attention through Avery F. Gordon’s book *The Hawthorn Archive: Letters from the Utopian Margins* (2018). To know more about Gordon’s Hawthorn project, see the online interview with Krystian Woznicki, “Unshrinking the World” (2019): <https://transversal.at/blog/unshrinking-the-world> (accessed in February 2020).

of a universal, abstract, indifferent memory, where all the books were equal, together basked in attention as tenderly distant as that shown by God to men. And all of sudden it's been chosen, picked out and preferred over others, indispensable to its reader, torn from its galaxy to feed these paper-crunching pseudo-insects, irreparably different from the true insects in that each of them is bound to its own distinct concern.

In the reading room of Bibliothèque Nationale de France in Paris, the scene of the highly scripted encounter between the (choreographed) free visitors and the (choreographed) imprisoned books is clearly a scene of "inter(in)animation of the live and the archived" (Schneider, 2011: 108). Pushing the inter(in)animation further into the room I am sitting in now, the reading room of *Toute la mémoire du monde* has awoken an excerpt from the novel *History of the Siege of Lisbon*, by Saramago (1989), which specifically refers to the radical historicity of books and their (mis)encounters with readers:

Anyway, until that day arrives, the books are here like a pulsating galaxy, and the words inside them are another cosmic dust floating around, waiting for the gaze that will fix them in one sense or search for a new meaning in them, because just as the explanations of the universe change, so too the sentence that had previously seemed immutable forever suddenly offers another interpretation, the possibility of a latent contradiction, the evidence of its own error (Saramago, 1989: 26).

An excerpt that poetically resonates with the concept of genealogy outlined by Foucault (1971), which refigures interpretation as a deferring theatrical event of "(re)production", always "staged, enacted, re-enacted", that constitutes the very "stage of historical process" (Schneider, 2011: 18). As it meticulously and inexhaustibly operates "on a field of patient entangled and confused parchments, on documents that have been scratched over and recopied many times", genealogy and the (always collective) trans-formation of senses it produces is what we have as documentary form of any process of historical making (Foucault, 1977: 139).

The reading room, the moments when the prisoners get to be visited by the paper chewers (and reciprocally get to visit their visitor-chewers' specific concerns and fields of knowledge) is where we see there can be "no fixity, no complete arrest, even in the gentlest bed of the archive". Since "texts too, take place in the deferred *live* space of their encounter" (Schneider, 2011: 106). As such, the archive can never be, has never been "a place of dead letters" (Azoulay, 2012) but a place of affect, and of "affect as inquiry" (Schneider *ibid.*: 2). Think of how "architectures of access (the physical aspects of books, bookcases, glass display cases, or even the request desk at an archive) place us in particular experiential relations to knowledge" that necessarily also "affect the knowledge imparted" (Schneider, *ibid.*: 104), but also of the "withheld rage, suffocation, nausea, anger, frustration, fright, horror and helplessness, no less than the hope or passion reported by those infected with archive fever" (Azoulay, 2012) that comes with experiencing the (still deeply embedded) colonialist politics

of institutional archives and their archiving states, or the persistent ways in which archives keep on concealing their performances of cancellation of the past as past, or at the way the performances of access they provide are scripted as real choreographies of obstacles. It is important to take note that if the archive can and has to be resituated “as *also* part of an embodied repertoire”, that is to say as “a set of live practices of access, given to take place in a house (the literal archive), built for live encounter with privileged remains”, it cannot be ignored that in the archive the architectures and protocols that regulate the logistics of bodily encounters paradoxically script the body as constantly disappearing: it has to go (or be erased), even if it is to return again and again (Schneider, 2011: 108). So the right to access the archive that has always been scripted in its very logic goes hand in hand with the mechanisms that determine the rhythms and the kinds of intermediating aids with the double function of assisting and supporting the visitors’ visit, but also to keep them at a certain distance from what they want to visit – common silent rooms, catalogues and cards, indexes, tables, lamps, timetables, computers, photographic and recording devices, sometimes masks, gloves or “even sponges over which crumbling papers must be placed”, as Azoulay reminds us. What we see in the reading room of *Toute la mémoire du monde* is exactly that sort of governance and supervision of the visitors’ bodily movements and positions. The way “the archive places obstacles in our way” expresses, according to Azoulay, “the clear recognition of the fact that our right as citizens to that which is stored therein exceeds the limited access we are allowed”.

Now if books and documents themselves, even the ones that may have been dulled by the dust of forgotten or locked storehouses for long periods of time, “necessarily meet bodies” one day or another, even if for limited and surveilled amounts of time, they must be taken as radically engaged “in the repetition and revision, the citing and becoming that is *also* choreography, orature, song” (Schneider, 2011: 106). For they too, from place to place and hand to hand, “take place in the deferred *live* space of their encounter”, given to all sorts of errors of re-writing, re-punctuation, re-pronunciation. The dislocations and re-placements that archives, texts, documents and bodies are inevitably entangled in expose the social secret carefully and strategically propped by the imperial patriarchic archive, namely that “the distinction [between archive and performance] is bogus” (Schneider, *ibid.*), and “that archives too are houses of the theatrical slip and slide, the error-riddled tendencies of the live” (*ibid.*).

Yet an error can be an “ethical chance”, as Tavia Nyong’o pointed out (Nyong’o, 2009: 136). A kind of “counter-memory” (Schneider, 2011: 105) as the one we can find in *History of the Siege of Lisbon*. In this novel, proof-reader of history books Raimundo, a trusted rigorous professional, wittily described as a real “expert in *deleaturs*”, listened to the ethical fever that came over him and gave him the courage to act out an experimental gesture of re-writing the officialised narrative of a supposedly given (cancelled) past – as if by mistake. As the narrator ironically concludes, proven it came to be, “that the proof-reader was mistaken, that if he was

not mistaken he was confused, if he was not confused he was imagining things, but let them who have never erred, been confused or imagined things, throw the first stone". After all, "to err" is what humans do, lest they are not human (Saramago, 1989: 24, 25).

I have just realized another posthumous encounter seems to have been arranged in the temporal folds of these pages, this time between Saramago, Schneider and Nyong'o. Since this is where we have landed, I would like to extend the conversation to Fred Moten, who writes about "the internal and external sociality of things-in-themselveslessness", not exactly because there wouldn't be "such a thing as things-in-themselves", but because whatever they may be, things are always "other than themselves" (Moten, 2015: X). For Schneider's conversation about "the trip of the eyes" in the process of reading, and of "the trip of the tongue as it mouths" (Schneider, 2011: 106) to humidify the words it tastes, not only resonates back and forward and to the sides with Resnais' scene of book chewers in *Toute la mémoire du monde*; it also makes me recall and recompose a moment of the spring 2018, when I heard Fred Moten mention the interest there may be in some practices of "re-vision" (scribbled in my notebook of that period). Not exactly as a conventional expert in *deleators* would practice it, i.e. the one that practices correction as a return to what is generally understood as "the right way to be" in a given circumstance, the one that is proud to be able to put things back on their right tracks and assigned places; rather, like feverish citizens reclaiming their right to experiment with the capacities of *deleators*, like Raimundo. Re-vision then as something we can practice when the tongue or foot or hand trips and turns, allowing us to find the accident (or be found by it) in any ongoing (hi)story: re-vision not as correction then, but as a practice of wronging the "wrong" to its limits, a detoured queered *deleatur*. To explore the capacities of what may (only) arrive by mistake.⁸



Inter(in)animation #2: Post-Dance embraces Post-Museum. Badminton match between Boris Charmatz and Boris Charmatz.

Go to: Semi-improvised lecture by Boris Charmatz, *Storytelling in the Archives*, Performance Forum MoMA Live, New York (2015).

Here: <https://www.youtube.com/watch?v=eYqKSTDpjrY> [40:31']

⁸ Fred Moten, *The Universal Machine (consent not to be a single being)*, Durham and London: Duke University Press, 2015. The lines about "re-vision" as a "wronging practice" are an extension (with what it may entail of misinterpretation) of Fred Moten's comments in a Spring seminar on the performances of reading and writing, that I attended as a visiting scholar in the department of Performance Studies, NYU, New York (April 2018).

Despite my growing disbelief regarding the promises of recent museum programmes involving dancing bodies, I have reasons to keep imagining it is possible to re-vision, re-enact, re-attend, and study dances in (cohabitation with) museums, in ways that can refigure history, research, and allied archival institutions as radically conjectural practices of *re-commoning*, in ways that embrace the *hard socio-choreographic labour* required of (dancing or non-dancing) citizens to maintain the past incomplete.⁹

Let's take a look at the mini-marathon semi-improvised lecture that Boris Charmatz gave in the frame of *Storytelling in the Archives*, a Performance Forum at MoMA Live in New York (2015), in which he tried to chew and spit out as much information as he could about *Musée de la Danse* in 10 minutes.¹⁰ As it was the case for *Toute la mémoire du monde* some pages ago, I recommend that you watch it at least three times before (or after) you have read the following lines: the first one just as it is; the second one listening to the sound only; the third one with no sound, only image. You might want to give it a fourth go with sound and image back together to see what happens.

Now let's go back to sound and stick with three different moments of Charmatz's vocal performance (albeit by means of interposed transcribed excerpts):

1.

Improvisation could be the perfect tool to work on one's own archaeology, history, education, culture. Improvisation could be the right tool to work on memory and the history of dance, presented on an experimental clinical table. Not that nothing could be invented here, but nothing could be perceived as coming from the gods [or did he say "guts"?]. Improvisation defined as a historical tool would be a good place to deal with (to curate) the archive. This improvisation archaeology could unveil [or

⁹ I am appropriating the notion of "re-commoning" in an explicitly (historical and new not new) materialist sense, as I read it in an interview with Adrian Heathfield and Branislava Kuburovic, regarding the possibility of "re-commoning history" offered by curatorial projects critically enacting relations between dance and museums (Kuburovic & Heathfield, "Being With Emergence", *Perform, Experience, Re-Live*; London: Tate Public Programmes, 2016, 202-203). I am also making a reference to the politically responsible act articulated by Ariella Azoulay (2012), i.e. the act of stopping to conceive and use the past as past, and archives as mere repositories of closed matters: "instead of regarding the archive as an institution that preserves the past as though its contents do not directly impact us, I propose to see archives as a shared place, a place that enables one to maintain the past incomplete, or to preserve what Walter Benjamin referred to as the 'incompleteness of the past'."

¹⁰ *Musée de la Danse* is the project that Charmatz started in 2009 as he was appointed choreographic director of Centre Chorégraphique de Rennes, in France. He then issued a manifesto articulating his intentions and objectives to found a *Musée de la Danse*, in which he claims that "We are at a time in history, where a museum can modify BOTH preconceived ideas about museums AND one's ideas about dance. Because we haven't the slightest intention of creating a dead museum, it will be a living museum of dance. The dead will have their place, but among the living." Boris Charmatz, "Manifesto for a Dance Museum", 2-3: http://www.museedeladanse.org/system/article/attachments/documents/593/original_manifesto-dancing-museum100401-1512057026.pdf (accessed in January 2020).

did he say “convey”?) the historicities at work. There’s no work of art without historicities at stake and therefore no work of art without a strong embodied link to the past and the archive.

Reclaiming a museum for dance and asserting a dance that has an archaeology tool of its own to deal with history (not even only dance history, but one’s history *tout court*, I figure) sounds like a bold and promising venture. By proposing improvisation as a dance history tool, Charmatz also claims that “fragility” is what he is most interested about in the archive; that the archive is not what it is (supposedly) known for, but a “burning” matter, a “set of practices” that can only be cast as a “battle field” in “constant uncertain transformation”. That is the very reason, he claims, he believes that connecting improvisation with history makes sense, despite the fact that they have usually been cast as opposites – with improvisation more often than not related to “pure presence”, pure “invention from scratch”, the means by which one looks for “the never heard before and the never seen before”. In short, with improvisation conceived in opposition to the past, to historical research and to the archive. It comes out the most personal creation as well as the most seemingly evanescent gestures are historical, interdependent on shared pasts and on the way one takes to share them. Once this has been acknowledged, it follows that archival work appears all of a sudden as a paramount research, imagination, and intervention site for the expanded field of dance Charmatz dwells in. Clearly, the gesture of “inventing” a dance museum entails reconfiguring the ways in which one can, as a dance worker, study the ethic and political implications of *feeling historical* and the ways in which one is to reclaim or institute supplementary spaces to experiment with one’s historical response-abilities. To be sure, what is at stake here is both a claim to the acknowledgment of the practices of dance as capable of producing historical knowledge of and on their own, and to a re-understanding of historical research and knowledge as radically experimental endeavours. And yet, the phantasm of knowledge and experimentation as something one does “on a clinical table” (one of the epitomes of all things scientific) is present in Charmatz’s discourse; I cannot avoid interpreting it as an implicit desire to be acknowledged as part of the almighty scientific knowledge cathedral, that the project of *Musée de la Danse* nevertheless contributes to interrogate. Perhaps a sign that the “‘laboratory’ paradigm” is present, as is often the case in similar curatorial practices of “project-based works-in-progress and artists-in-residence” which almost unavoidably “begin to dovetail with an individualistic self-performing ‘experience economy’” (Bishop, 2004: 52).¹¹

Whether or not falling prey to mainstream tendencies in the contemporary cultural industry, Charmatz’s stance is emblematic of a series of aesthetic and epistemological shifts both in dance

11 For a critique of the practice-and-research turn and its particular relation to *on the spot* improvisation paradigms in the age of neoliberalist performance, see Caspão, “Letters to Imagine Some Ends to *This World*”; part of the cycle *EXPANDED PRACTICES All Over: re-practicing multispecies story-telling in times of neoliberal performativity* (Copenhagen, 2019).

and in curatorial practices in the archive and museum, which have been in the making at least since the 1990s. I am slightly embarrassed to make such a generalizing claim, it feels lazy and convenient, I know, but it's a hard one to dismiss. Dance's coming of age around the 1990s can be (hopefully not too reductively) summarized as dance in displacement regarding its usual stereotypes; dance reaching out towards its b-sides and somewhere-elses: text and writing, screens, objects, stillness, dramaturgy, theory, and ultimately history, archives, libraries and museums (Huschka, 2017).¹² In short, dance's coming of age is dance acknowledging and reclaiming its mental capacities and infrastructural implications, a major shift in dance which was by far not only aesthetic, but amounted to increased awareness of its own conditions of production.

On the side of curatorial practice and theory in contemporary art, in the past fifteen years there has been a significant shift as well, with research project headlines like "Curating the ephemeral" (Heathfield, 2014-16) and symposium titles like "Curation as Collaboration" (Gaines, Lepecki, Weiss, 2018), advanced signs of a turn which has unleashed a stimulating (re)problematization of the frontiers between object-oriented art institutions and process-oriented art works. Within this tendency, there has been an increasing interest in the critical intersection between collection-display institutions and dance performance. While it has enabled valuable dialogue between dance agents/works and several museums and archives, independent curatorial projects, and education programmes (Bobin, 2012; Copeland, 2013; Franko, 2014; Leahy, 2012; Larkin, 2015), it has been pointed out that the "current love affair between museums and dance" has seldom honoured its promises (Bishop, 2014: 72). If it is undeniable that this renewed association signals an acknowledgement of the long history of dance's relationship with visual arts (starting in the late 1930s and 1940s, to be readdressed in the late 1960s and 1970s), dance is nevertheless seldom curated in a way "that allows it to become a historically significant presence", since it is hardly ever presented as "part of a historical dialogue with visual art" or as a serious agent of its own institutional history-making and collection-display apparatus. In short, it mostly appears in museums and archives either "in the form of film or video" or, more often than promised, as entertaining "presentist spectacle" (Bishop, 2014: 72) – a gracefully sensual bodily supplement (Cvejic, 2014, 2015) fulfilling the demands of a cultural industry increasingly aligned with anthropophagic performance experience and gig economies (Tolentino, 2017).

Now the grounds that enabled the aforementioned curatorial shift are multifaceted. On the side of the performing arts and performance and dance studies proper there has been a significant

12 On the 'besides' of contemporary dance and dance studies, see for instance Noémie Solomon (ed.), "Inside/Beside Dance Studies: A Conversation Mellon Dance Studies in/and the Humanities". With Michelle Clayton, Mark Franko, Nadine George-Graves, André Lepecki, Susan Manning, Janice Ross, Rebecca Schneider, Noémie Solomon, Stefanie Miller, *Dance Research Journal*, vol. 45, Number 3, December 2013, 3-28.

paradigm change regarding performance ontology, with both artistic creation and critical theory now more focused on the persistence of performance than on its disappearance. From the status of ephemeral anti-archival art *par excellence* (the predominant paradigm in the field since the 1980s), performance has been re-evaluated as an “increasingly documented, archived, institutionally incorporated, and globally disseminated” circumstance, its “ephemerality” recast as a feature that necessarily binds it to its many recurrences and “returns, mediations and afterlives” (Heathfield & Lepecki, 2015). Hence, performance re-appears as also a “recording machine” of sorts, its paradoxical temporality as a matter that requires attention to the specific modes of remaining in less obvious places and even in bodies, where it may linger and either be ignored or preserved, translated, remediated, re-accessed, re-discussed (Schneider, 2011). Charmatz’ *Musée de la Danse* project and his insistence in situating dance in historicity and recasting “the body as museum” (Charmatz, 2012, 2016) can be situated in the lineage of new insights and significant displacements of the relations between archival institutions and embodied practices, that have powerfully converged in Diana Taylor’s work *The Archive and the Repertoire*, critically taken further by Rebecca Schneider later on (Taylor, 2003; Schneider, 2011). Like Charmatz, many artists, researchers, and scholars have recently recast the “body as archive” and the archive as a radically choreographic, and unavoidably *sentient* “critical point” of transformation (De Soto, 2004, 2015; Lepecki, 2010; Edvardsen, 2013; Bissel & Haviland, 2018).

2.

Such directions of past/present, creation and historicity are mixed up; they are important for *Musée de la Danse*. *Musée de la Danse* would not primarily focus on saving gestures from the past, maintained and solidified but interrogate the past in the present, invent a museum, dream of a museum for the art that is needed today and tomorrow. *Musée de la Danse* has set a general precept in its exhibition and research that it shall be improvised, more than constructed. The foundations of *Musée de la Danse* are open and permeable to let moments circulate from texts to art rooms to public spaces from archives to brains and back again; from transmission to professional performance, from participatory and social movements to singular acts; from dance to be visited to dance visiting you. *Musée de la Danse* is trying to make up a new kind of public space where theory and practice would like each other [...]

Much has been accurately said about the poetic stakes of *Musée de la Danse*, so I am not going to say much more today.¹³ I will only say, again, that Charmatz is not alone in this, and perhaps it is not such a bad idea to take a while here to have *Musée de la Danse* resonating

13 For the broader cultural context that informs the emergence of choreography within the museum, and a critical comprehensive approach of the kind of experimental research fostered by *Musée de la Danse*, see Timmy De Laet, “Moving (in) the museum: Re-enactment as research into the musealization of dance”, *Muséologies*, 8 (1), 2015, 55-70.

with recent significant changes in the ontology of the museum proper, one marked by the inclusion, in museum history and theory, of contemporary “heritage practices” that had long been “regarded by academic sceptics as a corrupted form of history” (Karp & Kratz, 2006: 17). Paving the way for new uses of museological institutions, there were two main focus changes in the field of Museum Studies (in the lineage of an earlier “historical turn” significantly nurtured by postcolonial scholarship in the 1990s): from an emphasis on representation within the museum, to the acknowledgment of its often ramified multi-sited cultural production, entailing a “methodological attention to social actors in different sites, relations and fields of production, as well as their collaborations and complicities” (Myers, 2006: 506). In a word, with a noticeable general turn towards process and participation (Heathfield, 2015, 2016), a re-mapping of museum uses and poetics has been under way, which often makes them appear as laboratories for public debate, contested epistemological sites to be aligned with performance practices. This shift could be resumed as a passage from the “exhibitionary complex” (Bennett, 1995) to an “experiential complex” (Hall, 2006: 70-101), with museums appearing as places where objects and people alike are constantly re-socialized (Bennett, 2005; Von Hantelmann, 2014).

Mind-blowing. But what kinds of re-socialization(s) are at stake in *Musée de la Danse* and similar conjunctions of dances with museums? Sabine Breitwieser (2013) and Bojana Cvejic (2015, 2017), to name a few, have abundantly remarked that the audience-oriented approach that came with these shifts in curatorial practice and with the participation of dance in museums often comes down to providing a service “within a feel-good, event-oriented culture” (Breitwieser, 2013: 9).

As for myself, I remain sceptically interested.

3.

[*Musée de la Danse* as] a space where dance could be experienced in its wider spectrum. To be read, seen, written, visited, gusted, performed, forgotten or even erased sometimes. I did myself a work called *Flipbook* that could be seen as an example of such processes. It was presented here at MoMA [...] a mixture between improvisation and archive, performance and memory, the stillness of the photographs and the movements of the bodies and vice-versa; the movement of the pictures and the stillness of the performers and vice-versa. An homage to the photographic art of dance as a repertoire of movements and not only stillnesses. We are doing this to get free from our own systems, contemporary modes of thinking, to get a refresh on how energy may come, not from the usual oral tradition of dance but from a book teaching us how to perform. The absence of the choreographer could even be productive.

I am interested in the fact that on top of refiguring “history as body-to-body transmission” (Schneider, 2011:104), Charmatz also insists that the refiguring of history by means of improvisation can sometimes imply transmission modes that don’t necessarily happen between bodies only, and not necessarily under the directions of a human choreographer. Rather, history’s embodied acts of transmission are definitely a matter of many kinds of “inter(in)animation”. Implying we do not only visit dances, we are visited by dances, and that they can arrive (happen) to us by means other than only human. So just as archives appear to be not only about a past (dead) past, dancers are not only (live) dancing. Rather, they are supported by a myriad of inanimate (not always physically present) matters they move with-in and across. I am touched by the fact that Charmatz’s discourse on *Musée de la Danse* implicitly claims we are all partly past and dead in so many ways, sites of historical inter-re-mediation, for no one does anything alone or comes from nothing (read: no one comes from no colonialist present-pasts).

Yet I still think we need to clarify the “intermedial use of performative vocabulary in contemporary art discourse”, admitted it has become “a catch-all” within a “wide range of expanded, cross-media practices that we find ourselves encountering in museums, on stages, and in the streets”, for which it would be important to “develop a more precise and varied vocabulary for what they might be doing” (Jackson, 2014). Like Jackson, I don’t mean, “what they might be doing” in the aesthetic sphere only, but also and most importantly in the social and economic sphere they respond to and co-produce. Like many of us these days, I am concerned about the (im)material work and life conditions, and particularly the rhythms, that the expansion of the vocabularies of practice and performativity in the arts, in the archive, in the museum, in research, correspond to and call for.

Run Charmatz run, you’ll get there. You will have taken every-body with you.

As the rhythm of your performance intensifies, a slip and trip of perception comes over me and I lose control; I am swished into a hallucinatory play of associations. Delirium unleashed Inc. Mesmerized, I am watching your critically dramatized struggle to say everything you need to say in 10 minutes give way to your own excruciatingly enthusiastic struggle to get to show how deeply performative *Musée de la Danse* has been in the last years, how much it has achieved. Run Charmatz run. In my perceptive delirium, the performance performed by Charmatz the artist is now imbued with Charmatz ‘entrepreneurial stamina’ (Cvëjic, 2017). The drama of your salesman attitude as you start to tell about the marvels of *Musée de la Danse* starts to echo with Resnais’ documentary main fiction (without the irony): aren’t we all heading to total happiness one day soon, thanks to our wonderful Grand Magasin des Connaissances Humaines.

Tarot Epilogue

In 2016, Malik Gaines provided a teasingly accurate tarot insight into some currently predominant uses of the term “performativity” (Jackson & Marincola, 2016). Reflecting the proliferation of the term in the art world’s press releases, its increasing success in the art markets and the corporate worlds alike, and the consequent imminent hardening of its critical forces into “memorialized consecration”, Gaines tarot reading of “performativity” not only confirmed the concept’s well-known ambivalence: the paradoxical (always social and hyper-contextual) conjunction it lives by and with, constantly thorn between normative stabilization and experimentation, between repetition and change (more often than not all at once). The tarot insight in case also suggested “we should be on guard against the misuse of this particularly flexible term”. For one thing, on the day Gaines laid the cards for “performativity” it came out covered by the Queen of Wands. It is important to recall that the Queen of Wands sits on a throne sided by two lions facing opposite directions, usually taken as a symbol of fire and strength, but also implying a split constitution. The sunflowers in her left hand, on her crown and behind the Queen (as if they were sprouting right out of her shoulders) symbolise life, fertility, joy and fulfilment. Much in the same vein, her right hand holds a wand with tiny sprouts just springing to life. Yet at her feet there is a black cat, a sign that although this Queen is lively and alive, inspired, open-minded, brave and sociable, she is also in touch with her shady self, the mysterious, unpredictable, less-known and less-enchanting, yet most probably subtly seductive and prone to seduction, tricky side of her being.¹⁴

PS: call me in a month for a re-packaged version.

References

Azoulay, Ariella (2012) “Archive”, *Political Concepts: A Critical Lexicon*. Accessed in March 2020: <http://www.politicalconcepts.org/archive-ariella-azoulay/>

Bala, Sruti (2013). “The Entangled Vocabulary of Performance”, *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 5(2), 12-21.

Bennett, Tony (2005). “Civic Laboratories: Museums, Cultural Objecthood and the Governance of the Social”, *Cultural Studies*, 19(5), 521-547.

_____. (1995). *The Birth of the Museum*. London & New York: Routledge.

¹⁴ Following the illustration of the Rider Waite cards.

- Bissel, Bill & Haviland, Linda (eds.) (2018). *The Sentient Archive. Bodies, Performance, and Memory*. Wesleyan University Press: Middletown.
- Bishop, Claire (2014). "The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA and Whitney", *Dance Research Journal*, vol.46, no.3, Dec, 62-76.
- _____ (2004). "Antagonism and Relational Aesthetics.", *October*, no. 110.
- Breitwieser, Sabine (2013). "Taking Part in the Museum", *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry*, no. 34.
- Bobin, Virginie (2012). "Draft for a Performance Museum: A Guided Tour", *Souvenirs Souvenirs*. Manifesta Journal Around Curatorial Practices, Natasa Petresin-Bachelez (ed.). Amsterdam: Manifesta Foundation.
- Cvejic, Bojana (2017). "Credo in Artem Imaginandi", *POST-DANCE*. Danjel Andersson, Mette Edvardsen, Marten Spangberg (eds.), Stockholm: MDT.
- _____ (2015). "Six Notes on a Society of Performance", *Symposium – Moderna Museet – Stockholm*. Forthcoming as "Notes for a Society of Performance", *Composing Differences*. Virginie Bobin (ed.), Les presses du réel: Paris.
- _____ (2014). "The turn in visual arts and curating practices", *Para Site International Conference I "Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The new performance turn, its histories and its institutions"*, Hong Kong.
- Carou, Alain (2007). "*Toute la mémoire du monde, entre la commande et l'utopie*" [1895], *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 52. Accessed in March 2020: <https://journals.openedition.org/1895/1062>
- Charmatz, Boris (2012). "Manifesto for a Dancing Museum // 2008", *DANCE: Documents of Contemporary Art*. André Lepecki (ed.), London: Whitechapel Gallery.
- Charmatz, B. & Wood, C. (2016). "If Tate Modern was Musée de la Danse?", *Perform, Experience, Re-Live*. London: Tate Public Programmes.
- Copeland, Mathieu (2013). *Choreographing Exhibitions I Chorégrapheur l'exposition*. Dijon: Le presses du réel.
- Derrida, Jacques (1995). *Archive Fever*. The University of Chicago Press, 36.
- Dirks, N. B., Eley, G., Ortner, S. B. (eds.) (1994). *Culture, Power, History: A Reader in Contemporary Social Theory*. Princeton: Princeton University Press [1983].
- De Sotto, Olga (2015). *Elle (retient)*. Choreographic piece.
- _____ (2004). *Histoire(s)*. Choreographic piece.
- Edvardsen, Mette (2013). *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine*. Choreographic piece.

Foucault, Michel (1977). "Nietzsche, Genealogy, History", *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*. Daniel Bouchard (ed.), Ithaca: Cornell University Press [1971].

_____ (1972). "The Statement and the Archive", *The Archaeology of Knowledge*. New York: Pantheon Books, 79–134.

Franko, Mark (2014). "Boris Charmatz at MoMA: homeless in the museum, or how to be a school", *OpEggy Arts & Performance* by Mark Franko.

Gaines, M., Lepecki, A., Weiss, A.S. (org.) (2018). "Curation as Collaboration", *Third Annual Curating Performance Symposium*. Performance Studies NYU.

Gordon, Avery F. (2018). *The Hawthorn Archive: Letters from the Utopian Margins*. Fordham University Press.

Hall, Martin (2006). "The reappearance of the Authentic", *Museum Frictions: Public Cultures / Global Transformations*. Durham and London: Duke University Press, 70-101.

Heathfield, A. & Lepecki, A. (org.) (2015). "Afterlives: The Persistence of Performance" [Talks and Conversations], New York.

Heathfield, Adrian (2014-2016). "Curating the ephemeral: Practices of engagement and display in contemporary art", Cordis/EU funded research project. London: Roehampton University.

Huschke, Sabine (2017). "Dance in Search of of its Own History: On the Contemporary Circulation of Past Knowledge", *The Oxford Book of Dance and Reenactment*. Mark Franko (ed.), New York: Oxford University Press, 587-605.

Jackson, Shannon (2014a). "The Way We Perform Now" [lecture]. School of Drama / University of Washington.

_____ (2014b). "Performativity and its Addressee", *On Performativity*. Vol. 1 of *Living Collections Catalogue*. Minneapolis: Walker Art Center.

_____ (2011). *Social Works: Performing art, supporting publics*. New York: Routledge.

Jackson, S. & Marincola, P. (eds.) (2016). *In Terms of Performance*. Online Platform Published by the Arts Research Center at University of California, Berkeley, and The Pew Center for Arts & Heritage, Philadelphia.

Karp, I. & Kratz, C. et al. (eds.) (2006). *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*. Durham and London: Duke University Press.

Kuburovic, B. & Heathfield, A. (2016). "Being With Emergence", *Perform, Experience, Re-Live*. London: Tate Public Programmes.

Kunst, Bojana (2015). *The Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism*. Zero Books.

Larkin, J. (2015). "The Body in the Museum", *Journal of Conservation and Museum Studies*, 13(1).

Leahy, Helen Rees (2012). *Museum Bodies: The Politics and Practices of Visiting and Viewing*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.

Lepecki, André (2016). *Singularities: Dance in the Age of Performance*. New York: Routledge.

____ (2010). "The Body as Archive: Will to Re-enact and the Afterlives of Dances", *Dance Research Journal*, vol. 42/2, winter, 28-48.

Nelson, Maggie (2015). *The Argonauts*. Minneapolis: Graywolf Press.

Roms, Heike (2014). "When Yoko Ohno didn't come to Whales: Locating the history of performance art". Lecture given at the Mellon School of Theater and Performance Research at Harvard.

Schneider, Rebecca (2014). *Theatre & History*. Pallgrave MacMillan.

____ (2011). *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London and New York: Routledge.

Solomon, Noémie (ed.) (2013). "Inside/Beside Dance Studies: A Conversation – Mellon Dance Studies in/ and the Humanities", *Dance Research Journal*, vol. 45, no. 3, December, 3-28.

Stoler, Ann Laura (2002). "Colonial Archives and the Arts of Governance", *Archival Science* 2, 87–109.

Tolentino, Jia (2017). "The Gig Economy celebrates working yourself to death", *The New Yorker*, March 22.

Tavia, Nyong'o (2009). *The Amalgamation Waltz: Race, Performance, and the Ruses of Memory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Von Hantelmann, Dorothea (2015). "Dorothea von Hantelmann imagines what a dancing museum could be", Tate Live Online.

____ (2014). "The Experiential Turn", *On Performativity*. Vol. 1 of *Living Collections Catalogue*, Minneapolis: Walker Art Center.

**TKB: AN OPEN PLATFORM AS
"ARCHIVE" OF COMPOSITIONAL
PROCESSES IN PERFORMING ARTS**

**CARLA FERNANDES
DAVID DOS SANTOS**

171

**Instituto de Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e
Humanas da Universidade Nova de Lisboa (ICNOVA-FCSH)**

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL)

(Página deixada propositadamente em branco)

Introduction

TKB (Transmedia Knowledge-Base for the Performing Arts (TKB)¹ is an open-ended resource, operating indeed much more as a Knowledge-Base allowing living artists to share their works (either past or in progress) than as a common “archive” in its conventional sense. Some have called it a “platform”, others a “site” or even a “database”, while most users simply use the acronym TKB, albeit not necessarily always aware of the underlying concept of a multimodal knowledge base. Its intent has been to foster conceptual connections (made visual by means of a dynamic graph) among registered artists, through self-curated content tags, which link the artists’ respective working fields to the work of those using the same tags.

The platform opens up with an initial dynamic graph connecting several artists and groups from the Portuguese dance scene at random and without creating any type of hierarchy. This graph is the result of the individual registration of each artist represented in the platform. When browsing and selecting an artist, visitors can visualize the materials uploaded by that very artist, but also by other artists or organizations, whom he or she has chosen to be connected with. By clicking on the name of each artist you reach a page where you access all the materials chosen by that respective artist to be shared in the platform. For instance, if you are looking for the piece *I Am Here*, by choreographer João Fiadeiro (2003), you click: João Fiadeiro, Works, Dance, Solo Works, *I Am Here* (2003), and you will reach the video of this piece in the artists’ Vimeo page collection. Several search categories help the user quickly find what they are looking for: users’ names (artists and others), type of content or location, with a series of content tags that each artist is encouraged to choose at the moment of uploading their materials, in order to allow their work to be shared with other artists with whom they share working fields, specific interests or themes².

Usability of the platform

Developing the TKB concept a bit further, it is a dynamic and democratic platform conceived as an open ‘archive of processes’ allowing the upload and customizable tagging of diverse multimodal materials, from text to videos and its annotations, therefore facilitating the creation of a net of affinities among the content providers through the chosen tags. According to

¹ “The Knowledge-Base for performing arts was conceived as a dynamic and open-ended resource launched online on the 5th of June of 2016, as part of the 14th edition of Alcantara Festival. It works as a digital relational platform for all creators, performers and researchers interested in sharing their creative processes, working methods or finished pieces in the performing arts field” (in <https://tkb.fcsh.unl.pt/content/introduction-knowledge-base>, accessed in March 2020.)

² Parts of this article have been previously submitted to a Special Issue of the *Dance Research Journal*.

Fernandes & Jurgens (2016), "The rationale behind this platform is the radical absence of hierarchical relations in the displayed graph for browsing, where the connections among the artists are created solely on the basis of their own choices, be those unidirectional, bidirectional or multidirectional. The fact that any artist can upload their selected materials and tag them with their own idiosyncratic taxonomies to describe their work allows for the emergence of links among the artists present in the Knowledge-Base. Indeed, links will be automatically created when a user chooses a tag that has been previously introduced by another user, and so on and so forth, thus naturally enlarging the net of connections between them. Those connections will be displayed in the Knowledge-Base home's dynamic graph through a colour code. When clicking on a name, the associations that may exist among it and other names will be highlighted with red lines connecting the nodes that share the same tag. We believe TKB is also a means for the expression of choreographic knowledge: choreography implies the multiple meanings of the body and is intrinsically multimodal as well. And this is also the enormous potential of open digital archives: the more the choreographic knowledge is amplified in networks, the more creative those archives can become.

The "transmedia" adjective used before Knowledge-Base in our title refers to the fact that we are dealing there with narratives that extend beyond multiple media forms, since they themselves contribute to the strength of those very diversified forms and contents.

The main differentiating intention of the team of researchers developing TKB has been to allow relevant conceptual connections (made visible by using the dynamic graph mentioned above) amongst the registered artists through the use of self-curatorial content tags, which associate the artists' respective working fields to the work of those sharing the same tags.

Since TKB strongly intends to be a self-curatorial platform of relations and interactions for all artists and researchers interested in sharing their creative processes, methods or staged pieces in the field of performing arts, it was highly important for us that each user can keep their autonomy in managing the contents they curate in order to be displayed online for public access.

Registration at TKB can be made by artists under individual or collective names with professional work in the performing arts, theatre, dance, circus or multidisciplinary domains. Any interested artist simply needs to access the TKB website and register before being able to log in. Most of the site's general information is in English, since the platform is open to all interested artists worldwide, even though it has been developed in Portugal. However, each user is free to publish their content in Portuguese as well, if that's their preference.

In order to place a registration users only need to access the site <https://tkb.fcsh.unl.pt>³ and follow the steps indicated at “Register TKB”. Afterwards the registered user will receive a confirmation message from the content’s manager and from then on they are free to login and upload their materials.



Picture 1 – Main interface of the graph with activated content tags.

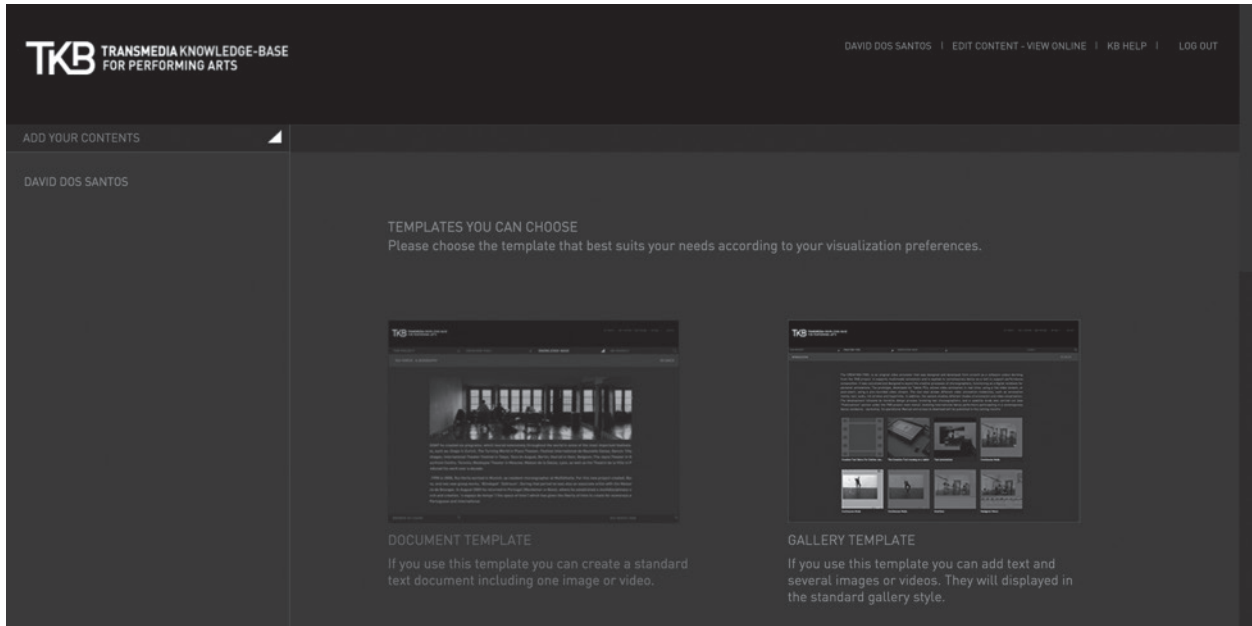
Each user can start using the platform and register at any time. The design of the platform has intended to be very accessible, simple to understand and to encourage usability. Until today we have been able to provide easy and democratic access, free of charge for all users.

To access the personal page in order to manage their content, users simply need to log in in the upper right corner of the page. In line with its self-curatorial policy, each user is responsible to prepare the contents they would like to upload and publish in the Knowledge-Base. The TKB administrative team

³ Accessed in March 2020.

takes no liability for intellectual property rights or copyrights. These shall be dealt with by each artist, prior to uploading any materials. All users are allowed to upload content in different modalities, such as written texts, still images, sounds or videos. Every time a user logs in to their account and selects “Add your contents”, they will be provided with a list of seven possible content templates to use and will be asked to select one at a time, according to the type of content in question.

Each one of the seven Content Templates represents a different narrative modality or combination of modalities. In detail: the Document Template should be chosen when wishing to create a standard text document that may include only one image or video. The Gallery Template allows the user to add a text with several images or videos, displaying them in the standard gallery-style. The Slideshow template should be used to create a standard photo slideshow display. The Video Template enables users to import videos directly to the TKB website or to embed Youtube or Vimeo video links. The Creation-Tool template is to be used in case the user is using the Creation-Tool software for video annotation (currently designated as “MotionNotes”⁴) and wishes to import the respective annotations directly to the Knowledge-Base. The PDF Template is dedicated to the upload of text and PDF Files. Finally, the Elan Template has been added for users who work with the ELAN software and wish to import their videos and respective annotations directly to the TKB platform.



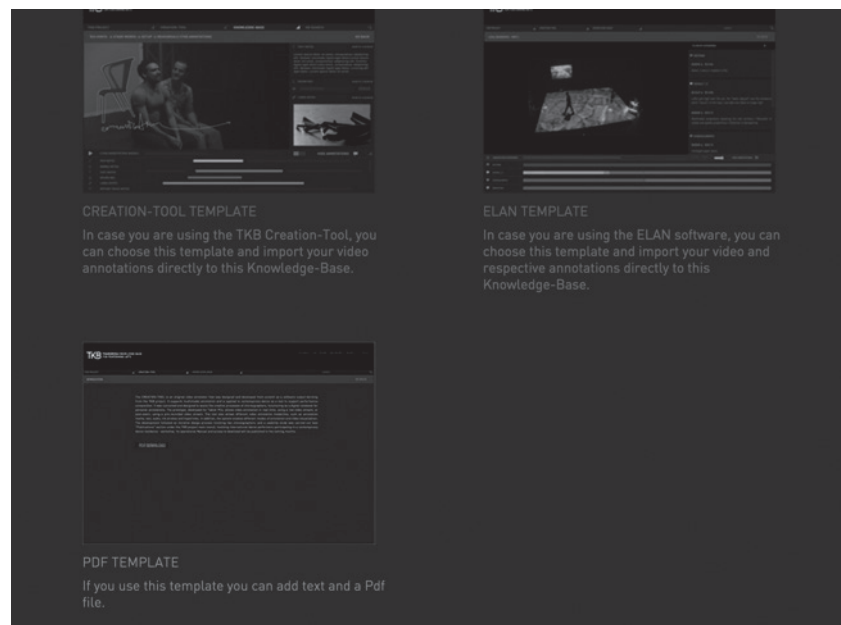
Picture 2 – Examples of template layouts to be used in the back-office.

⁴ The initial version of the Creation-Tool video annotator has recently been converted into a web-based version, “MotionNotes”, in the framework of the EU-funded CultureMoves project: <https://portal.culturemoves.eu/> (accessed in March 2020).

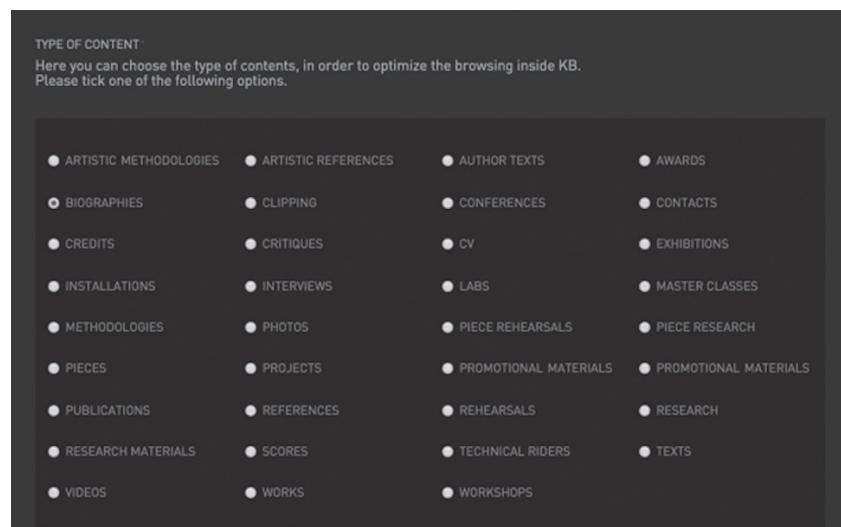
After choosing the adequate template, and in order to optimize the search functionalities inside the Knowledge-Base, users are asked to choose the **type of content** concerning their uploads. The options for the type of content are mandatory and cover as many options as these: Artistic Methodologies, Biographies, Credits, Pieces, Installations, Methodologies, Publications, Research Materials, Videos, Artistic References, Clipping, Critiques, Interviews, Photos, Projects, References, Scores, Exhibitions, Master Classes, Piece Research, Promotion Materials, Research, Texts, Author Texts, Conferences, CV, Labs, Promotion Materials, Rehearsals, Technical Riders, Workshops, Awards and Contacts.

Since one of the main aims of this Knowledge-Base is to allow multi-directional relations, when submitting new content the user will be asked to associate one or more **free tags** to it. Tags work as “keywords” that will establish diverse meta-relationships between the content of the artists’ work. It is only through them that interactive relationships can be established amongst the contents of the various creators. A new user can always choose one of the pre-existing tags or create a new one of their own. In this way, original knowledge can surprisingly emerge from unexpected connections between different artists. At the time of writing this article, the number of tags created by artists amounts to 129⁵.

5 Examples of the 129 tags created by the TKB users are: Action and Perception, Body-Sound Relationships, Choreography, Collective Body, Community, Cultural Management, Dance, Documentation, Drummer, Exhibition, Gender, Image, Live Music, Movement Studies, Multiplicity, Music, New Media Design, Nomadism, Performance, Personal History, Philosophy, Poetry, Politics, Possibility, Scene Music, Sound Art, Theatre, Video Art, Video Dance, Visual Arts.



Picture 3 – Examples of template layouts to be used in the back-office.



Picture 4 – List of predefined content tags to help artists organizing content in the back-office.

In order to create an interesting experience and interaction in the platform, we recommend that each artist contributes at least with the upload of the following:

Minimum contents

Biographical note;
Photos of the artists and/or of their creations;
Video of at least one piece (we recommend that it's on Vimeo or Youtube);
Synopsis and technical rider of the chosen piece.

Other contents

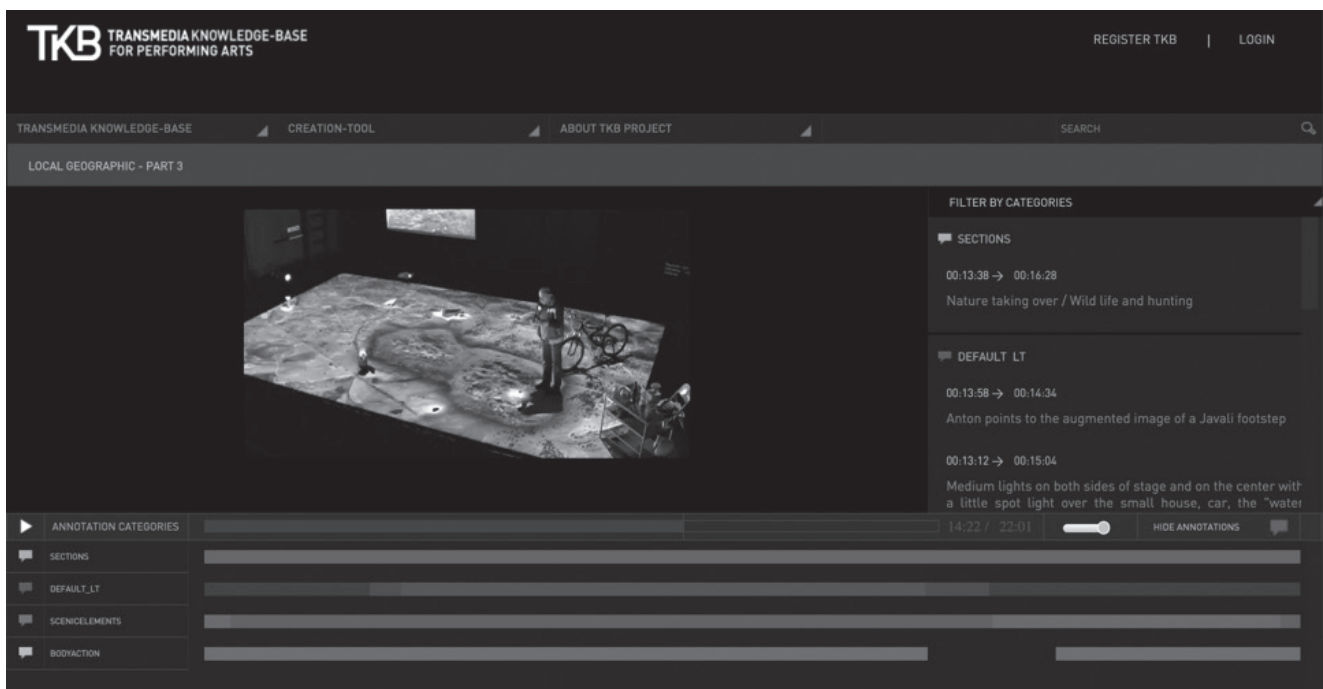
List of performed shows and plays;
Documents about the rehearsals, compositional processes and/or shows;
Press clipping or promotional material.

Via the access to this personal back-office, each user can create their own "website", therefore portraying their work and becoming connected with the TKB community. The platform even offers new functionalities which allow them to **share the content** already published in TKB through the social networks Facebook, LinkedIn, Twitter, Pinterest and Google+.

Connection between TKB and the artists

The first artist involved in the platform, and who has shared most of his life-long work with us, was the Portuguese choreographer Rui Horta. He has been a close partner of the project from its very beginning and was willing to upload a large number of videos, photos and texts of his work into the platform. You will notice that one of the nodes of his materials is titled "Linguistic annotation", and this refers to video annotations that have been imported from ELAN into TKB. Indeed, in the beginning of our project, Rui Horta has had three of his contemporary dance pieces analysed in extreme detail with verbal annotations by a multidisciplinary team of researchers on Cognitive Linguistics, New Media and Performance Studies. The results of those studies have been imported into the ELAN template in order to allow a user-friendly visualization of the annotations aligned with the video timeline.

After Horta, we have invited several other artists to register in the platform. In 2016 the project was associated with the event "Reencontro", promoted by the Teatro Viriato in Viseu, Portugal. This reunited four names from the generation of the Portuguese New Dance Movement (Clara Andermatt, João Fiadeiro, Paulo Ribeiro, Vera Mantero) directed by a young choreographer (João dos Santos Martins) to celebrate the World Day of Dance. On this occasion, those artists



Picture 5 – Visualization of the annotations imported from ELAN into TKB

uploaded a large amount of materials to TKB, portraying their work through selected videos, images, texts and documents that are now shared virtually with a broader audience at the international level.

On the 5th of June 2016, we officially launched the TKB platform during the Alkantara International Festival of Performing Arts. The event was open to the public and presented by Carla Fernandes and David dos Santos. It started with a keynote about the TKB project history, its usability and future developments, and was followed by a real-time demonstration on the main functionalities of the online Knowledge-Base. The session counted with the participation of choreographer Rui Horta, who has shared his experience as a registered user of the platform and his reasons to endorse the project. After this event several invitations have been addressed to artists and arts-related structures in order to promote and feed this open archival resource, and we have received a high number of user registrations, which now amount to over a hundred artists, both as individual users or institutional ones.



Picture 6 – Interface of the graph after selection of an artist (in this case, Rui Horta's materials).

Brief quantitative analysis

In February 2020 we have **103 users registered** in the platform. From these, 62,5% have uploaded considerable amounts of videos, photos and texts about their artistic portfolio, whereas 39,5% of them have uploaded just some brief content such as their biographies, lists of staged shows, or pages with a single photo or video representing a glimpse of their work. When analysing the types of materials users upload to their personal nodes, we can conclude that the modality of **text** is present in 87,5% of them, followed by the modality **image**, with 64,5%, and **video** with 62,5%.

Over the recent years we understood that some users have registered in the Knowledge-Base mostly to be part of the community, but they keep postponing the upload of content for very different external reasons. When inquired by us about this fact it became clear that it is not at all the case that they are not sufficiently motivated, but mainly because they lack the conditions to organize

and digitally convert their own personal archives beforehand. Some of them do mention the lack of funds and precarious conditions in which they usually work, often without any extra financial support that would allow them to build a quality archive of their own work. Although they do value the principle of self-curating their own work, they miss some institutional and production support that would help them organize, transcribe and digitize printed texts and images, as well as to convert different video formats, often still in DVDs or even in old video tapes. An adequate preservation of the more intangible cultural heritage, such as the contemporary performing arts in Portugal, urgently requires a novel and adequate economic and political framework that can accommodate the emerging trends and needs of this artistic community.

Is a performing-arts “open archive” a utopia worth pursuing?

The number of our registered users has gradually increased over the years. Since the very beginning we notice a great curiosity about what this platform could offer, and most of the involved artists have mentioned that it made sense for them. One of the reasons has probably been that the internet has turned to work as an open archive itself, and therefore can be an alternative to the museum, as far as art production and distribution are concerned. The museum used to be a place of authority that chose which artists to present, and how and where to portray their work to the world. As philosopher Boris Groys reminds us of in his article “Art Workers: Between Utopia and the Archive”:

Something that always troubled artists in relation to the museum concerned the criteria of choice. Modern artists revolted against the identities imposed on them by others and so they desire for the right of sovereign self-identification, essentially because the question of identity is not in itself a question about the truth but a question of who has the power over the artists identity (Groys, 2013).

So, to the artists this platform could represent a way to regain their power and to co-exist with the social mechanisms of identification apart from the state institutions.

Over time we could see the emergence of a parallel narrative, pointing to the desire for self-identification and the possibility to self-curate their own art work. The internet exposes the artistic work outside of the usual here and now of the performing arts, therefore creating in the artist a subtle tension between the desire for global recognition and promotion on one hand, and a feeling of necessary precaution in front of such a wide (and at times wild) arena on the other. The web is indeed like a stage that presents their art to an uncontrollable and unknown eye. Artists need to manage their own subjectivity with care. This can be associated to Sartre’s argument, underlined by Groys (2013) as well, in that the gaze of others “objectifies” us and, by doing so, it negates the possibility of change that defines our subjectivity.

At the same time, we could witness that most of our registered artists are conceptually and ideally drawn to the idea of being part of the multiplicity of connections offered by the Knowledge-Base. An online archival resource based on content tags can be an opportunity to allow the works' intrinsic identity to perhaps overcome the individual identity, by creating a flow of reproductions and unpredictable connections which may emerge out of serendipity. And we can gain interesting insights not only from what the artists decide to share but also from what they decide to keep private and erase from the digital memory of the archive. They may actually be preventing revolutionary works of art to become historicized, as well as subjectivities to be objectified ahead of time...

Conclusions

As seen, TKB has a post-custodial approach and works as a participatory archive, allowing the storage by the artists themselves of their own choreographic resources, deciding when and what should be archived and published. However, the fact that artists can both upload material or remove it, prevents the TKB collection from being more "stable" and thus from it actually working as an archive in a more conventional sense.

On the one hand, the decision of not having a custodial approach, or any interference in the contents uploaded, works as an obstacle for the quality control of the possible collection; but on the other hand the TKB functioning mode, as a network, allows different kinds of unsuspected relations to appear, as it functions generatively.

This resonates with Groys' (2013) idea that we are becoming more interested in the decontextualization and re-enactment of individual phenomena from the past than in their historical recontextualization. The utopian aspirations that lead artists out of their historical contexts interest us more than the contexts themselves. Looking at the TKB graph from the point of view of the archive, its subjects would not be so much the isolated artists in themselves, but rather the relations amongst them, made visible by the tagging possibilities. This being said, would there be other and more accurate ways of visualizing those relations? How can a platform such as TKB keep a "stable" collection of documents and simultaneously allow for a dynamic cartography of relations at various levels?

Having started as a national project, concerning a specific assembly of choreographers related to the field of the so-called contemporary dance, TKB's mode of functioning allows the cartography of a transnational dance scene at a specific moment, which, alongside with dance students and experts, works as a community of users. TKB has hopefully found a balanced interaction between reliability and interaction with the artists. Like most of its partner projects, it has a problem of

maintenance: the initial team is no longer fully available to feed, curate, and to actively liaise with the artists. A closer interaction with the latter, at least in Portugal, is certainly a crucial point for which we would like to see more room and funding allocated to, if we do wish to consolidate fruitful relations rising around these archival issues in the near future.

Reference

Groys, Boris (2013). "Art Workers: Between Utopia and the Archive", *E-Flux*, no. 45, May 2013. Accessed in March 2020: <https://www.e-flux.com/journal/45/60134/art-workers-between-utopia-and-the-archive/>

(Página deixada propositadamente em branco)

**10000 POROSIDADES DE UM ARQUIVO
PERFORMATIVO: O MUSÉE DE
LA DANSE E OS SEUS GESTOS**

DANIELA SALAZAR

185

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH/UNL)

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1954-5_11

(Página deixada propositadamente em branco)

Introdução

10000 Gestes estreou no Théâtre National de Bretagne a 24 e 25 de novembro de 2017. No contexto da investigação que naquele momento levava a cabo, integrada num projeto de doutoramento que pretendia aferir e questionar as dinâmicas relacionais entre as práticas artísticas e culturais performativas e a instituição museológica, a obra e o percurso de Boris Charmatz e do *Musée de la Danse* eram *sui generis*. Naquela data, ao assistir àquela apresentação, outras inquietações emergiram que estão, hoje, já em 2020, neste processo de migração para uma inscrição e um gesto de escrita (que não deixa, em si mesmo, de ser mais um desses 10000 gestos que memorizamos, arquivamos e (re)performamos). Estamos, precisamente, a uma semana da estreia de *10000 Gestes* no espaço da Culturgest, em Lisboa, numa curiosa coincidência cronológica entre o momento no qual me senti interpelada e aquele no qual, após uma reflexão, performatizo não só as questões que me atropelaram, como também algumas possibilidades de pensar esta ideia de relacionar arquivo e artes performativas. Numa perspetiva centrada no percurso deste projeto – *Musée de la Danse* –, e culminando numa das últimas obras que Boris Charmatz criou e apresentou no contexto da sua direção artística no Centre Chorégraphique National de Rennes – *10000 Gestes* –, pretendo, com este artigo, contribuir com perspetivas que cruzam a prática artística enquanto metodologia de interpelação e de (re)estruturação destes dispositivos tão histórica e culturalmente marcados, como é, justamente, o arquivo um desses exemplos. Que outras práticas de arquivo ou que outros arquivos emergem destas outras perspetivas? De que forma as práticas de arquivo se interligam com outras estruturas institucionais, como um centro coreográfico ou um museu?

Tal como enunciado pelo próprio título proposto a este artigo, pretendo desenvolver algumas linhas de pensamento sobre o próprio conceito de um arquivo performativo. Nesta aceção, é imprescindível discernir, igualmente, pela sua potencial amplitude, o âmbito operativo deste conceito naquela que pode ser a perspetiva da própria prática artística performativa, especificamente, neste caso, a dança. Ao assumir esta intenção de modelar o conceito de arquivo, de modo a que este possa ser, na verdade, um recurso mais amplo, flexível e humanizado, têm vindo a ser inúmeros os olhares, mas também, os desafios propostos pela dança, pelos seus artistas, criadores e teóricos. Este será sempre um encontro entre essas referências bem como de efetivar uma investigação através da prática artística. Contudo, e o que me parece, também uma das características deste projeto que surge enquanto caso de estudo, é o diálogo entre essas propostas e reflexões que partem, metodologicamente, da prática artística, mas também, de forma cruzada, com as áreas da programação e curadoria.

Neste contexto, são essenciais as referências e os conceitos que nos últimos anos têm sido apresentados e discutidos por Diana Taylor, André Lepecki, Hal Foster, Boris Groys ou Georges

Didi-Huberman, os quais, assumirei, logo no ponto de partida deste artigo, enquanto principais bases teóricas dos argumentos que possam emergir. Este artigo pretende, assim, cruzar essas bases teóricas e o percurso realizado pela direção artística de Boris Charmatz no Centre Chorégraphique National de Rennes, entre 2009 e 2019, e o qual denominou de *Musée de la Danse*.

1. Arquivos Performativos: reflexões entre lugares de poder e lugares de disrupção

Assumindo o conceito e o lugar de arquivo nas sociedades contemporâneas ocidentais enquanto um dispositivo em revisão crítica, parto da base da sua gênese (que tão bem protagonizada foi pelas perspectivas de Jacques Derrida, Michel Foucault ou Hal Foster¹) enquanto última paragem antes da montagem conceptual deste conceito com os que atualmente temos vindo a identificar como conceitos de novos territórios, tais como performatividade, corpo, memória e gesto. Gostaria ainda de salientar o lugar no qual eu própria me situo enquanto investigadora e profissional ligada às práticas museológicas, o que me condiciona o olhar para o lugar de arquivo sem perspetivar, de alguma forma, um processo de transmissão em espaço público e o desenvolvimento de políticas de “display”.

Se, tal como o museu, o arquivo protagoniza uma ação de incorporação, seleção e organização de vestígios, documentos, imagens e gestos inscritos em pedaços dessa narrativa histórica e historiográfica, assumindo-se, sobremaneira, enquanto um lugar de poder, de estabilidade e cristalizações, de que forma a prática artística performativa poderá desenhar o seu próprio conceito e lugar de arquivo enquanto lugar de memórias e gestos sempre em movimento? Ou, por outro lado, de que forma se poderá adaptar este enquanto um lugar para um arquivo dessa prática artística?

Apesar de Michel Foucault, no seu ensaio de 1984, “Des Espaces Autres. Hétérotopies.” definir estes lugares (entre os quais o arquivo e o museu) enquanto lugares de heterotopia, de acumulação de vários e de todos os tempos de forma quase obsessiva e de tudo o que os possa definir num espaço imóvel e fechado, considero de forma mais abrangente, e no contexto deste discurso, a definição de um lugar de heterotopias alocado à relação estabelecida entre estas instituições e a prática artística. Esse é o lugar de heterotopias que pretendo relevar neste ponto. Neste sentido, Cláudia Madeira, embora não defina exatamente o conceito de heterotopia, abre caminho para essa mesma interpretação ao afirmar o seguinte: “Art is a way of transmitting culture and accumulating knowledge, because it externalizes and fixes beliefs, experiences, expectations, fears and hopes in a form that can be shared (as well as variably interpreted)

1 Destes autores são essenciais as seguintes obras: Derrida, Jacques (2008), *Mal d'Archive*, Paris: Galilée, 2008; Foucault, Michel (1969), *L'Archéologie du Savoir*, Paris: Gallimard; Foster, Hal (2004), “An Archival Impulse”, *October*, vol. 110, Autumn, 3-22.

beyond the time in which it is composed.” (Madeira, 2012: 87). Contudo, a prática artística, ao contrário do que nos descreve Foucault em relação ao arquivo e ao museu, acumula e constrói um conhecimento para ser transmitido transversalmente e sem constrangimentos de espaços ou normas de inventário. Este ponto pretende refletir, sobretudo, sobre a forma como os conceitos de tempo e temporalidades atravessam, precisamente, esta relação.

Numa perspetiva plural do significado de “temporalidades”, há ainda outras que emergem da relação que cada indivíduo estabelece com a obra. Dorothea van Hantelmann reforça este encontro entre o tempo no qual paramos perante uma obra e o tempo dessa mesma obra, o tempo da sua duração ou da sua existência perante a pessoa que a frui (Van Hantelmann, 2010: 93). Neste ponto, ela própria cita Hans-Georg Gadamer que, já em 1986, mencionara este aspeto:

When considering the static arts, we should remember that we also construct and read pictures, that we also have to enter into and explore the forms of architecture. These too are temporal processes. One picture may not become accessible to us as quickly as another. [...] in the experience of art we must learn how to dwell upon the work in a specific way [...]. The essence of our temporal experience of art is in learning how to tarry in this way (Gadamer, 1998: 45).

Esta relação, enquanto lugar de heterotopias, é feito de encontros e de tensões entre temporalidades que, ao longo do tempo, se vão também acumulando neste lugar. É, assim, e como defende Boris Groys a propósito dos confrontos entre o passado, o presente e o futuro das obras de arte, um lugar de reescrita e de transitoriedades:

The past is also permanently rewritten – names and events appear, disappear, reappear and disappear again. The present has ceased to be a point of transition from the past to the future, becoming instead a site of a permanent rewriting of both past and future – of constant proliferations of historical narratives beyond any individual grasp of control (Groys, 2009).

Contudo, na sua junção com o conceito de políticas da “memória”, os contornos desta definição colocam-se num outro prisma: “[politics of memory] consists of policies of truth and justice in transition (official or public memory); more widely conceived, it is about how a society interprets and appropriates its past, in an ongoing attempt to mould its future.” (Barahona de Brito & Gonzalez-Henriques, 2001: 37). É, assim, integrada nesta perspetiva que desponta a pertinência deste conceito enquanto mediador entre leituras teóricas e práticas.

Susan Crane realça a ambivalência da memória enquanto processo que decorre, simultaneamente, no seu nível mental, mas também corporal: “The mental process of memory takes on corporeal form in the brain, but this physical form is invisible to the naked eye: memory becomes

sensible and visible through imaginative recollection and representation.” (Crane, 2000: 1), ou seja, através da construção de imagens ou pela repetição das ações.

Por outro lado, esse lugar de memória não é, tal como o arquivo, um lugar de permanências, mas sim de constantes movimentos:

A memória enquanto dispositivo em constante movimento, estabelece a ponte entre passado e presente. Liga-se à percepção para criar um conhecimento mais complexo, não evocado por ‘instantâneos’ do acontecimento, mas por uma experiência cotidiana que consegue ressonar no conjunto de sensações e emoções experienciadas no acontecimento (do Vale, 2014: 38).

Patrícia do Vale destaca, aqui, numa ligação também àquela que pode ser a memória de um espectador, um processo que, no fundo, caracteriza este ato de “remembering” enquanto um elástico entre o presente, tempo no qual é evocado, e o passado, no qual se recupera uma dimensão sensível da memória que implica, em si mesmo, uma seleção, ainda que inconsciente. Numa mesma direção, Pierre Nora acrescenta: “Memory, strictly speaking, is a phenomenon linked to the psychology and physiology of an individual person, now encompasses a broad spectrum of meanings relating to the different forms of presence, real or imaginary, of the past in the present.” (Nora, 2011: IX) ². Deste processo resulta algo de novo que emerge no tempo presente e que terá um papel preponderante nessa construção do futuro.

Diana Taylor traz uma perspectiva metodológica do termo, identificando-o enquanto prática: “Cultural memory is, among other things, a practice, an act of imagination and interconnection” (Taylor, 2003: 82). A questão da transmissão torna-se um dos pontos principais na permanência desta memória e tem em si modos muito próprios de o concretizar. Diana Taylor refere, claro, a performance como um desses modos de transmissão. O modo como a transmissão desta memória tem vindo a decorrer é, por sua vez, um reflexo das imensas mudanças da denominada sociedade contemporânea, com cada vez mais acesso à informação, e uma imparável e constante produção de arquivos.

É precisamente este carácter performativo da memória e dos seus processos que importa analisar, nomeadamente nas ações disruptivas de que é protagonista: fragmentar, desconstruir e (re)montar, para que não se torne um espaço vazio, tal como nos refere Jonathan Jones: “Memory has become the most sacred and at the same time the most empty value of our time.” (Jones, 2006: 18).

² A propósito ainda da memória enquanto processo individual e/ ou coletivo, gostaria de destacar a visão de Susan Sontag: “All memory is individual, unreproducible – it dies with each person. What is called collective memory is not a remembering but a stipulating: that this is the story about how it happened, with the pictures that lock the story in our minds. Ideologies create substantiating archives of images, representative images, which encapsulate common ideas of significance and trigger predictable thoughts, feelings.” (Sontag: 2003, 85-86).

Este desafio também teve as suas origens no processo “*performative-turn*” (Fisher-Lichte, 2014), nomeadamente a partir do foco na performatividade da prática artística nos anos 60 e a partir do qual esta reflexão se foi conceptualizando: “The performative-turn also inscribe a new relationship between artists and spectators, where interaction assumed new shapes and the concept of participation became inseparable from the performatic experience.” (Craveiro, 2017: 156).

Referir estes processos de “*performative-turn*” torna-se indissociável do percurso do conceito e das práticas em torno do próprio corpo enquanto agente de memórias, nomeadamente no que a estas práticas artísticas diz respeito.

Desde a cultura helénica que o corpo humano tem ocupado um lugar preponderante nas práticas artísticas, desde as designadas Belas-Artes, da pintura à escultura, da representação do deusificado corpo a nu, até à representação das práticas sociais nos artefactos quotidianos e na tragédia, onde a máscara oculta o rosto.

É a partir da segunda metade do século XIX que se começa a abrir o espaço para, no caso das práticas teatrais, se olhar para o ator não apenas como detentor da voz e da expressão facial, mas como corpo inteiro. Emile Zola, por exemplo, afirma que o teatro da sua época “usa o homem psicológico [mas] ignora o homem fisiológico” (*apud* Monteiro, 2010: 271); ou, já no início século XX, Alfred Jarry que refere que “o actor ‘mete na cabeça’ a personagem e deveria fazê-lo em todo o corpo” (*ibid.*). Ainda noutra perspetiva, Adolphe Appia e Gordon Craig foram descortinando as bases teóricas do corpo do ator como elemento plástico e/ou corpo-máquina e que viria a ser posto em prática pelos futuristas, pela Bauhaus ou mesmo pelo Happening.

Nos anos 60, 70 e 80 do século passado, as práticas das artes performativas utilizam o corpo de forma crescente e, muitas vezes, o colocando-o em perigo. Performers como Joseph Beuys, Marina Abramović ou, mais recente, a companhia Fura dels Baus, colocam o(s) seu(s) corpo(s) nas mãos ou dos espectadores ou de condições adversas, de forma a testar não só as possibilidades de comunicar processos sensitivos como para tornar mais próxima do espectador a própria criação artística, ideia que vai beber à perceção do corpo como elemento transformado e da ação transformadora de Artaud. Estas experiências têm sido de tal forma levadas ao limite que vemos surgir, atualmente, práticas que pretendem demonstrar o corpo como matéria obsoleta e elevar a criação artística às experiências cibernéticas e da robótica, como é o caso de Stelarc.

Estas problemáticas da relação entre as práticas artísticas e o corpo têm sido resgatadas, cada vez mais, pela academia que, ao apropriar-se do próprio corpo, também exerce sobre ele uma

“violência real [...]. Quanto mais sobre ele se fala, menos ele existe por si próprio” (José Gil *apud* Monteiro, 2010: 272), uma espécie de processo de metalinguagem que absorve, novamente, a própria presença física dos corpos.

Após um tão longo processo de afirmação, desde as últimas décadas do século XX que o corpo tem assumido o lugar central na cena artística contemporânea. José Bragança de Miranda relata a este propósito: “Se nos dizeses de Walter Benjamin, o século XIX teve Paris por capital, e o século XX a encontrou no cinema, agora a capital do nosso século será certamente o corpo.” (Miranda, 2004: 1). Lentamente, tal como a história oral, o corpo tem vindo a afirmar-se, não enquanto presença, mas enquanto recurso e agenciador de memórias. Podemos reiterar a ideia do corpo enquanto um arquivo vivo, que além de possibilitar um processo de transmissão como sendo um fim (recetário e destinatário) é igualmente um arquivo de disrupção, que contraria a lógica seletiva e de poder (um contra-arquivo). Permite, ainda, e retomando Didi-Huberman, uma prática de *montage* e de dialética. André Lepecki define essa mesma possibilidade: “Corporeality constantly demonstrates to dancer’s and audiences alike concrete possibilities to embody, disembody and re-embody, to incorporate as well as to excorporate, thus permanently refiguring corporeality and therefore proposing improbable subjectivities, modes of living, moving, affecting, being affected.” (Lepecki, 2016: 15). Ainda nesta aceção da relação entre o corpo e o arquivo, é incontornável o contributo deste autor no conceito que desenvolveu – “body-archive”³ –, no qual defende a importância do corpo como fonte de um conhecimento e de uma prática passíveis de serem transmitidos de corpo para corpo, principalmente naquele que é o processo de documentação e de “arquivo” das práticas artísticas performativas.

Em jeito de passagem para essas tais outras perspetivas que nos são trazidas pela prática artística, Peggy Phelan, por exemplo, caracteriza o museu (mas num sentido institucional muito próximo do lugar do arquivo) enquanto instituição de binarismos:

Instituições cuja única função é preservar e honrar objectos [...] estão intimamente implicados na reprodução de binarismos esterilizantes – eu/outros, posse/destituição, homens/mulheres; [...] Estes binarismos e seus sustentáculos institucionais não conseguem dar conta daquilo que não pode aparecer entre as suas estreitas “equações”, mas que, apesar de tudo as informa (Phelan, 1998: 189).

³ Este conceito é apresentado no artigo de André Lepecki “The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances” (2010), *Dance Research Journal*, vol. 42, no. 2 (Winter 2010). Lepecki refere que: “the body as archive replaces and diverts notions of archive away from a documental deposit or a bureaucratic agency dedicated to the (mis) management of the ‘past’. [...] Like the body, like subjectivity, the archive is dispersion, expelling, spilling, differentiation; a foaming and a forming and a transforming of statements into events, of things into words and of virtuals into actuals (and vice versa)”. Neste artigo, discute o conceito de “body-archive” e problematiza o conceito de “archival impulse” da autoria de Hal Foster, apresentando os elementos diferenciadores entre ambos no que à dança diz respeito.

É exatamente no interstício destes binarismos esterilizantes que se desenvolve a prática discursiva da esfera pública, a qual não tem tido espaço para emergir no seio destas práticas institucionais e que estas instituições continuam a ter dificuldade em concretizar. As práticas artísticas de cariz performativo trazem ao lugar do arquivo novas questões e a análise de outras perspetivas que poderão abrir portas para essas definições, a quebra desses ciclos viciosos e aos quais este artigo pretende dar algumas respostas.

2. Musée de la Danse: um lugar temporário de reflexão através da dança

Há uma constante tensão entre a construção de um espaço vivido, um lugar coletivo mas que proporciona uma relação individualizada, um lugar de partilha, de uma performatividade dialéctica e antinormativa, de experiências transformadoras e um lugar de uma experiência institucionalizada, decorada e ruidosa, mas inconsequente. Este é, aliás um conceito – “experience economy”⁴ – que reforça a forte influência que as lógicas económicas deste contexto neoliberal imprimem na vivência cultural da contemporaneidade. Sobre este tópico, André Lepecki lança a seguinte questão: “In an era of ‘experience economies’, how does one rescue experience from poor interactivity and open it up to unexpected potentials of participation?” (Lepecki: 2016, 14).

Considero que a resposta a estes desafios se encontra exatamente na busca da definição deste conceito e na posterior concretização. Há já, um conjunto de instituições, profissionais e artistas que exploram esta dimensão “participativa” do visitante e de que forma a instituição se coloca nessa relação. Tal como alerta Lepecki: “Investing in the creation and management of experiences, neoliberalism fully embraces its particular understanding of affective performance. [...] The monitoring and monetizing of the ways participants-consumers feel, narrate and disseminate their experiences is what constitutes neoliberal dis-experience.” (Lepecki, 2016: 170).

Em 2009, Boris Charmatz escreve o *Manifeste Pour un Musée de la Danse*⁵, um dos artigos que alicerça as bases para o projeto (que durou uma década, finalizando em janeiro de 2019, no qual sucedeu o coletivo Faire enquanto residentes/diretores do Centre Chorégraphique National de Rennes). O projeto artístico e cultural que distingue o trabalho não só de Boris Charmatz como mentor, mas de todo o Centro Coreográfico como um exemplo singular é a junção interdisciplinar, a visão sobre as práticas artísticas, nomeadamente da dança, mas igualmente do que a elas dá visibilidade

4 Este conceito emerge na obra conjunta de Joseph Pine e James Gilmore, *The Experience Economy*, publicado em 1999, pela Harvard Business Press (Boston). Surge, também, no estudo da autoria de Luc Boltanski e Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, publicado em 2005, pela Verso.

5 Disponível *online*: <http://www.museedeladanse.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse.html> (acedido em abril de 2020).

(curadoria, programação, espaço) em relação constante entre presente, passado, futuro e as pessoas. Apesar de se intitular *Musée de la Danse*, este foi um projeto de longo prazo que pretendia ser um lugar de criação, apresentação, partilha e preservação não só da dança, enquanto prática artística principal, mas dos diálogos que esta estabelece com tantas outras:

Le Musée de la Danse se construit dans un écart entre les acceptions patrimoniales d'un musée de conservation, les nouvelles recherches muséales contemporaines et les musées d'artistes du XXe siècle. Il interroge ainsi le format même du musée tout en le confrontant à l'idée d'un musée du vivant, d'éphémère, un musée du mouvement et du geste, entendus dans une acception élargie (Roux, 2011: 3).

Os cruzamentos que Celine Roux menciona realizaram-se por intermédio de um lugar estruturado em espaços de criação, apresentação e exposição, possibilitando abraçar diferentes formatos e temporalidades distintas, desde residências artísticas, exposições temáticas ou historicistas, reativações e *reenactments* de obras já apresentadas e apresentação de novos trabalhos. A ligação com artistas, outras instituições, acervos, coleções e acima de tudo com os seus públicos, nomeadamente num trabalho de grande proximidade com a comunidade local de Rennes, cumpriu o projeto que Charmatz propôs nos dez mandamentos do seu manifesto: um museu de artistas, excêntrico, corporativo, provocador, transgressivo, permeável e de temporalidades complexas. Não interpreta como missão do museu contemporâneo a incorporação física de objetos, mas a circulação dos corpos que dão vida a esta prática artística, desde o performer ao espectador. Na impossibilidade de arquivar os corpos, o *Musée de la Danse* propôs um lugar para todos os corpos, "un lieu vivant":

Ce lieu vivant – contenant à la fois un espace physique, organique, intellectuel, émotionnel et imaginaire – est un espace muséal par excellence des œuvres qu'il a interprétées et/ ou activées. Mais, si cette première vision du danseur le ramène à la mémoire d'un passé, ce 'lieu vivant' peut tout aussi bien œuvrer dans le présent ou potentialiser des ouvrages pour le futur." (Roux, 2011: 3).

Esta linha teórica foi visível na programação que o Centro Coreográfico foi desenvolvendo, na receção das residências artísticas e artistas convidados que levaram novas problemáticas e perspectivas à reflexão conjunta com o público, conversas, exposições e programas "fora de portas" de envolvimento direto com a comunidade, em dias da dança nos espaços públicos da cidade ou em deslocações por outros pontos do país ou internacionais. Mais do que um museu conceptual sobre a dança, diria que este foi um projeto conceptual e performático referente ao gesto e às suas mais variadas vertentes, seja na dança, no arquivo, nos corpos, no movimento ou no gesto político e social.

Este projeto emerge enquanto uma ferramenta de síntese das possibilidades que os conceitos de performatividade e participação potenciam num lugar que seja concebido enquanto Museu (e neste sentido, realço as características e dinâmicas similares entre estes lugares institucionais não só do museu como do arquivo) e agregando algumas das formas sob as quais estes conceitos emergem na contemporaneidade, neste caso concreto, de forma conseqüente. *Musée de la Danse* foi um projeto que permitiu refletir sobre estes conceitos, trabalhá-los de forma coletiva, em constante movimento dialético que possibilita a transformação de práticas, entre elas, a institucional.

Numa obra dedicada especificamente ao conceito de museu participativo, Nina Simon define este lugar da seguinte forma:

A place where visitors can create, share and connect with each other around content. Create means that visitors contribute their own ideas, objects, and creative expression to the institution and to each other. Share means people discuss, take home, remix and redistribute both what they make during their visit. Connect means that visitors socialize with other people – staff and visitors – who share their particular interests (Simon: 2010, II).

Foi este lugar que o projeto *Musée de la Danse* cumpriu na sua década de existência e que deixou, enquanto legado, para reflexão nas instituições por onde passou e que poderão utilizá-lo como um instrumento de revisão das suas próprias políticas internas e de funcionamento. Denoto como principal característica deste projeto o contacto e a disponibilidade para estabelecer pontes com o outro. Em 2013, Jean-Paul Martinon, na sua obra *The Curatorial: a philosophy of curating*, destaca este ponto: “The Curatorial is the spacing of concern for the other. It fails because curating exposes first a concern for the exhibition, the artist, the curator, and above all for the objects on display and then for the other or the audience, for example.” (Martinon, 2013: 27).

Entre o formato de projeto artístico e estrutura institucional de carácter efémero, a direção de Boris Charmatz no Centre Chorégraphique National de Rennes é, não só, reflexo das possibilidades várias que os formatos liminares e interdisciplinares permitem, bem como estabelece uma articulação dialética entre as potencialidades da relação entre performance, memória e comunidades. Esta ligação entre o conceito de coreografia enquanto prática e mecanismo de programação das vertentes mais “imprevisíveis” de um espaço que se pretende “vivido” norteou não só as suas propostas artísticas quanto curatoriais e programáticas, abrangendo as poliformas que estes conceitos assumem no contexto dos processos de transmissão, relação com os públicos e com a legitimação da instituição artística enquanto plataforma ou dispositivo da contemporaneidade.

Enquanto exemplo da construção de uma proximidade com a comunidade da cidade de Rennes (através de uma estrutura que se estende, em parcerias, com outras instituições e grupos sociais), o *Musée de la Danse* foi, acima de tudo, uma experiência metodológica que testou a forma como uma conceção institucional se articula com uma visão expandida de dança: enquanto prática performativa, de relação entre corpo, espaço e tempo; enquanto prática artística e ponto de interpelação da contemporaneidade; enquanto metodologia de processo de memorialização de gestualidades e práticas; e, por último, enquanto forma e modelação de uma estrutura institucional aberta a outras perspetivas e discursos.

3. Arquivos *in display*: gestos e coreografias que contam histórias

No contexto daquele que foi o “portofólio” de obras que foram apresentadas e acolhidas pelo *Musée de la Danse* e na sua relação com esta reflexão sobre outras formas de arquivo em artes performativas ou, mesmo, como performar o arquivo, há três projetos/trabalhos que me parecem muito pertinentes. Enquanto obras e processos que emergem da prática coreográfica, considero que, também ao longo do processo de construção dessas mesmas obras, esta base técnica e disciplinar se assumiu como um recurso para repensar o conceito de arquivo, memória e transmissão.

Em estreita ligação com a prática da dança e das artes do movimento, a coreografia surge como uma metodologia e técnica de “notação” desses movimentos, das suas sequências, ritmos e intervalos, tal como a notação musical serve de guião e partitura para determinados géneros musicais:

Choreography was the name given to the first successful and widely used form of dance notation, invented by Pierre Beauchamps, Louis XIV’s dancing master, and put into print by Raoul Auger Feuillet. In this first meaning, choreography established an innovative and enduring relationship between the body, space and printed symbol (Foster, 2010: 31)⁶.

De facto, ao longo dos séculos XVIII e XIX, esta definição de coreografia foi-se aproximando de uma prática e técnica de pensar a gestualidade de todo o corpo, de uma transmissão de emoções nomeadamente a partir do rosto e, mais tarde, já em pleno século XIX relacionada com a terminologia que designava a aprendizagem e a performance da dança.

⁶ Este sistema de notação, através de símbolos, indicava determinadas posições, nomeadamente das pernas e pés do bailarino, e a forma como o movimento era executado: “The notation positioned the body as a vertical and singular entity travelling across a geometrically defined horizontal grid.” (Foster, 2010: 35).

A partir do século XX, nomeadamente dos Ballets Russes, o conceito surge ligado à dança como prática artística e criativa: “The use of choreography to name the creative act of formulating new movement to express a personal but also universal concern entailed new kinds of relationships between training, making and performing dance.” (Foster, 2010: 35). O corpo e o movimento, enquanto ferramentas desta prática artística ganham densidade na sua função de transmissão e expressão de energia, de uma narrativa ou intenção e da sua relação com o espaço: “They also learned to propel thus dynamic corporeality into space, creating momentum and flow as they carved through or launched into their surroundings.” (Foster, 2010: 36).

Coreógrafos como Merce Cunningham levaram a que, a partir de meados do século XX, a dança estabelecesse uma relação estreita com as restantes práticas artísticas, nomeadamente das artes visuais. O movimento e a dança adquirem uma importância central na metodologia artística, mas (e acima de tudo) na perspetiva crescente da prática artística como movimento, gesto e performance. Exemplos disso são artistas como os Black Mountain College, Jackson Pollock ou a nova vaga de performers da década de 1950/1960 como Joseph Beuys, Yves Klein ou Piero Manzoni.

No entanto, entre as décadas de 1960-1990, a persona do coreógrafo é vista como limitadora das possibilidades que o artista tem ao seu dispor no ato criativo e na junção de várias práticas artísticas. O importante não era a definição da área artística, mas a centralidade que o movimento assumia neste contexto:

For modern choreographers, movement was always placed in the service of the artist, who transformed it into psychological and universal expression. In contrast, the art is a maker of dances assembled movement from diverse sources and arranged it, not a personal expression, but as statement about movement itself (Foster, 2010: 36).

Todos estes processos têm levado a dança e a ideia de coreografia a práticas integradas no conceito de arte contemporânea. Nomeadamente, a partir da década de 1990 têm incorporado, inclusivamente, coleções de museus de arte contemporânea e são apresentadas em diálogo com vídeo, instalação, fotografia ou arquitetura. Estes diálogos, igualmente com as componentes teóricas da arte e da relação com os contextos político, social e cultural, levaram à necessidade desta integração para que a dança e a prática coreográfica pudessem ser vistas sob o prisma da sua pertinência na definição do contemporâneo e das suas problemáticas.

É numa aceção deste conceito que pende entre essa ferramenta de registo e memorialização do gesto, mas também enquanto uma prática quase programática contemporânea que surgem algumas obras que apresento neste ponto: *20 Dancers to XX Century* (2012) e *Roman-photo* (2009).

Numa primeira instância, *20 Dancers to the XX Century* pode caracterizar-se enquanto arquivo vivo e uma exposição performativa. É uma criação de Boris Charmatz, apresentada pela primeira vez no Les Champs Libres (Rennes, 2012), e lançava dois grandes desafios, não só aos performers/bailarinos, bem como ao espectador. No primeiro caso, os vinte bailarinos eram espalhados por diferentes espaços do local onde fariam a sua apresentação (no caso do programa *If Tate Modern was Musée de la Danse?*, em 2015, foram dispersos pelas salas de exposição do museu), nos quais se propunham interpretar um aclamado solo coreográfico da história da dança, tendo, todavia, em conta a sua contribuição, as suas próprias memórias e o seu percurso enquanto bailarinos; por outro, o espectador assumiria, nesta obra, um papel misto entre espectador e visitante de uma exposição performática sobre a história da dança, revista à luz dos corpos e das memórias de bailarinos contemporâneos, constituindo-se, neste sentido, um arquivo vivo. Aquela obra realça, igualmente, esta componente performática da própria memória e a consequência que essa dialética pressupõe com a constituição de um arquivo. As memórias têm esta capacidade de fazer emergir o que parecia de menor relevância, e ao mesmo tempo, proporcionar a quem procura este lugar uma identificação a partir da partilha desses pedaços soltos e imaginados, orientados e recuperados sem filtro emocional. Essa dimensão fragmentária e mutável desafia a permanência dos conteúdos históricos, a interpretação de uma obra de arte, as formas de vivenciar este lugar bem como de o performar.

No caso da obra *Roman-photo* (2009), invés de propor a constituição de um arquivo, ela apresenta-se enquanto uma de três possibilidades de transmitir um arquivo fotográfico referente à obra e ao percurso coreográfico de Merce Cunningham. Partindo da obra *Merce Cunningham, en demi-siècle* (Vaughan, 1997), Charmatz transforma estes registos fotográficos em notações coreográficas assumindo-se enquanto corpo que poderia (re)construir os momentos omissos, as passagens entre movimentos e imagens, tornando-se, esta obra, quase um *reenactment* ou, por outro lado, uma citação performática que teve por base esse mesmo arquivo de imagens. Como refere na apresentação da obra:

Je suppose ainsi qu'il est possible d'inventer une pièce à partir de cette partition d'images, performée du début à la fin. D'un côté, il s'agirait d'une pièce purement 'fake Cunningham', mais de l'autre, je pense que si nous y parvenons, c'est au contraire réellement d'une pièce de Cunningham qu'il s'agirait, un *event* méta-Cunninghamien avec un aperçu de toute sa vie et son œuvre...⁷

Esta obra fotográfica dá, assim, resultado a três performances distintas que variam consoante os seus agentes e performers: *50 ans de danse* (realizada por antigos bailarinos da Merce

7 Em <http://www.borischarmatz.org/?roman-photo> (consultado em abril de 2018).

Cunningham Company, em dezembro de 2009), *Flip Book* (realizada por bailarinos/performers profissionais, em 2008) e *Roman-photo* (performada por não-bailarinos e amadores, tendo a sua primeira apresentação no Festival d'Automne em Rennes, em 2009).

Assumindo, aqui, o formato realizado e apresentado no contexto do programa *If Tate Modern was Musée de la Danse?* (Londres, maio de 2015), a obra foi apresentada por um grupo de voluntários que se propôs, em regime de *workshop*, trabalhar a obra juntamente com Boris Charmatz. No contexto desse trabalho com amadores, a componente de transmissão deste arquivo e das suas consequentes memórias e a formulação de novos olhares através de corpos não treinados para a performance de gestos que, de alguma forma, pertencem a uma conceção do movimento, do gesto e do corpo referente a meados do século XX, impôs um desafio bipartido entre os performers e o próprio Charmatz.

Emergem, por meio desta obra, questões sobre o corpo enquanto, não só o repositório ou o lugar de construção desse arquivo, mas também agente de memórias, experiências, intensidades, afetos e devires (como defende Gilles Deleuze), numa vertente de análise menos física do corpo. Alice Curi lança uma questão pertinente: será que a proximidade do corpo dessa noção de subjetividade, singularidade, não irá, paradoxalmente, desconstruindo a noção de “eu” como estrutura identitária fixa? (Curi, 2012: 23). A problemática mantém-se em aberto. Afinal, assente em que definições podemos dissertar sobre o lugar do corpo na prática artística, nomeadamente nas artes performativas que se definem pela presença de corpos vivos (Rancière, 2010: 10)? Não será cada um destes corpos uma parte orgânica de um *corpus* coletivo que se assume, esse sim, como um arquivo também ele vivo?

Por outro lado, a recorrente problemática em torno da efemeridade enquanto característica inerente às artes performativas sofre um constante processo de desconstrução. A efemeridade não se impõe como característica inerente às obras. A obra poderá voltar a apresentar-se, ainda que com diferentes corpos, materialidades ou interpretações, por outro lado, a repetição da experiência da sua vivência é que se torna inalcançável. Lepecki refere a este propósito:

[...] dance's ephemerality, the fact that dance leaves no object behind after its performance, demonstrates the possibility for creating alternative economies of objecthood in the arts – by showing that it is possible to create artworks away from regimes of commodification and fetishization of tangible objects. Ephemerality also begs for a rearticulation of temporal vectors, since the ephemeral is not what has just passed (away), but that which, because it passes, haunts every second of the present with its potential return (Lepecki, 2016: 14).

Talvez enquanto agregadora de todas as questões convocadas pelas obras apresentadas anteriormente, *10000 Gestes* convoca quase o lado patológico desta tendência do arquivo e que

também não está distante destas práticas artísticas, assumindo-se como problemática transversal contemporânea. Assumindo, desde logo, uma velocidade correspondente a quase uma velocidade digital, imediata, estonteante, *10000 Gestes* é um compromisso quantitativo, metodológico, técnico, mas também artístico com a construção de uma ideia entre o individual e o coletivo, a memória e o esquecimento, o sensato e o louco.

A peça é, em si mesma, um arquivo performativo. Cumpre a imagem imaginada da possibilidade de abirmos um arquivo no qual pudéssemos visualizar todos os gestos, todas as memórias, todas as narrativas e histórias em movimento, denotando, contudo, o *Mal d'Archive* (1995) que Jacques Derrida retrata. Charmatz propõe, exatamente nesta obra, a possibilidade de arquivar e memorializar todos os gestos do mundo, numa obra que se traduz num ato obsessivo, impulsivo e frenético.

Vinte e dois bailarinos em palco descarregam, quase à velocidade de um *download*, um arquivo e um acervo de gestos, irrepetíveis, como na urgência de salvar uma memória do mundo ou da humanidade. Numa metáfora à ideia de preservar da ou anunciar a morte, e ao som do *Requiem* de Mozart, a obra enuncia o fim de um ciclo (que pode também ser visto pela perspectiva do percurso pessoal de Boris Charmatz no Centre Chorégraphique de Rennes) ou mesmo num olhar estendido à sociedade contemporânea. Sem tempo ou espaço para uma reflexão entre os gestos que nos lançam estas interrogações, a obra preconiza também uma urgência de disrupção, mudança ou de libertação desses arquivos do poder e dos seus gestos, permitindo que estes possam representar novos paradigmas e novos pontos de partida.

Este artigo foi convertido para o Acordo Ortográfico de 1990.

Referências

Agamben, Giorgio (2009). *What is an apparatus? And other essays*. David Kishik, Stefan Padatella (trad.), Stanford University Press.

_____. (2007). "The Author as Gesture", *Profanations*. Jeff Fort (trad.), New York: Zone Books.

_____. (2000). "Notes on Gesture (1992)", *Means Without Ends – Notes on Politics*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

Auslander, Philip (2006). "The Performativity of Performance Documentation", *PAJ*, 84, 1-10.

Babo, Maria Augusta, "Do corpo protésico ao corpo híbrido", *Revista de Comunicação e Linguagens – Corpo, Técnica, Subjectividades*. Maria Lucília Marcos, António Fernando Cascais (org.), Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Coutinho, Liliana (2017). "Quando a performance encontra o museu: em diálogo com Catherine Wood", *Performance na Esfera Pública*. Ana Pai (ed.), Lisboa: Orfeu Negro.

Crane, Susan (2000). *Museums and Memory*. Stanford: University Press.

Craveiro, Joana (2017). *A Live/ Living Museum of Small, Forgotten and Unwanted Memories – Performing Narratives, Testimonies and Archives of Portuguese Dictatorship and Revolution*. University of Roehampton.

Curi, Alice Stefânia (2012). "Corpo cênico: da vertigem ao voo", *Atas da Conferência Internacional – Corpo (Im) perfeitos na Performance Contemporânea*. Ana Macara (coord.), Lisboa: Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa.

Derrida, Jacques (1995). "Archive Fever: A Freudian Impression", *Diacritics*, vol. 25, no. 2, The Johns Hopkins University Press, Summer.

Didi-Huberman, Georges (2009), *Quand les images prennent position*. L'Oeil de l'Histoire 1, Paris: Minuit.

_____ (2000). *Devant le temps: Histoire de l'Art et Anachronisme des Images*. Paris: Minuit.

Do Vale, Patrícia (2014). *Pode o Corpo habitar o Museu? Performance em Exposição*, Porto: Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

Fischer-Lischte, Erika (1998). "Performance e Cultura Performativa: o teatro como modelo cultural", *Comunicação e Linguagens – Dramas*. Paulo Filipe Monteiro (org.), Lisboa: Cosmos.

Fidalgo, António & Moura, Catarina (2004). "Devir (n)orgânico – entre a humanização do objecto e a desumanização do sujeito", *Revista de Comunicação e Linguagens – Corpo, Técnica, Subjectividades*. Maria Lucília Marcos, António Fernando Cascais (org.), Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Foster, Hal (2015). *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. London/New York: Verso.

_____ (2004). "The Arquivial Impulse", *October*, vol. 110, The MIT Press, Autumn.

Foucault, Michel (1984). "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias", *Architecture/Mouvement/Continuité*, no. 5 (October): 46–49.

_____ (1975). *Surveiller et Punir: Naissance de la Prison*. Paris: Gallimard.

Groys, Boris (2009), "Comrades of Time. Acedido em fevereiro de 2020: <https://www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/>

_____ (2008), "On the Curatorship", *Art Power*. Cambridge: Massachusetts MIT Press.

Hantelmann, Dorothea von (2010). *How to do things with art: The Meaning of Art's Performativity*. Zurich: JRP Ringier.

Huysen, Andrea (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: California, Stanford University Press.

Lepecki, André (2016). *Singularities: Dance in the age of Performance*. London/New York: Routledge.

_____. (2010). "The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances", *Dance Research Journal*, vol. 42, no. 2, Winter.

Madeira, Cláudia (2012), "The return of performance art from a global perspective", *Cadernos de Antropologia*, n.º2, 87-102.

Martinon, Jean-Paul (ed.) (2013). *The Curatorial: a philosophy of curating*. London: Bloomsbury.

Miranda, José Bragança de (2004). "A Arte Interpelada pelo Corpo", *Corpus*, Lisboa: CCB.

Monteiro, Paulo Filipe (2010). *Drama e Comunicação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Phelan, Peggy (1998). "A Ontologia da Performance – Representação sem produção", *Comunicação e Linguagens – Dramas*. Paulo Filipe Monteiro (org.), Lisboa: Cosmos.

_____. (1993). *Unmarked: the politics of performance*. London/New York: Routledge.

Rancière, Jacques (2010). *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

Rosenthal, Stephanie (coord.) (2010). *Move:Choreographing you*. London: Hayward Publishing Southbank Centre.

Salazar, Daniela (2017). "Montage as Curatorial Practice: Artistic Performance as Object of Exhibition", *Revista de História de Arte*, série W, n.º6, Lisboa: Instituto História de Arte da Universidade Nova de Lisboa.

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

Scotini, Marco & Galasso, Elizabetta (ed.) (2013). *Politics of Memory: Documentary and Archive*. Berlin: Archive Books.

Simon, Nina (2010). *The Participatory Museum*. California: Museum20.

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

**LABORATÓRIO OU A PRÁTICA
TELEVISIVA ENQUANTO ARQUIVO**

MARIA JOÃO GUARDÃO

203

Realizadora e Jornalista

(Página deixada propositadamente em branco)



Numa conversa que daria origem a esta comunicação¹, partilhei a minha inquietação a propósito do buraco negro em que caíram as muitas reportagens e programas com e sobre criadores portugueses que fiz numa década de jornalismo na SIC Notícias e na SIC – não apenas como qualquer autor se inquieta com a invisibilidade de trabalhos em que verdadeiramente se implicou, mas porque esta situação é sintoma da inacessibilidade destes materiais a todo o público, especializado ou não e, conseqüentemente, promotora do apagamento da memória e da invisibilidade do trabalho dos artistas. E, sobretudo para o caso que aqui me traz, é uma negação da possibilidade de um meio como a televisão funcionar como arquivo vivo para as artes performativas.

¹ Agradeço à organização o convite para apresentar no seminário “Práticas de Arquivo em Artes Performativas” esta comunicação que continua uma conversa com Fernando Matos Oliveira, à sombra dos claustros do Convento da Saudação, em Montemor-O-Novo, por ocasião da PT 17 – Plataforma Portuguesa das Artes Performativas.

Porque é esse o ponto. Defendo que o meio televisivo, no seu exercício efémero e voraz, pode ser utilizado enquanto dispositivo consistente de arquivo do trabalho dos criadores em artes performativas, desde que observadas determinadas abordagens que permitam o acesso ao autor e ao seu processo de criação – ambos ancorados no seu tempo – e não apenas à obra. Tem a ver com a construção de pensamento através de “atos, passeações e movimentações” – como disse neste seminário, tão poética e incisivamente, a Paula Caspão: atos artísticos e movimentações jornalísticas, ambos filmados do ponto de vista do documentário a fazer-se no seu tempo.

Para argumentar que um programa de televisão pode construir memória nas artes performativas chamarei aqui um programa-caso de que fui autora: *Laboratório*, uma série documental sobre criadores portugueses, transmitida na SIC Notícias em 2004.

Mas antes de mergulhar nesta minha hipótese de trabalho, preciso de recuar e avançar: recuar para traçar uma brevíssima linha na história das artes performativas enquanto matéria para o pequeno écran nacional; avançar para as condições em que esses materiais televisivos são (ou não) disponibilizados ao público.

Condições de (in)acessibilidade

No início da SIC Notícias, o primeiro canal de notícias português a emitir 24h por dia e 365 dias por ano com programação essencialmente própria, a prática de arquivo das imagens produzidas consistia em arquivar programas em cassetes autónomas, enquanto as reportagens eram arquivadas na compilação dos telejornais principais (em ambos os casos em suporte *betacam digital*). No final de 2008, altura em que deixei de trabalhar na casa, o processo de digitalização do arquivo de imagens em movimento da Impresa (empresa que detém os canais com a chancela SIC) estava nos seus primórdios, e eu espero que uma década de enormes avanços tecnológicos tenha sido acompanhada por políticas de seleção de conteúdos capazes de pensar o futuro em termos políticos, e não apenas comerciais, com vista a garantir a preservação dos registos audiovisuais necessários à construção da(s) nossa(s) história(s) recente(s). Não sei qual a abrangência e consistência que o arquivo da SIC tem agora, mas sei que a acessibilidade continua a ser um problema: na melhor das hipóteses continua a ser possível obter uma cópia de determinado programa ou reportagem quando se sabe o que se procura e, mesmo assim, mediante um processo moroso e, sobretudo, caro. Na pior das hipóteses, o registo foi apagado – por falta de espaço, de tempo ou de interesse.

A acessibilidade a conteúdos televisivos *online* tem aumentado nos últimos anos, sobretudo no que diz respeito aos canais de televisão estatais; mas no que às artes performativas nacionais

diz respeito – sobretudo no período riquíssimo dos anos 90 e da primeira década do milénio – o deserto é ainda a paisagem geral, *circa* 2018.

A plataforma multimédia que agrupa os canais do universo SIC exhibe alguns conteúdos abertos para visionamento, disponibilizando, por exemplo, emissões de *Autores Fora D’Horas*, programa de entrevistas com artistas de várias disciplinas e música ao vivo, do jornalista (e músico) Miguel Ribeiro, além de conteúdos do magazine de cultura *Cartaz*, desde 2011. Mas *Sociedade das Belas Artes* (2001-2003), o primeiro magazine cultural do canal, não tem conteúdos disponíveis e uma das mais antigas reportagens que encontro com criadores portugueses diz respeito a Clara Andermatt, em 2009. Não existem referências a Lúcia Sigalho ou Vera Mantero, apesar de tanto estas como aquela terem sido, em 2004, protagonistas de *Laboratório* – cujo conteúdo está descrito mas inacessível *online*. No site da TVI a penúria é ainda maior.

A plataforma *online* que agrupa os canais estatais é aquela que disponibiliza mais conteúdos relacionados com as práticas artísticas e, sobretudo, valiosos materiais históricos. “O portal RTP Arquivos é a nova plataforma de acesso público *online* aos arquivos audiovisuais do serviço público de rádio e televisão. Vai estar doravante em permanente atualização num trabalho continuado, destinado a disponibilizar progressivamente conteúdos desde a década de 30 do século passado até à atualidade, devidamente catalogados e contextualizados de modo a assegurar uma pesquisa fácil e eficaz”². Se o compromisso se cumprir, o futuro parece prometedoro.

Para já, e em relação à atualidade, estão, por exemplo, disponíveis 351 episódios do magazine cultural *As Horas Extraordinárias*, mas faz-se (igualmente) uma busca por Clara Andermatt e nada – apesar de o programa incluir, obviamente, reportagens sobre o trabalho da coreógrafa. Será talvez um motor de busca tresloucado. Outro exemplo, agora situado no tal período riquíssimo que referi atrás: *Portugalmente*, um programa cultural de Luís Osório que marcou o panorama audiovisual do final dos anos noventa, está descrito mas não acessível. Para aceder a esses materiais é necessário um pedido formal e especificado que, depois de autorizado, resulta num orçamento prévio; só depois deste ser aceite pelo cliente é feita uma pesquisa interna, enviada a lista das imagens existentes e agendado o visionamento – no Arquivo RTP, esta operação custa 50euros por hora. Depois, mediante o material selecionado nesse visionamento, é definido o orçamento definitivo. Esta é também, em termos gerais, a regra nos canais privados. Não é fácil, isto. E muito menos barato. E só estou a falar de visionamento de materiais, o início do processo. Para licenciar essas imagens para utilização há que estabelecer protocolos e/ou pagar: o custo varia entre 1600 euros e 1 euro por minuto, consoante o uso a dar às imagens seja público (*broadcasting*) ou privado.

2 Em: arquivos.rtp.pt (acedido em março de 2020).

O grande horizonte do pequeno écran

Convém não esquecer que a televisão se estreou em Portugal com uma peça de teatro – *O monólogo do Vaqueiro* (de Gil Vicente), emitido às 21h30 do dia 7 de março de 1957, inaugurou a RTP a preto e branco e em direto. Nesses primórdios do audiovisual, quando só havia emissões de quinta-feira a domingo, das 21h30 à meia-noite, metade do estúdio estava reservado às peças de teatro e seus cenários, e a outra metade servia para as variedades, entrevistas, telejornais e o mais que se inventasse, tudo em direto e com cenários a serem mudados enquanto entravam os raros interlúdios gravados. Até ao início dos anos sessenta fazia-se uma peça de teatro por semana na televisão do Estado: ensaiava-se entre segunda e quarta-feira e a peça estava no ar de quinta-feira a domingo, com êxitos tremendos.

A história por fazer das artes performativas no audiovisual português terá certamente muito teleteatro, tal como terá inscritas as *Conversas sobre Teatro* que António Pedro inventou no início dos anos 60, e que em 1963 receberam o prémio de melhor programa cultural do ano. Homem de sabedoria intensa e multidisciplinar – na altura dizia-se renascentista –, escritor, artista plástico, encenador, incitador e investigador, “Mestre António Pedro dava aulas de teatro na televisão”. A citação é de Mário Viegas no programa *Palavras Vivas* (1991), introduzindo um excerto de *Conversas sobre Teatro* que é dos raros disponíveis *online*. Nesse episódio, intitulado “Os Homens da TV” – e eram só homens, às mulheres de cultura cabia normalmente o papel de entrevistadas, que o diga Natália Correia –, Viegas refletia sobre o papel cultural dos comunicadores pioneiros do pequeno écran, linhagem em que claramente se inseria, chamando o fundador do *Teatro Experimental do Porto* à colação, bem como o poeta e folclorista Pedro Homem de Melo e o seu programa *Folclore*, o escritor Vitorino Nemésio e as palestras de *Se bem me lembro* (muitas vezes incitadas por questões de telespectadores), e o inimitável declamador, ator e encenador João Villarett.

Hoje em dia – e desculpem o salto mas o tempo-espaço aqui é curto –, o pequeno écran trata recorrentemente das criações em artes performativas com reportagens breves que apresentam a obra enquanto produto mais ou menos acabado; em simultâneo, as entrevistas em estúdio com e sobre artistas transformaram-se no denominador comum do trabalho sobre criadores em televisão.

Exceção à regra é a série documental *Portugal que Dança* (2018), 17 episódios sobre a mais recente geração de coreógrafos portugueses, com autoria de Luiz Antunes e realização de Cristina Ferreira Gomes, exibida na RTP2. Se a linha editorial que a programou se mantivesse consistentemente (pelo menos) no serviço público, a tese que aqui defendo seria mais evidente.



Laboratório

Chegamos à questão que me interessa aprofundar: a possibilidade de um programa de televisão construir memória nas artes performativas. Chamo aqui, como já referi, um programa-caso: *Laboratório*, série documental sobre criadores portugueses, realizada por Pedro Macedo e Pedro Rodrigues, produzida pela BUS e transmitida semanalmente na SIC Notícias, da qual fui autora. Entre 2004 e 2005, uma equipa pequena e determinada construiu 26 programas dedicados a outros tantos artistas: Clara Andermatt, Vera Mantero, Rui Horta, Olga Roriz, Francisco Camacho, João Fiadeiro, Lúcia Sigalho, Jorge Silva Melo, Teatro Praga, Ricardo Pais, João Garcia Miguel ou Patrícia Portela – juntamente com cineastas, escritores, músicos e artistas plásticos – partilharam o seu processo e as suas questões, e interrogaram o país e as suas políticas para a arte e para a cultura.

Convoco-o como exemplo porque há uma especificidade no seu formato que me parece fazer a diferença entre o objeto fluído do arquivo vivo das artes performativas e o objeto compactado que a cobertura jornalística mais habitual em televisão nos devolve.

Em primeiro lugar, a narrativa de cada episódio de *Laboratório* era desenhada a partir de uma conversa/entrevista estruturada por um guião jornalístico, e privilegiava o discurso direto do criador. À exceção de uma nota biográfica inicial, não havia comentário, crítica ou reflexão que não fosse a do próprio artista, sobre o seu trabalho e o seu pensamento no seu tempo.

Em segundo lugar, *Laboratório* acompanhava sempre um trabalho em processo, uma criação em construção e fazia dessas imagens o núcleo de cada episódio, lançando questões a partir delas. Ao mesmo tempo, servia-se de imagens de arquivo para dar a ver obra já feita, espetáculos já apresentados. A abordagem era documental e o programa tinha, em média, 25 minutos de duração (uma reportagem de 2 minutos é como uma crítica de teatro na imprensa generalista: raramente tem espaço para expor argumentos).

Em terceiro lugar, o formato era permeável. O programa tinha uma estrutura de base, mas deixava-se contaminar com alegria. Isto queria dizer, por exemplo, que, se no programa sobre e com o Teatro Praga, o trabalho em processo (*Título*, 2004) era uma obra apresentada em processo que engolia peças de teatro e espectadores, então também engolia a própria conversa/entrevista que era a espinha dorsal para a narrativa do programa (e assim foi: a minha conversa com a Cláudia Jardim, filmada pelo Pedro Macedo, fez parte da peça nesse dia).

Por último, e como já referi, *Laboratório* problematizava o contexto de criação daquela obra e daquele artista: interrogava o território, as infraestruturas – ou a sua ausência e falhas – através de uma questão que o próprio criador-protagonista lançava. Exemplos? Vera Mantero a perguntar porque é que andamos sempre a recomeçar em termos de política cultural (e políticos responsáveis pela área da cultura nos partidos do chamado arco da governação a verem-se gregos para lhe responder), ou Carlota Lagido a apontar a incongruência do abandono a que os municípios votavam os artistas que o Estado apoiava, negando-lhes espaços de ensaio a preços comportáveis. Agora, 13 anos depois, foi muito esclarecedor rever essas questões e perceber o sentido que continuam a fazer.

Laboratório é um caso, o meu caso. Não é um formato único, é um leque de possíveis. É também o exemplo mais claro dos pressupostos em que assenta a minha proposta de trabalho: ferramentas e métodos jornalísticos combinados com uma abordagem documental produzem formatos televisivos capazes de contribuir para a disseminação do trabalho e pensamento de um artista, da sua obra e do seu contexto, construindo arquivo vivo. E devem, quanto

mais não seja por essa razão, constar da cartilha do serviço público de televisão, de forma consistente e continuada.

Não por acaso, *Laboratório* fez parte de um programa de serviço público. Paulo Cunha e Silva, então na direção do Instituto das Artes, estava apostado em exponenciar a informação que circulava sobre a criação contemporânea; fê-lo de várias formas, uma delas investindo num programa televisivo que desse visibilidade ao trabalho dos criadores portugueses, nas mais variadas disciplinas artísticas e diversidade de percursos. Convidou-me a pensá-lo e a pô-lo de pé, na sequência do trabalho sobre práticas artísticas e culturais que vinha fazendo na SIC Notícias. E se foi total a liberdade editorial com que *Laboratório* foi pensado e realizado, o caderno de encargos desenhado por Cunha e Silva e Catarina Portas (assessora do IA para a comunicação social, na altura), deixava claro que era preciso assegurar a problematização das condições da prática artística naquele tempo e lugar. E esse é um dado que me parece fundamental em qualquer aposta para o futuro.

Vinte e seis programas depois, um novo ciclo político conduziu à suspensão do apoio financeiro do Instituto das Artes ao programa e, sem este, *Laboratório* não sobreviveu – um clássico neste país em que as políticas para a cultura e para as artes estão continuamente a recomeçar e em que o espaço de divulgação e pensamento das práticas artísticas e autorais nos media tradicionais é consistentemente precário.

Começar a acabar

Uma última questão, antes de acabar: a das condições práticas de salvaguarda deste património. Debati-me com elas para hoje poder estar aqui.

Esta comunicação fez-me ir à procura dos materiais de *Laboratório*, em busca de imagens que suportassem o que quero dizer; trago-vos uma reconstrução, uma montagem, pedaços de encontros.³

Estas imagens foram filmadas, montadas e gravadas com os equipamentos e programas mais sofisticados que, na altura, existiam no mercado. Agora, pouco mais de uma década depois, a tecnologia que utilizámos está obsoleta. A captura das imagens foi ainda feita em cassetes mini-DV – teríamos de esperar uns anos pelas câmaras digitais – e portanto foi preciso descobrir um leitor de mini-DV (cada vez mais raros no mercado) para as ler e um programa informático

³ Disponível em: https://youtu.be/0pTd9h_CX9c (acedido em março de 2020).

capaz de as descodificar e digitalizar com uma qualidade aceitável; foi preciso superar desfazamentos de som e imagem que acontecem porque, justamente, estamos a passar do analógico ao digital – e quando os *timecodes* emperram é um “valha-me deus”. E tive imensa sorte porque tudo correu pelo melhor (a fita podia ter partido, por exemplo), a começar por um produtor consciencioso (Pedro Rodrigues) que, durante 13 anos, salvaguardou a saúde de centenas de cassetes com brutos (todo o material que é filmado), juntamente com os *masters* de *Laboratório* (o material editado, aquilo que foi para o ar). É raro.

Se conto a saga que foi trazer aqui esta montagem de pouco mais de 11 minutos das quase 13 horas de *Laboratório*, é para que fique ainda mais clara a urgência de mecanismos e dispositivos que assegurem a preservação de materiais como estes, bem como a sua disponibilização. E porquê agora, esta urgência? Porque ainda é possível. Daqui a uns tempos já não será – todos os leitores de mini-DV morrerão, a fita das cassetes cederá à passagem do tempo, e por aí fora.

Para começar a acabar, fui buscar duas linhas à peça *Nova Criação*, trabalho em nome próprio dos coreógrafos e bailarinos Teresa Silva e Filipe Pereira, que põe em ação uma espécie de linha do tempo recorrente. *Estamos a gravar isto, não é?*, pergunta Filipe. E Teresa responde, interrogando: *Como presente morto ou como arquivo vivo?*

É essa questão que devemos apresentar ao nosso Audiovisual, a quem o tutela e a quem o trabalha, para garantir passado, presente e futuro – isto é, vida – ao arquivo das nossas artes performativas.

Este artigo foi convertido para o Acordo Ortográfico de 1990.

**PORTUGAL COREOGRAFADO:
O CORPO DA "POLÍTICA DO ESPÍRITO"**

LUÍSA ROUBAUD

213

**Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança,
Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa (INET-MD/FMHUL)**

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1954-5_13

(Página deixada propositadamente em branco)

A dança é uma pátria subtil [...] que concentra em si tudo quanto de mais elevado existe em cada povo. À volta dela pode fazer-se um grande movimento renovador. [...] É uma arte eminente, dogmaticamente nacional, mais uma bandeira portuguesa a flutuar, ativa e serena, sobre as ruínas de um mundo imerso em tristeza e devastação.

Era neste tom arrebatado que António Ferro, diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) do Estado Novo, discursava aquando da primeira apresentação pública dos Bailados Portugueses Verde-Gaio¹. Estávamos a 8 de dezembro de 1940, e a grande estreia da primeira companhia de dança teatral portuguesa acontecia no emblemático Teatro da Trindade, no Chiado, em Lisboa. Horas antes, a pré-dica fora transmitida aos microfones da Emissora Nacional e seria publicada na íntegra no jornal *O Século* do dia seguinte. O serão constituiu um sucesso já que a sala, literalmente, abarrotava. Entre a audiência, seleta, figurava Óscar Carmona, então presidente da República. Em face da afluência do público, as apresentações previstas tiveram de ser prolongadas com espetáculos adicionais.

Nas décadas de 1930 e de 1940 o regime atravessava o seu período áureo, e empenhava-se em construir uma imagem idealizada de Portugal e de si próprio. Após a ditadura instaurada com o golpe de estado de 1926, o autodesignado Estado Novo seria constitucionalmente formado em 1933. Depois das décadas conturbadas que se seguiram ao regicídio (1908) e à implantação da 1ª República (1910), e sob a liderança de António de Oliveira Salazar (1889-1970), então Presidente do Conselho de Ministros, Portugal apresentava-se como um próspero “oásis de paz” numa Europa incendiada pela Guerra.

Poderá parecer algo insólito, numa primeira leitura, a primeira companhia de dança profissional portuguesa ter conhecido a sua fundação num país de áridas tradições no campo da dança teatral, no âmbito de um regime isolacionista e conservador de semiconfessa filiação fascista. Nesses anos, já a dança teatral euro-americana se distanciava dos anacrónicos atavios novecentistas da dança académico-clássica e proclamava, desde o advento da “dança livre” e da moda das “bailarinas descalças”, a sua autonomia artística, plasmada no fascínio da inovação plástica e na subversão das normas estético-sociais da época, enveredando por um diálogo intenso com o seu próprio tempo.²

1 O nome “Verde Gaio” foi escolhido, por ser um “bonito nome português” a reportar a uma dança do folclore nacional, que não se pretendia apenas estilizar (Ferro 1940); e talvez porque, a tradução livre para francês, *l’oiseau vert*, evocasse *L’Oiseau Bleu* dos *Ballets Russes*. O discurso de Ferro seria publicado na íntegra nos programas dos espetáculos, pelo menos até 1943; versões sinópticas constarão nos programas de sala apresentados nas digressões ao estrangeiro (Barcelona e Madrid em 1943, Sevilha em 1944, e Paris em 1949).

2 Além da forte marca que os *Ballets Russes* (1909-1929) haviam deixado na Europa, assinalamos as experimentações da dança da Bauhaus (Oskar Schlemmer, 1888-1943); os pioneirismos de Delsarte (1811-1871), da euritmia de Dalcroze (1865-1950), da teoria do movimento de Rudolph von Laban (1879-1958), ou do expressionismo de Mary Wigman (1885-1973) e de Gret Palucca (1902-1993). Na América, após as experiências “livres” de Loie Fuller (1862-1928) e Isadora Duncan (1878-1927), já despontara a *modern dance*, o orientalismo da Denishawn (fundada em 1915), o humanismo introspetivo de Martha Graham (1894-1991) e de Doris Humphrey (1895-1958), e a afro-americanidade subversiva de

É certo que as passagens dos *Ballets Russes* na Península Ibérica entre 1916 e 1921 haviam deixado, em ambos os países, rastros indelévels nas respetivas elites intelectuais e modernistas (Castro, 2009; Tércio, 2010). A estetização “moderna” da sua etnicidade eslava, imagem de marca da trupe de Diaghilev expatriada em Paris, foi acolhida por setores culturais do Portugal de 1917-18³, oito anos após a sua enfática estreia na capital francesa, como um fruto de um desígnio patriótico inovador⁴. A receção, sobretudo dos futuristas portugueses, foi entusiástica⁵. O *élan* “moderno” dos russos combinava, algo paradoxalmente, com a crescente onda nacionalista que se vivia na época, procurando alicerces na etnografia que, a par com a valorização da cultura popular e da ideia de nação, dealbava em finais do século XIX. Desta convergência emergiram vozes a conjeturar uma “dança de expressão portuguesa”. Desde logo, os russos foram vistos como reforço desse propósito. Seis anos depois, Manoel de Sousa Pinto (1880-1934), um intelectual e um dos poucos críticos de dança na época, teorizava a ideia: “A dança portuguesa, bailados portugueses. Porque não? [...] A dança é, originariamente, uma arte popular, com raízes fundas no subsolo da raça”. E, clamando contra os efeitos do progresso na descaracterização da cultura popular, prossegue: “Há, principalmente, uma maneira bem portuguesa de dançar, que muito conviria aprofundar, estilizar, desenvolver”. Reivindica o surgimento das “bailarinas portuguesas”, propõe motivos para as coreografias e enaltece as potencialidades desse ‘diário “bailado russo” das ruas esburacadas do Tejo” (Pinto, 1924: 271-273, 290).

Este seria um momento seminal na cadeia genealógica que derivará, 16 anos volvidos, na criação do Verde-Gaio: um projeto de “modernidade” que confluiria, num grau de explicitação

Katherine Dunham (1909-2006). Nos anos 1940, renunciava-se, ainda, o radicalismo pós-moderno de Merce Cunningham (1919-2009) com John Cage (1912-1992).

³ A Europa imergia na 1ª Guerra, na Rússia anunciava-se a revolução bolchevique, e a companhia, retida no ocidente, atravessava uma grave crise financeira. Às desinteligências internas, somou-se a circunstância de ter eclodido em Lisboa o golpe sidonista de 5 de dezembro de 1917. Tais circunstâncias não só atrasaram a estreia da trupe, como obrigaram a um prolongamento imprevisto da sua estada num hotel em pleno centro da capital, o que propiciou encontros informais com figuras da elite cultural lisboeta.

⁴ Sobre essa “pátria ambulante” que eram os Bailados Russos, discursava Ferro (1940), “dir-se-ia que Diaghilev previa [...] o terramoto do comunismo [...] e se apressava a guardar e enviar para fora da sua pátria as imagens [...] da Rússia eterna [...] que assim pode sobreviver”. O arquiteto Raul Lino (1879-1974) assim recordava um desses encontros: “[...] quando a Companhia de Diaghilev veio a Lisboa, organizámos em nosso modesto terceiro andar uma demonstração de bailaricos portugueses e uma pequena exposição de trajos populares, numa tarde dedicada a Leonide Massine, à Lupokova e a outras figuras do Bailado Russo. Isso deu então bastante escândalo em Lisboa e foi tido como grande atrevimento nosso, pelos bons burgueses da cidade!” (Lino, 1970: 11).

⁵ Em 1917, imediatamente antes da chegada dos *Ballets Russes* a Lisboa, a revista *Portugal Futurista* publicou um veemente manifesto em seu apoio, assinado por Almada Negreiros, o arquiteto José Pacheco e o compositor Ruy Coelho. Os paradoxos moderno-nacionalistas dos futuristas expressavam-se bem, numa leitura pública de Almada, em 1921, da sua *Histoire du Portugal par Coeur*, escrita em Paris: “de ‘smoking’ e barrete de campino, sublinhando, sem querer, o desacordo nacionalista com a modernidade...” (França, 1974: 94). Mais tarde, em 1932, Almada revelava a empatia do futurismo português pelo projeto totalitário: “Direcção única! São as duas palavras postas lado a lado para indicar o único caminho por onde deve seguir toda a gente” (Negreiros, A. [1972]. *Obras Completas*, vol.6, Lisboa: Estampa; apud Barreira, 1981).

impreciso, com a pulsão tradicionalista que acompanhou o Estado Novo e com a vertente nacionalista que imbuía sectores do modernismo.

António Ferro (1895-1956), jornalista cosmopolita e polivalente, nomeado por Salazar para dirigir o SPN desde a sua fundação (1933), fora, ele próprio, na juventude, um dos protagonistas do primeiro modernismo português. Já nos anos 1910 a sua voz se juntara à dos entusiásticos dos *Ballets Russes*: bem enraizada no seu solo eslavo, a companhia de Diaghilev 'dividiu a História da arte moderna em duas épocas distintas: Antes e Depois dos Bailados Russos', afirmaria ainda no discurso da estreia do Verde-Gaio, do qual foi principal propulsor. Fascinava-o, como a outros da sua geração, o ideário totalitário e suas ligações à estético-política futurista. Ferro representava a "fação moderna", mais agressiva e audaciosa, de um fascismo emanado de um país de "brandos costumes".

Analisamos, neste texto, o modo como estas linhas de força viriam a concorrer, inscritas num ambiente mental marcado pela peculiar relação do Estado Novo com a psicologia coletiva, para a encenação de um Portugal miniaturado no repertório dos Bailados Portugueses Verde-Gaio. Incidiremos sobretudo na produção do início da década de 1940, período em que a Companhia manteve atividade significativa e o repertório conservou a matriz fundacional.

Não cabe, aqui, uma explanação exaustiva das metodologias e procedimentos que sustentam este estudo. Importa, por conseguinte, sublinhar os desafios e potencialidades que se colocam à análise da performance dançada, na sua relação com os documentos de arquivo, ou o que se entende por este, quando abordamos manifestações efémeras, e de carácter sobretudo não-verbal, como o ato coreográfico. A par das fontes escritas, da imprensa e da rádio, o depoimento subjetivo informal (como entrevistas a quem foi público ou esteve ligado à Companhia, dados biográficos ou trocas epistolares não publicadas entre colaboradores) e a análise de fontes musicais e iconográficas (filmes, fotografias, maquetes de cenários e figurinos, partituras musicais ou as suas gravações) revelaram-se fulcrais nesta pesquisa. Foram estes os elementos diferenciadores a propiciar um olhar aprofundado, apropriado às especificidades expressivo-comunicativas do espetáculo dançado, no que ele comporta de menos óbvio, ou seja, colocar as dimensões sub-textuais do objeto (o repertório do Verde-Gaio) em diálogo com o ambiente mental da época e, ainda, com reverberações que se fazem sentir na dança portuguesa dos dias de hoje.

O Portugal de 1940 e o seu ambiente mental

Para entender o que significou fundar o Verde-Gaio em 1940, importa inscrever o evento no quadro mental que se vivia na época. A implantação da ditadura alicerçou-se na violenta crise

social derivada da grande instabilidade político-social, económica e financeira subsequente à queda da monarquia e à implantação da República, situação agravada com a participação de Portugal na 1ª Grande Guerra. Acentuava-se na população a percepção de que o exército era a única força capaz de repor a ordem no país. Por outro lado, o Ultimato britânico (1890), compeliu Portugal à retirada das forças militares no território compreendido entre as colónias africanas de Moçambique e Angola (atuais Zimbabue, Zâmbia e Malawi), era ainda uma ferida recente. Se o Ultimato contribuiu para o fim da monarquia, foi também decisivo para o recrudescer patriótico dos finais do século XIX. Na consciência coletiva portuguesa intensificaram-se representações traumáticas associadas a um império colonial em falência, o que marcaria de modo inapelável o decurso do século XX.

Como todas as conjunturas de crise, esta estimulou o debate ideológico, ambiente que acompanhou o despontar do primeiro modernismo português: o desejo de contestar o *status quo* político e cânones socioculturais, espelhava tanto os múltiplos e contrastantes discursos estéticos europeus, em alta na época, como a militância tradicionalista de sentido inverso, de que o movimento do *Integralismo Lusitano* era exemplo, a clamar por um “reaportuguesamento de Portugal”. Este clima determinou tanto a estratégia psico-coletiva do Estado Novo como a adesão popular ao período inicial do fascismo português. A este propósito, observava Lourenço:

Não se percebeu nada do antigo regime e do seu êxito histórico quando não se vê até que ponto ele foi a mais grandiosa e sistemática exploração do fervor nacionalista de um povo que precisava dele como pão para a boca em virtude da distância objectiva que separa a sua mitologia da antiga nação gloriosa da sua diminuída realidade presente (Lourenço, 1988: 28).

À semelhança e em cumplicidade com os sistemas autoritários congéneres do século XX, as liberdades políticas e individuais foram suspensas através de políticas de censura, propaganda e repressão. A ditadura investiu num ideário nacionalista, procurou a sua fundamentação na doutrina social da Igreja Católica e definiu uma linha de ação económica protecionista e isolacionista, aspirando à autarcia; a neutralidade – oficial – do regime durante a II Guerra Mundial mitigou as suas consequências e contribuiu para o reequilíbrio das finanças públicas. E, enquanto no pós-guerra se assistia ao ocaso dos impérios coloniais europeus, o Estado Novo insistia em manter e legitimar a soberania de Portugal no Ultramar – a última da Europa.

Se tal posicionamento favoreceu o relativo florescimento do país naqueles anos, ele viria, como sabemos hoje, a condicionar a evolução futura da sociedade portuguesa: a progressiva rota de dissociação e atraso face à Europa, acentuou a condição geográfica, já de si semiperiférica, perdurou até à revolução democrática em abril de 1974.

Salazar, académico e especialista de ciência económica, liderava o “milagre português”. Católico fervoroso, educado num seminário jesuíta, as suas próprias origens modestas e rurais facilmente encontraram cumplicidade com uma população, também ela católica, pobre e, maioritariamente, rural: “Advoguei sempre uma política de administração [...] [que] consiste em gastar bem o que se possui e não dispensar mais do que os próprios recursos” (Salazar, 1935: 165). Ferro descrevia, em 1933, a perplexidade suscitada pelos modos políticos de Salazar:

Não fez declarações, concedeu poucas audiências, não falou em público e sentou-se tranquilamente à sua secretária, diante das contas do Estado... E ei-lo sozinho, em frente da crise, desprezando a sua grande cultura financeira, armando-se temporariamente com as quatro operações aritméticas: somar, diminuir, multiplicar, dividir... O primeiro movimento foi de incredulidade perante esse critério simples de boa dona de casa (Belo, 1987: 170).

O peculiar ditador, que quase nunca saiu de Portugal⁶ e se votou ao celibato, soube entender como construir um modelo autoritário adequado a uma nação de “brandos costumes”⁷. Com ele, os objetivos expansionistas e belicistas não criaram raízes e, ao invés de Hitler, Franco ou Mussolini, mostrar-se-ia o ditador mais prudente da Europa.

A cumplicidade de Salazar com o povo português – a quem exortava à passividade, abnegação, modéstia e a um nostálgico apego ao passado – ter-se-á fundado numa política de “vinculação feminina” e tirado proveito da sua afinidade subtil a traços de personalidade histórica nacional (Aragão, 1985; Belo, 1987; Lourenço, 1988)⁸. As mulheres, dirá Salazar, deverão compreender que “a felicidade se atinge não pelo prazer, mas pela renúncia”; as grandes nações deveriam, para a constituição de uma família sólida, “conservar a mulher no lar” (Belo, 1987: 226)⁹. Uma

6 Foi a Paris na juventude e deslocou-se duas vezes à fronteira espanhola para se encontrar com Francisco Franco.

7 Torgal & Homem (1982: 1439) afirmam que “o paternalismo dos soberanos portugueses é [...] defendido tradicionalmente na nossa literatura política [...] como justificação para os aspectos temperamentais do povo português, que se explicam (por outro lado) pelo clima do nosso país”. E citam, a propósito, um texto de Sebastião César de Meneses (1650), bispo cortesão, sucessivamente conselheiro de Filipe IV de Espanha e de D. João IV de Portugal: “Em Portugal, o clima por temperado, inclina aos naturais, à justiça, valor, constância e brio; e imprimem-se neles facilmente as regras da doutrina, e os preceitos da prudência. Culpam-nos de soberbos, só por lhe negarem o que tem de briosos [...]. Os Príncipes que melhor conheceram a inclinação de seus vassallos, os trataram em Portugal como filhos, porque este é o meio para os fazerem escravos, que melhor se deixam governar da clemência, que do rigor (*Suma Política*, Amsterdão, 1650). Mais tarde, Mattoso (1998) associará este traço coletivo a um Estado historicamente centralizado num país com oito séculos de fronteiras estáveis.

8 Essa característica identitária, plasmada num “masculino ausente”, resultou da sangria migratória (principalmente masculina que marcou a história portuguesa: as guerras fundacionais com mouros e castelhanos; o espírito de cruzada (cristianização); os Descobrimientos; a colonização ultramarina; a emigração económica; a guerra colonial, etc. Imerso nesta mitologia “da partida” país constituir-se-ia como “mátria” e não como “pátria” (Aragão, 1985).

9 Esta idealização da mulher, procriadora e deserotizada, encontra a sua justificação profunda num propósito político-ideológico fascista: o do aumento demográfico, tendo em vista o cumprimento de uma ideiação expansionista

fina convivência se tecia entre o modelo da governação salazarista e as mulheres: elas seriam as guardiãs do lar, tal como o ditador se posicionava como guardião da nação¹⁰.

Calado (1981) afirmava que não era casual, portanto, a “arte do regime” exaltar a imagem da mulher rural, trabalhadora e alegre, simples e sempre ajoujada de cestos de fruta, criação ou roupa lavada. Uma mulher bem diferente da que imaginara António Ferro em *Idade do Jazz Band* (Ferro, 1922; *apud* Rodrigues, 1986), por excelência urbana, veículo da moda, concretização “dessa humanidade artificial ao ritmo incessante e efémero da velocidade do tempo e do prazer de o sorver”. Salazar, pelo contrário, arreigado aos seus valores rurais, devaneia transplantar esses valores para a cidade. Medina (1978) descreve assim uma visita de ambos a um recém-construído bairro social em Lisboa:

Ao chegarem ao bairro da Ajuda e ao contemplar as actividades dos moradores do bairro novo, o ditador extasia-se. Eis como Ferro compõe a eternecida aguarela: “À frente das casinhas brancas, os seus habitantes, homens, mulheres e crianças vão amanhando o bocadinho de terra que lhes cabe, mangas arregaçadas, cavando e cantando. Salazar, filho de camponeses, extasia-se: “Que belas couves!... Que lindas rosas!”. E acrescenta: “Este é o caminho. O trabalho em terra própria é o grande inimigo da taberna (Medina, 1978: 137-138).

Não obstante a aparente temperança, o salazarismo não se diferenciaria, noutras dimensões práticas e doutrinárias, dos restantes regimes totalitários da Europa. No Portugal de 1934, Ferro, à frente da propaganda do Estado, concebia o *Decálogo do Estado Novo*¹¹, que assim estabelecia no seu Artigo 5.º: o indivíduo apenas existe enquanto “parte dos grupos naturais (famílias), profissionais (corporações), e territoriais (municípios)” e é nessa qualidade que lhe são reconhecidos os necessários direitos”. Uma carta de princípios envolveu a criação da Legião Portuguesa e as Mocidades Portuguesas, feminina e masculina, na década de 1930: a estas organizações competia completar a missão educativa da família e da escola, e ainda ministrar formação pré-militar; à Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (1935), cabia organizar os tempos livres dos trabalhadores. Quanto ao Instituto Nacional de Educação Física e ao Estádio Nacional, fundados em 1940, assim rezava o decreto da sua fundação: “O futuro da raça

e bélico-imperial (Reich, 1976).

10 As mulheres rurais minhotas tinham por tradição guardar no fundo das suas arcas, bem escondidos, linhos e ouros. Na sequência de um discurso de Salazar sobre a recusa, por considerar inaceitáveis as condições, de um empréstimo facultado pela Sociedade das Nações, muitas mulheres teriam enviado ouro a Salazar. A verdade é que “governando com elas e como elas, Salazar morreu deixando os cofres de Banco de Portugal cheios de ouro, qual gigantesca arca minhotoa”. Algum tempo depois, Mussolini teria copiado o gesto, pedindo as alianças de casamento às mulheres italianas, que delapidará em pouco tempo. Não se trataria agora do produto das poupanças, mas da fidelidade ao Grande Homem. A simbologia do ouro destes dois episódios revelaria as diferenças entre os dois regimes (Belo, 1987).

11 O documento sintetizava os dez princípios basilares do regime.

portuguesa está na ordem dos vitais interesses do indivíduo, da família e da nação” (Decreto-lei n.º 30.279, de 23/01/1940). Numa tarjeta não datada o SPN publicitava, para a inauguração destes equipamentos, o pensamento de Salazar:

AOS DESPORTISTAS!

[...] Que pena me faz saber aos domingos os cafés cheios de jovens, discutindo os mistérios e os problemas da baixa política, e ao mesmo tempo ver deserto esse Tejo maravilhoso, sem que nele remem ou velem, sob um céu incomparável, os milhares de filhos deste país de marinheiros [...].

Temos de reagir pela verdade da vida que é trabalho, que é sacrifício, que é luta, que é dor, mas também é triunfo, glória, alegria, céu azul, almas lavadas e corações puros, e dar aos portugueses, pela disciplina da cultura física, o segredo de fazer duradoira a sua mocidade, em benefício de Portugal! [...] Regozijemo-nos, porque teremos em breve o Estádio Nacional!

O Estado Novo procurava doutrinar largas massas da população portuguesa, entendendo o corpo humano como símbolo da estrutura social: agir sobre o primeiro era um modo de agir sobre a segunda. Entretanto, a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado – a polícia política – atuava em conjunto com a Legião Portuguesa e os serviços de Censura, a partir de 1944 sob dependência direta de Salazar e do SPN. No Diploma que o criou, as competências do SPN eram claras: “Combater por todos os meios ao seu alcance quaisquer ideias perturbadoras e dissolventes da unidade nacional [...]. Desenvolver nos portugueses o culto pela tradição, estimulando o regionalismo nacional”.

Ferro viu na sua nomeação para o SPN a oportunidade de por em prática o projeto artístico e cultural para Portugal que conjeturava desde a juventude. Empenhou-se, com ardor, em operacionalizar o que, a partir de 1932, passaria a designar de “política do espírito”¹². Num texto publicado no *Diário de Notícias* (21/11/1932), explicita as linhas gerais a prevalecer na relação entre o poder e as artes, e os princípios do novo tipo de ação cultural a desenvolver. Numa época em que o mecenato do Estado era uma novidade, cabia ao SPN restaurar a alma e o corpo da nação e promover uma pátria ideada: Portugal “não era um país pequeno”, e aliava uma história grandiosa à sua pequena dimensão territorial. Como afirmava o artigo 9º do Decálogo, num mundo imerso no caos Portugal haveria de se restabelecer como uma das “maiores potências espirituais do mundo”.

Um conjunto de ações concretas visavam definir e promover a estética e a cultura oficiais do poder. O projeto de Ferro envolvia:

12 A designação inspirava-se numa conferência do poeta Paul Valéry com o mesmo título (*La Politique de l'Esprit*), também datada de 1932 (Rodrigues, 1986).

[...] [U]ma política global, integrada, de propaganda, já de acção psicossocial, de lição estética, de transformação sociocultural: o cinema, o teatro, o jornal, a rádio, a festa, o cartaz, a montra, a exposição, a decoração, o “bom-gosto”, as artes gráficas, a publicidade, o turismo, a invenção do rosto cultural e moderno do regime, a mobilização de consideráveis sectores culturais e artísticos portugueses (Portela, 1987: 59).

Desde logo, Ferro lançou mãos a iniciativas socialmente diferenciadas. De um lado, promoveu os *Prémios Literários* (1934), a *I Exposição e Arte Moderna* (1935), as *Exposições Internacional de Paris* (1937), de *Nova Iorque* e de *S. Francisco* (1939), e funda o *Gabinete de Estudos Musicais* (1941). Dirigidos a outros sectores da população haveria o itinerante *Teatro do Povo* (1936)¹³, o cinema ambulante (1937), ou o primeiro e único *Concurso Aldeia mais Portuguesa de Portugal* (1939). Antecipando a importância dos *media* no *marketing* político moderno, em 1939 Ferro cria o primeiro *Jornal Português* de atualidades cinematográficas. A partir de 1941, ele mesmo dirige a Emissora Nacional e forma a Orquestra Sinfónica (1934), que mais tarde irão radiodifundir, e acompanhar ao vivo, os espetáculos do Verde-Gaio. Numa antevisão das potencialidades do espaço cultural lusófono – de certo modo antecipando a posterior instrumentalização pela ditadura do ideário luso-tropicalista que Gilberto Freyre formulava nos anos 30 – promulga o *I Acordo Cultural Luso-Brasileiro* (1941), do qual resultarão alguns intercâmbios e a revista *Atlântico*. Seguir-se-á a revista *Panorama*, de arte e turismo, em 1943.

Em matéria orçamental não era, porém, fácil negociar com Salazar¹⁴. O jornalista e escritor francês Emile Scheiber (1888-1967), após a sua visita a Portugal, comparava Ferro a Goebbels, considerando-o “tão activo, mas menos agressivo”. Numa entrevista, Ferro queixava-se dos reduzidos meios cedidos por Salazar para o seu ambicioso programa. Salazar dissera-lhe: “não gaste muito”.

Temos que fazer muito com pouco dinheiro: um milhão de escudos no primeiro ano, e o triplo hoje. [...] Disponho para tudo de uma cinquentena de colaboradores.

[...] O nosso papel consiste em fazer conhecer aos portugueses a sua situação real [...] desenvolver o sentimento patriótico, a confiança, a alegria de viver através de uma noção de vitalidade nacional, construída sobre os factos [...] até nas localidades mais remotas.

Enfim, o nosso papel é o de melhor fazer conhecer Portugal no estrangeiro, nomeadamente, preparar a vinda de numerosos estrangeiros em 1939 e em 1940, por ocasião da celebração

13 Neste teatro ambulante, dirigido pelo etnógrafo Francisco Lage (1888-1957), colaboravam artistas plásticos e dramaturgos que depois se associarão ao Verde-Gaio. O objetivo: levar dramaturgia clássica e contemporânea a todo o país. Intelectuais como Unamuno e Pirandello acompanharam algumas das digressões (Santos, 2004).

14 A propósito do célebre espírito de poupança e desafeto pela coisa cultural de Salazar, relatava Ferro no *Jornal de Notícias* (29/4/42): um grupo de amigos de um tenor, no ensejo de o ajudar a prosseguir os estudos de canto em Milão procurou o apoio de Salazar. O ditador recebeu-os amavelmente, e ouviu-os com a maior atenção. No fim, penalizado respondeu-lhes: “não posso fazer nada. Se não tenho dinheiro para dar aos que choram ” como hei-de dar aos que cantam?”

do oitavo centenário da primeira independência do nosso país, e o terceiro centenário da sua reafirmação (Schreiber, 1938: 136-137).

Ferro referia-se ao que viria a ser o mais icónico dos eventos do regime – o maior jamais realizado em Portugal até à Expo de 1998: A Exposição do Mundo Português. Seria essa vaga entusiástica a inscrever a criação dos Bailados Portugueses Verde-Gaio.

O Estado Novo encenado: a Exposição do Mundo Português

Se o ano de 1940 marcou o ápice do regime, a magnífica Exposição do Mundo Português foi a sua corporização. O evento almejava ser uma síntese mítica de Portugal, alegoria da autoimagem coletiva regenerada. Entre 23 de junho e 2 de dezembro de 1940, a histórica zona ribeirinha de Belém, lugar dos mais emblemáticos monumentos da época dos Descobrimentos “o Mosteiro dos Jerónimos e a Torre de Belém – foi completamente transformada para acolher a grande exposição¹⁵ que, apesar dos limites à circulação internacional impostos pela Guerra, contaria com cerca de três milhões de visitantes.

Comemorar o duplo centenário, os oitocentos anos da fundação do Estado Português (1140) e os trezentos anos da Restauração da Independência, após seis décadas de ocupação espanhola (1580-1640), continha importante carga simbólica. A Restauração, em particular, a sua associação ao enigmático desaparecimento do rei D. Sebastião na batalha de Alcácer-Quibir (1578, Marrocos), deixou rasto na mitologia popular e na psicologia coletiva¹⁶, tornando-se temário recorrente nas letras e nas artes até aos dias de hoje¹⁷.

A mitologia das comemorações seria, pois, assimilada pela ênfase patriótica do Estado Novo que, ao arrogar-se guardador do património espiritual da Nação, colando-se aos grandes empreendimentos coletivos do passado histórico através da sua capacidade de concretização, assim se legitimava no presente.

15 O Padrão dos Descobrimentos e o Museu da Arte Popular são hoje o remanescente da grande Exposição de 1940.

16 Envolto numa aura lendária, o acontecimento originou no século XVI português um movimento místico-secular de recorte “messiânico”, conhecido como “sebastianismo”, e foi eternizado por Luís Vaz de Camões em *Os Lusíadas*. O “sentimento sebastião” é visto em convergência com o “traço mental português” – a “saudade” –, refletido na cultura popular (o Fado); questões que emergem na obra de Fernando Pessoa (1988-1935) e que têm interessado diversos pensadores da “portugalidade”, entre outros, Eduardo Lourenço (*Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*, 1988).

17 Como veremos, o tema servirá um dos bailados do Verde-Gaio (*D. Sebastião*, 1943), com argumento do próprio António Ferro e música de Ruy Coelho (1889-1986), compositor ligado às artes cénicas e a um imaginário histórico-nacionalista que confluirá, depois de 1926, com a ideologia estadonovista. Foi criada em 1996 uma curiosa versão da “nova dança portuguesa”, *Dom São Sebastião*, por Francisco Camacho (1967-); uma outra, *Perda Preciosa* (2012, Rui Lopes Graça e André A. Teodósio) surge, significativamente, no início da crise que se abateu em Portugal no novo milénio.

A Exposição de 1940 envolveu uma enorme mobilização de recursos materiais e culturais. A participação de expoentes do modernismo português, no campo da arquitetura, das letras e das artes, ainda que estabelecendo com o regime diferentes aproximações, ocuparam um lugar de destaque. Ferro recrutava os artistas para esta encenação do Portugal reabilitado e engrandecido, porquanto:

[...] muitos se perdem pela falta de apoio, de compreensão diante da sua ansiedade [...] dos seus exageros por vezes fecundos. Revoltados, esses desprezados, revolta-se ainda mais e caem quase sempre na loucura das formas e dos temas» «[...] Para evitar essa revolta é que o SPN se julga na obrigação [...] de seguir atentamente os seus movimentos [...] chamar a si em nome da ordem e do equilíbrio o modesto papel da irreverência oficial, isto é, de representar a atenção carinhosa do Estado para com aqueles artistas de quem ele próprio desconfia (*apud* Calado, 1981: 32).

O maior evento cultural do regime, e seu *ex-libris*, estava longe de ser uma iniciativa avulsa. Era parte de uma estratégia bem orquestrada cujo desígnio era o de realçar, e definir a natureza, da cultura e das artes do país e, acima de tudo, a imagem interna e externa do Estado Novo. Entre o deslumbramento e a exaltação identitária, Ferro sublinhava, anos depois, ter-se tratado de “lembrar ao Mundo que Portugal nunca poderia ser olhado na Europa como simples arrivista, que éramos gente quando a maior parte das nações europeias não existiam sequer na imaginação dos homens” (1949: 11).

No xadrez do poder, Ferro suplementava em audácia o ruralismo conservador de Salazar. Seria obreiro, talvez, de alguma megalomania oculta sob a capa austera do ditador. Este inclinaria-se para uma política de fachada, pelo que se observariam pontos de discórdia. Esta tensão refletir-se-á, de algum modo, no traçado simultaneamente moderno e tradicionalista a atravessar toda a obra do regime. Num esforço de síntese, Ferro conjeturava uma “arte moderna de raízes nacionais” “afirmava aos microfones da Rádio Nacional (30/10/1943). Ao desejar incluir o passado e a tradição na imagem do país que queria construir, Ferro colocava esse arcaísmo sob uma face dinâmica. Essa função deveria, pois, ser prestigiada pelos “modernos”. Presentes que estavam na memória de todos os anos conturbados da República, num planeta assolado pelas guerras mundiais, propunha o Estado Novo um tempo solar, a iluminar as características étnicas do “povo lusitano”, divinamente designado para prolongar a missão imperial.

Mas a Lisboa neutral da grande Exposição era também, nos anos 1940, uma cidade da nação sobrepovoada – a última grande porta de acesso a um mundo livre da guerra e da perseguição desencadeada desde a Alemanha. Refugiados de toda a Europa, expatriados em trânsito, impregnavam a cidade de uma espécie de cosmopolitismo desesperado. Atmosfera bem documentada nas imagens de *Fantasia Lusitana* (Canijo, 2010), que levantam o véu sobre como terá tal conjuntura propiciado

contactos de portugueses, então imersos num mundo feérico mas isolado, com a dinâmica cultural e social moderna que, apesar da guerra, eclodia entre a Europa e os Estados Unidos da América. No caso da dança houve disso efeitos palpáveis que careceriam melhor conhecimento¹⁸.

Um texto de Saint-Exupery (1944), escrito aquando da sua breve passagem por Lisboa a caminho dos Estados Unidos da América, em dezembro de 1940, dá-nos conta da atmosfera que exalava a capital portuguesa vista do outro lado do espelho:

[...] Lisboa apareceu-me como um paraíso claro e triste. Falava-se então muito de uma iminente invasão, mas Portugal obstinava-se na ilusão da sua felicidade. Lisboa, que tinha construído a mais bela exposição do mundo, sorria com um sorriso um pouco pálido. O continente inteiro pesava contra Portugal [...]; Lisboa em festa desafiava a Europa.

[...] Na minha terra as cidades eram a noite, cor de cinza. Desabitua-me de toda a luz, e esta capital radiosa causava-me um vago mal-estar. [...] Contra Lisboa eu sentia pesar a noite da Europa, habitada por grupos de bombardeiros errantes, a pressentirem de longe este tesouro. Mas Portugal ignorava o apetite do monstro. Recusava-se a crer nos maus sinais. Portugal falava sobre arte com uma confiança desesperada. Ousariam esmagá-lo, no seu culto da arte? Expunha todas as suas maravilhas. Ousariam esmagá-lo, com as suas maravilhas? [Portugal] mostrava os seus grandes homens.

Sem exército e sem canhões, tinha armado contra o arsenal do invasor todas as suas sentinelas de pedra: os poetas, os exploradores, conquistadores. Todo o passado de Portugal, menos o exército e os canhões, barravam a estrada. Ousariam esmagá-lo, na herança de seu passado glorioso?

Todas noites vagueava com melancolia através desta bem-sucedida exposição de um gosto extremo, onde tudo tangia a perfeição, até a música, tão discreta, escolhida com tanto tacto, a fluir suavemente sobre os jardins, sem fulgir, como o simples cantar de uma fonte. Ir-se-ia destruir no mundo este gosto maravilhoso da justa medida?

E eu achava Lisboa, sob seu sorriso, mais triste do que as minhas cidades apagadas (Saint-Exupery, 1944: 4-5¹⁹).

A “pátria subtil” coreografada: génese e apogeu do Verde-Gaio

A atmosfera descrita por Exupery reporta, por um acaso do destino, à ocasião exata da estreia do Verde-Gaio. O escritor-aviador francês encontrava-se em Lisboa nessa mesma semana. Por isso, efabulemos, vaguearia pela grande Exposição enquanto Ferro dissertava aos microfones

¹⁸ Entre outros, a permanência em Lisboa do casal Alexandre e Clotilde Sakharoff, bailarinos e coreógrafos expressionistas russo-germânicos. Imagens de uma sua atuação pública, num jardim do Estoril, estão documentadas em Canijo (2010). O casal terá estabelecido contatos com Francis Graça (ver nota 25).

¹⁹ Trad. autora.

da rádio, no emblemático dia da estreia do Verde-Gaio, ser “a arte do bailado a expressão de um tempo feliz”.

Foi com uma pequena verba remanescente da Exposição do Mundo Português, e animado pelo ambiente enfático que então se vivia, que Ferro reuniu antigos colaboradores dos seus tempos de intelectual *avant-garde* para lhes transmitir o (velho) sonho de criar alguns bailados para estreiar ainda no âmbito do ambicioso evento. Nas suas memórias, a escritora Fernanda de Castro (1900-1994), esposa de António Ferro, evoca o quão caro lhe era este projeto:

Quantos anos teria andado esse sonho a bailar na cabeça do António? Talvez [...] desde aquele tempo em que vimos pela primeira vez os bailados russos de Diaghilev (não tínhamos Nijinsky ou Pavlova, nem bailarinos ou tradição balética) mas tínhamos um folclore riquíssimo [...] e compositores, artistas plásticos, etnógrafos, etc. [...] Mas também a ideia do António não era pôr de pé uma companhia de bailados clássicos, mas de bailados portugueses (Castro, 2006: 34).

Paulo Ferreira, um dos artistas plásticos associados do Verde-Gaio, recorda a primeira vez que Ferro o abordou com a ideia²⁰:

Em 1940, António Ferro desejou falar comigo. [...] Entusiasta dos Bailados Russos, tinha pensado realizar um espectáculo de bailado [...]. Um bailado português! Para tal, pensou em chamar-nos [...]. Evidentemente, a ideia entusiasmou-nos, mas as dificuldades apareceram de seguida. O tempo, era pouco [...]. O mais importante ainda, reunir elementos dançantes nessa época, quase não existentes. [...] As bailarinas, a maior parte trabalhava nos teatros de revista. Mesmo assim, Francis conseguiu reunir um grupo, e os ensaios começaram em Belém [...]. Outro contratempo, a execução do guarda-roupa. Malhas e sapatilhas eram inexistentes nesse tempo! Seria necessário fabricá-los, o que trazia grandes dificuldades. Uma fábrica de malhas, existente em Benfica, podia fabricá-las mas quando as forneceram, verificou-se não terem a elasticidade necessária foi necessário refazê-las! Quanto às sapatilhas, os sapateiros não conseguiam executá-las com a elasticidade devida. Foram feitas numa loja do Bairro Alto que, não sendo o que se pretendia, foi na ocasião o melhor que se pôde arranjar, pois devido à guerra, não havia possibilidade de as importar...

Estes testemunhos ilustram alguns dos aspetos-chave a envolver a criação do Verde-Gaio: a memória dos *Ballets Russes*; o ensejo de inventar uma “dança portuguesa”; a inexistência de coreógrafos e bailarinos colmatada com o recurso aos do Teatro de Revista²¹; as competências

20 Excerto de manuscrito original não datado (arquivos do Museu Nacional do Teatro).

21 A Revista, género de teatro de gosto marcadamente popular, conheceu enorme sucesso no Brasil e Portugal no início do século XX. A designação deriva do seu carácter de atualidade (“revista” dos acontecimentos do ano). Comédia leve e musicada, trazia uma crítica mordaz à política e aos costumes; durante o Estado Novo, a subtileza e o improviso dos quadros facilitava subtraírem-se à Censura.

deficitárias em matéria de produção de espetáculos de dança; e a Guerra em pano de fundo. E a menção a Francis Graça (Francisco Florêncio Graça, 1902-1980), um bailarino autodidata que, entre as aparições na Revista e incursões numa dança de pendor mais erudito, era, desde 1925, colaborador assíduo de António Ferro em esparsos, embora entusiásticos e controversos, recitais de dança²². Fernanda Castro relembra o encontro entre Ferro e Francis:

[...] [O] António, porém, viu imediatamente nele o homem de que necessitava para o seu incipiente Verde-Gaio: fino, inteligente, sensível, extremamente harmonioso em todos os seus gestos e movimentos, com uma figura esbelta de adolescente e, embora sem escola, com qualidades bem visíveis de bailarino nato (Castro, 2005: 35).

O ideólogo e homem da iniciativa institucional, e o coreógrafo e bailarino, homem da criação no terreno, viriam a formar uma duradoura dupla criativa, que os aparentaria a heterónimos portugueses de Diaghilev e Nijinsky.

Em face da débil tradição em dança teatral, era no Teatro de Revista que se desenvolviam pequenos números de dança, nos quais, como se pode verificar em fotografias da época, se vislumbravam efeitos da passagem dos *Ballets Russes* em Lisboa. Aí foram recrutados muitos dos artistas do Verde-Gaio já que, além de “escola de dança”, a inocuidade do teatro musical favorecia-o enquanto plataforma de experimentação para cenógrafos e compositores modernistas. Esta conjuntura e estigma de nascimento determinaram o lugar do Verde-Gaio no seio de um projeto de ação psicossocial mais amplo, bem como as vicissitudes da sua trajetória ulterior.

Examinemos, então, o programa da estreia. Importa previamente assinalar as condicionantes deste exame: o registo filmado não era corrente na época, o que impõe restrições a um restauro mais fiel das características do repertório coreográfico. Resta-nos a *gestalt* possível, configurada a partir do cruzamento de múltiplas fontes: como referido inicialmente, os poucos documentos filmados, o depoimento de artistas e de público de então, a iconografia disponível (fotografias, cartazes, maquetas de cenários e figurinos), o temário (os argumentos dos bailados sempre

²² Sobre a primeira aparição pública de Francis, em 1925, no Teatro Novo (o sucedâneo lisboeta do então em voga *théâtre de poche*), relatava a imprensa: “Exibiu-se o bailarino português Florêncio. Foi a verdadeira novidade da noite [...]. Asseguram-nos que é uma vocação servida por uma singular força de vontade. Um autodidacta. Possui condições plásticas exigidas pelo género de arte que abraçou. Nas danças clássicas teve belíssimas atitudes de estatuária e num bailado moderno a alegria e desenvoltura requeridas” (Santos, 1999: 14). Entre impropérios e ditos marialvas, a receção do público terá sido bastante polémica “pois era a primeira vez que um bailarino de *collants* fazia um espectáculo sozinho” recorda Castro (2006: 35). A ousadia valeu-lhe o afastamento da família e um estratégico retiro temporário em Paris. De regresso a Lisboa, Florêncio, agora sob o pseudónimo de “Francis”, viria iniciar uma carreira fulgurante na Revista. A sua aparição no primeiro sonofilme português, *A Severa*, de Leitão de Barros (1930), onde dançava um fandango, contribuiu para a popularidade do filme – e, dez anos mais tarde, para o sucesso inicial do Verde-Gaio. Este é, também, o primeiro registo em movimento das qualidades interpretativas de Francis.

constavam nos programas de sala), algumas (poucas) partituras musicais gravadas e, finalmente, as visões veiculadas nos debates na imprensa do tempo, o discurso dos promotores e colaboradores – e enquadrá-los nas circunstâncias da época. Procedimento toldado pela névoa do tempo, é certo; contudo, o privilégio de oitenta anos de distância, e de quase cinquenta sobre a queda do Estado Novo, previnem-nos de interpretações precipitadas.

As atuações do Verde-Gaio decorriam habitualmente nas salas nobres da capital (o Teatro de São Carlos e o Teatro da Trindade), dirigindo-se a uma audiência seleta; e, ocasionalmente, no Coliseu dos Recreios, vocacionado para um público mais popular. Um acesso socialmente alargado aos eventos era viabilizado através das reportagens de atualidades que precediam os filmes nas salas de cinema, ou através de emissões radiofónicas apresentadas e comentadas em direto: assim se convidava a restante população a seguir à distância um mundo marcado pela afirmação de um estatuto social que não era o seu, e lhe devolvia a ficção que os “artistas do poder” sobre si construía.

As coreografias da estreia, todas assinadas por Francis, contavam com música original para a dança de compositores eruditos (Frederico de Freitas²³, Croner de Vasconcelos e Ruy Coelho) anteriormente implicados, como se disse, nos esboços da “dança modernista” portuguesa e/ou em criações para a Revista. Dias antes da estreia, Francis anunciava à imprensa a programação:

Pretendo mover-me dentro de ideias nacionais. Não vou criar ritmos gastos, antes inspirar-me neles e criar alguma coisa de novo. [...] [D]esenhar, dentro do bailado de espírito português, uma narrativa dramática ou frívola. [...] [A]presentarei um tema histórico [...] e outro, onde se revelam aspectos psicológicos das gentes das nossas províncias (*Diário de Lisboa*, 22/10/1940).

Com efeito, os serões combinariam, habitualmente, bailados de inspiração histórica e bailados de inspiração folclórica, por vezes entremeados de *Passatempos*, constituídos por *suites* de danças portuguesas (claro desenvolvimento dos recitais de Francis dos anos 1930), e versões eruditas de canções populares interpretadas ao vivo pela então famosa cantora-atriz, Maria Paula.

No programa da estreia, os bailados *Muro do Derrete* e *Ribatejo* baseavam-se na recriação coreográfica, plástica e musical de elementos etnográficos e folclóricos. No primeiro, a atmosfera, os costumes e comportamentos “salaios” (população rural imigrada para periferia de Lisboa); no segundo, as paisagens e o povo das lezírias, as suas condutas e a forte tradição tauromáquica e equestre; bem marcados pela coreografia e guarda-roupa, os estereótipos de género que

23 Frederico de Freitas (1902-1980) o mais assíduo compositor do Verde-Gaio e grande amigo de Francis, declarava-se apreciador da música de expressão nacionalista, e admirador de Stravinsky, Honegger, Prokofiev ou Ravel (Marinho, 2010).

atravessavam todo reportório do Verde-Gaio encontravam aqui um dos seus expoentes. Nas outras duas peças, *Lenda das Amendoeiras* e *Inês de Castro* predominava a tónica histórico-lendária. A dramaturgia envolvia uma maior presença da mímica associada à coreografia. A primeira versava a conhecida lenda tradicional, em cuja ação, situada no sul do Portugal medieval (hoje o Algarve), o soberano árabe ordenava cobrir o reino de amendoeiras que, floridas, atenuariam dor da sua amada, uma princesa nórdica saudosa da neve. O tema pretextava um certo orientalismo cénico, eco retardado de um traço muito ao gosto da dança modernista. Em *Inês de Castro*, o ambiente plástico, também de alusões medievais, emoldurava a mais célebre tragédia romântica da cultura portuguesa. Entre as razões da Pátria e as do coração, o amor e a suspeita da traição, enaltecia-se o fundo patriótico do episódio histórico mitificado: o assassinio de Inês de Castro, galega, amante de D. Pedro I, sucessor do trono de Portugal, por rumores de conspiração a favor do reino de Castela. Destroçado, o rei impõe à corte a macabra cerimónia da coroação de Inês depois de morta. A narrativa, de recorte shakespeariano, é até hoje vívida no imaginário popular e tópico recorrente nas letras e nas artes portuguesas²⁴.

No célebre discurso da estreia, Ferro (1940) enaltecia terem os colaboradores do Verde-Gaio partilhado os arrebatados anos do modernismo português e o sonho de dança que todos acalentavam desde a primeira visão dos Bailados Russos. Reitera a convicção de ser a dança a arte que, performando a alma e identidade de um país, simultaneamente as preserva e renova. E, naturalmente, inscreve o Verde-Gaio no conjunto das iniciativas de política cultural e de propaganda do regime, dissociando-o, ainda, de quaisquer intenções de “banal estilização”. Assume, sem pretensões, as limitações de “escola” dos bailarinos e, com orgulho, que a companhia “parte de um zero” unicamente colmatado pela “tocante boa vontade e intuição” dos intérpretes. Num contexto internacional tormentoso, o Verde-Gaio seria mais uma fortaleza da alma de um Portugal que “na carta do globo, tem a sua cor e desenho próprios”. Recordemos que um dos propósitos da Companhia era acompanhar visitas de estado ao estrangeiro, qual “cartão-de-visita” de Portugal. As digressões (Barcelona e Madrid em 1943, Sevilha em 1944 e Paris em 1949), a avaliar pela receção da crítica, terão tido algum sucesso.

Das coreografias de Francis, uma combinação de dança livre e expressionista, apontamentos de *ballet*, folclore e mímica, resultava um “híbrido” no qual se compreende poder ser vista, sobretudo no estrangeiro, uma singularidade. Francis, num toque de genialidade, logrou simultaneamente torneir e resistir aos ditames e disciplina baléticos e, com inabalável entusiasmo

24 A lenda de Pedro e Inês seria um dos primeiros ensaios coreográficos dos modernistas portugueses: em 1916, o multidisciplinar Almada Negreiros projetou coreografá-la; o tema havia também interessado a Diaghilev, que teria levado consigo o argumento aquando da sua passagem por Lisboa (Sasportes, 1970). Uma versão contemporânea, *Pedro e Inês* (2003, Companhia Nacional Bailado), foi levada a cena pela coreógrafa Olga Roriz (1955-) e constitui até hoje um dos maiores sucessos de público da dança portuguesa.

e engenho, inventou uma linguagem que servia ao mesmo tempo um elenco impreparado e o projeto estético-ideológico do Verde-Gaio²⁵.

Até 1943 o Verde-Gaio, manteve-se próximo da sua matriz original. Estrear-se-iam mais cinco coreografias. Em 1941 a vertente folclorista do temário acentuou-se: *Homem do Cravo na Boca* versava antigos rituais populares do fogo e da fazedura do pão. *Dança da Menina Tonta*, a avaliar pelas vezes que foi levada a cena, foi talvez a coreografia mais bem sucedida do Verde-Gaio. Inspirava-se em costumes transmontanos e acusaria algumas semelhanças com *Petruska*²⁶. O programa incluía também um *Passatempo*. Esta ênfase folclorista levaria a imprensa recordar as teorias proféticas que, nos anos 1920, preconizavam a teatralização da dança popular portuguesa. No *Diário da Manhã* (24/06/1941) o articulista Jorge de Faria foi mais longe na definição do “estilo português”: ao invés da “giratória e saltatória dança russa” a portuguesa seria no geral “baixa e aberta”; os passos seriam curtos e “quase só nas voltas se abraçam os pares”. Dirijam-se os braços dos dançarinos portugueses para o céu, ou pendam para o chão, “os pés ficam-se na terra”. O jornal nacionalista *Acção* (3/07/1941) realçava a resistência do Verde-Gaio a influências externas, valorizando a inovação que representava ao trazer para palco a expressão popular, em detrimento da matriz académico-clássica.

Do lado (politicamente) discordante, a imprensa sublinhava a inocuidade dos argumentos, a qualidade irregular das partituras e dos bailarinos, e o elitismo que envolvia os espetáculos; mas reconheciam-se as habilidades de Francis e os progressos técnico-artísticas do elenco.

Apesar da boa receção e do relativo fôlego que o grupo parecia ter adquirido neste seu ano e meio de existência, só em 1943 seriam criados novos bailados. Nesse entretanto, Francis regressa à Revista. As duas estreias de 1943 vêm reforçar a componente historicista do repertório. O bailado *D. Sebastião* recriava, numa peça de recorte heroico dividida em cinco quadros, a batalha de Alcácer-Quibir e os seus preâmbulos. O argumento, do próprio António Ferro, revisitava a mítica “sebastianista” e a lírica de Camões²⁷. O “exotismo” do ambiente norte-africano pretextava, uma vez mais, incursões cénicas de feição orientalista. Aqui, as representações da mulher árabe – a exposição das linhas do corpo, o erotismo do movimento coreografado, ainda que de modo contido – bem distintas das do “feminino nacional”, sugerem uma alegoria performativa

²⁵ Após uma breve experiência de dança clássica num curso particular em Lisboa, explicava Francis ao *Diário da Noite* (2/07/1937), no Brasil, tinha sentido “necessidade de se libertar para interpretar as danças portuguesas”. Pouco se sabe sobre o seu conhecimento da dança expressionista, mas são referidos na correspondência que manteve com o maestro Frederico de Freitas, e nos contactos com o casal de bailarinos Alexandre e Clotilde Sakharoff que, na maré de refugiados da Segunda Grande Guerra, permaneceu uma temporada em Lisboa.

²⁶ 1911, *Ballets Russes* (Fokine, Stravinsky, Benoit).

²⁷ Ver nota 17.

da teoria da “pureza e perigo” (Douglas, 1991). As cenas retratadas na ampla cortina de fundo aludiam ao imaginário sebastiânico. Mas a imagem de marca da peça era uma enorme rampa ascendente, na qual o Rei, seguido do seu exército, assoma nos grandiosos momentos finais, sublimando o seu desaparecimento misterioso numa marcha triunfal.

Em *Imagens da Terra e do Mar*, um pendor poético imbuía os confrontos entre o Mar e a Terra, elementos simbólicos da portugalidade, e os motivos do folclore português. E havia um impactante cenário, que se tornaria outro dos *ex-libris* da Companhia: apoteoticamente posicionados dentro de um enorme paralelepípedo com três níveis de altura (evocação visual da geografia de Portugal e, também, do estilo cenográfico da Revista) nove pares de bailarinos representavam as regiões do país.

O último estertor dos “bailados russos portugueses”

Apesar do que parecia ser uma maré ascendente, até 1947 não haverá notícia de novas criações. Com os afastamentos intermitentes de Francis a partir de 1946, e sobretudo com a saída de Ferro do Secretariado Nacional de Informação²⁸ em 1949, a Companhia afasta-se da sua matriz estética e nacionalista, e entra em declínio. Francis ensaia um retorno ao temário do Verde-Gaio (*Nazaré*, 1948), mas as posteriores direções, entregues ao italiano Guglielmo Morresi (em 1947) e ao sueco Ivo Cramer (em 1948-49)²⁹, procuraram reorientar a Companhia para a dança clássica ou para o expressionismo. Entretanto o grupo sobrevivia, precário, como corpo de baile em espetáculos de ópera ou animando cerimónias oficiais. Mas nem as sucessivas tentativas de colmatar deficiências técnico-artísticas congénitas impediram o escassear do público e dos espetáculos.

O Verde-Gaio de finais dos anos 40 não suscitava o antigo ardor e questionava-se a continuação do investimento. Os seus contornos, simultaneamente *snob*, folcloristas e revisteiros, permaneciam alvos de crítica, sobretudo junto de sectores “politicamente não alinhados” aos quais suscitavam fortes anticorpos. Desalentado, Ferro continuará a defender ser a Companhia mais do que um “mero ranchozinho folclórico [...], um verdadeiro *ballet*, apesar das possíveis fraquezas e deficiências” (*Diário Popular*, 28/11/47). O que justifica relembando não existir em Portugal tradição clássica; e sobreleva uma vez mais o que considera ser a salutar contaminação entre dança erudita, teatro ligeiro e a arte

²⁸ O SNI (1945), nova designação do SPN, subtraída da conotação propagandística, prenunciava o fim da Guerra e do período de ouro do salazarismo.

²⁹ Criaram, respetivamente, *Noite Sem Fim*, *Festa no Jardim* e *Aventuras de Arlequim*; *Balada, Para lá do Oriente e A Menina e os Fantoches*.

popular – uma especificidade da dança portuguesa, internacionalmente reconhecida, e expressão de uma poética intrínseca.

Uma das últimas digressões relevantes ao estrangeiro (Paris, 1949) é ocasião para uma inventariação final das perceções que produzia a dança do Verde-Gaio. Em entrevista ao *Le Figaro* (8/06/1949), Ferro perseverava em exaltar a Companhia em cujas fraquezas (a técnica “híbrida”) via a sua força (a adequação ao projeto artístico); danças, cenários e guarda-roupa eram os elementos da verdadeira propaganda, e espelho da alma de um país. De modo geral, a imprensa francesa mostrava-se bastante favorável: o Verde-Gaio era um símbolo de Portugal. E qual era esse Portugal? O *Le Figaro* (11/06/1949) referia a aura nostálgica que exalava; a combinação feliz entre folclore e dança erudita; o ter o enraizamento da dança popular travado no país a influência da dança académica; e a sua mensagem coletivizante: esta era uma companhia de conjunto e não de estrelas. Outro articulista pronunciava-se em sentido idêntico: a insubmissão à escola clássica libertava o grupo de exibições virtuosas, mas inócuas, e do “solismo exasperado”. E descreve o que considera ser uma técnica séria, mas peculiar: os bailarinos usavam o movimento de elevação dos braços, em alternativa ao trabalho em pontas, e era muito interessante o modo ágil e variado de usar as meias pontas.

Em Portugal, Francis exultava: Serge Lifar, diretor da Ópera de Paris, gostara do que vira; o sucesso fora muito superior ao que a imprensa nacional dava conta. Até os refugiados políticos em França teriam aderido àquele intenso momento de portugalidade. Francis sentia-se assegurado no seu propósito: persistir numa dança portuguesa onde os preceitos da dança clássica fossem um meio e não um fim (*Diário da Manhã*, 20/06/1949).

Todavia, Francis seria definitivamente afastado, depois de, em 1957, com 55 anos, ter sido superiormente impedido de dançar num espetáculo de homenagem à Rainha Isabel II de Inglaterra, de visita a Lisboa. O Verde-Gaio não só não produziu mais nenhuma peça de relevo, como parecia ter perdido, para sempre, o seu fulgor. Aparentemente, não havia vida para um sem o outro. Não era o mesmo Verde-Gaio que subsistiu até aos anos 1970 e que foi oficialmente extinto em 1977.

Nos anos seguintes Francis tentou incursões goradas no teatro. Sempre elegante, era, ainda assim, uma figura conhecida nos cafés do Chiado. Em 1960 é-lhe atribuída uma pequena reforma do SPN/SNI e aceita, então, ensinar dança na escola Parnaso no Porto, tarefa que nunca lhe agradou e o fazia sentir-se humilhado. Nunca mais se ouviu falar de Francis. Faleceu em julho de 1980, num lar onde se recolhera há alguns anos, tolhido por uma aterosclerose que lhe roubou por completo a memória (Santos, 1999). Mas conta-se que se exercitava diariamente, numa barra que insistira que fosse instalada no seu quarto.

Uma síntese performativa de Portugal

A trajetória do Verde-Gaio miniatura a do próprio Estado Novo. Réplica perfeita da sua ascensão, apogeu e declínio, é uma fábula sobre confrontos e afinidades entre os propulsores do modernismo e os guardiões do arcaísmo e da tradição. Na “estrutura actancial” (Greimas, 1966) dessa narrativa, os ímpetus modernos de Ferro deixaram-se gradualmente invadir, desgastar e esmorecer pela prudência conservadora do salazarismo. Um combate mudo cujo desfecho objetivo se consubstanciou no afastamento de Ferro do SPN/SNI em 1949.

Caiu o pano, e hoje, à distância, percebemos que as entrelinhas da peça indiciavam estar o vencedor da contenda predestinado à sua vitória de Pirro, fundada na habilidade com que soube aliar-se e manobrar o coro da tragédia: o povo português. Analisemos, pois, o subtexto da narrativa, já que da análise dos espetáculos do Verde-Gaio resultam outros níveis de entendimento acerca de toda esta complexa trama. Que Portugal se performava no “espetáculo totalitário” do fascismo à portuguesa?

Recenseamos, desde logo, a polaridade temática subjacente ao repertório: de um lado manifestava-se um “fatalismo trágico e nostálgico” (em bailados como *Inês de Castro*, *D. Sebastião*, *Imagens da Terra e do Mar*, *Nazaré*, *Noite sem Fim* e *Para lá do Oriente*), a remeter para um passado histórico-lendário. A este grupo corresponde uma “simbologia oceânica”: o *pathos* cénico instilava de uma mítica sacrificial, expansiva e transcendental o imaginário fundacional da nação. Do outro lado, e a reenviar para representações enviesadas de um presente ideado, prevalece um “otimismo conservador”, rural e tradicionalista (em *Muro do Derrete*, *Ribatejo*, *O Homem do Cravo na Boca*, *A Menina Tonta*, *Nazaré* e *Passatempo*). A este grupo corresponde uma “simbologia da terra”: a poetização da conformidade social e da durabilidade dos valores antigos é o cenário modesto e seguro de todos os encontros amorosos promissores; e, a estes, podemos subentender um desígnio de procriação cristãmente deserotizado, assimilável, em linguagem reichiana, a ideações de expansão demográfica bélico-imperial (Reich, 1976).

A subjazer e caucionar ambos os núcleos, a sua sacralização religiosa omnipresente. Analisadas a programação e as apresentações públicas, depreende-se predominar o segundo núcleo temático sobre o primeiro.

Por outro lado, as metáforas que os acompanham, o *modus operandi* a articular coreografia e dispositivos cénicos, organizam, num efeito cumulativo, dicotomias lineares: luz e escuridão, ascensão e descensão, urbano e rural, feminino e masculino, etc. Ou seja, esta era a alegoria performativa da “pureza e dos perigos” que assolavam este “Portugal regenerado” que se queria, afinal, radicado na sua memória atávica, em cuja preservação se ansiava e investia.

Ao idealizar a ruralidade como essência do país, o movimento dos corpos em palco, cerceados por cenografias naturalistas, eram extensões do corpo da nação, uma pátria simples e colorida a proteger-se do exterior, a contemplar o passado redobrada sobre si mesma. Era Salazar o dramaturgo invisível de toda esta trama – e não o “navio imperial” (Martins, 1990) do “fascinante fascismo” de Ferro –, garantia da vinculação à vertente “feminina e mística” da personalidade histórica, através da qual o regime logrou acautelar – ao contrário da 1ª República – a sua longevidade. Até na sua proclamada despreensão de “flor tímida, modesta, simples flor de campo” (Ferro, 1940) – a encobrir algum outro devaneio megalómano – se revê no Verde-Gaio a preponderância salazarista.

Tal duplo padrão atravessava, enfim, toda a obra do regime. E serão sobretudo as manifestações mais dispendiosas a submeter-se ao seu receituário. Na estatuária, na pintura ou no retrato, por exemplo, vemos figurar camponeses ou personagens históricas, promovidas a símbolos do lusitanismo e da “raça”: ora como personagens apolíneas em sublime ascese, ora como personagens rurais, humildes mas sadias, rodeadas dos seus bens singelos, ocultando a miséria sob uma aparência solar. A arquitetura oscilará entre um monumentalismo de pendor clássico, característico do poder totalitário e centralizador, e um estilo de feição rústica (patente em bairros sociais, escolas e outros edifícios públicos regionais), expressões diversas da “casa portuguesa” inventada pela arquitetura neotradicionalista de Raul Lino (1879-1974), expressão concreta do *país-enquanto-eterna-aldeia* almejado por Salazar (Calado, 1981).

Realçamos ainda a subjugação literal dos corpos (sobretudo os femininos, de contornos sempre dissimulados sob a indumentária) e dos movimentos coreográficos (confinados por espaços cénicos a reportar ao temário de modo naturalista ou *naïf*) aos argumentos escritos, sempre bem explicitados e acessíveis nas folhas de sala. Aspetos reiterados pela música, embora a esta se devessem derivações mais eruditas. Existe, nesta circunscrição visual, sensorial e mental, o prolongamento metafórico da entrega do poder decisório nas mãos do ditador. Poupava-se ao público o desassossego da liberdade interpretativa, de regresso que o levavam ao território seguro dos credos ancestrais. Desenhado para um certo circuito social, o gesto tardo-moderno que assistiu à criação do Verde-Gaio era mitigado por um reportório de mensagens não desafiantes, mas sim “securizantes, conservadoras, em rota inversa à que, desde décadas anteriores, na Europa e Estados Unidos da América, já percorria a *modern dance*.

A crítica estrangeira dava conta de outra dimensão: transparecia a perceção de um coletivo e não da individualidade. O Verde-Gaio dava corpo ao ideal coletivizante do Estado Novo. Este seria mais um dos indícios a corroborar a conceção de “corpo” da “política do espírito”. Contudo, ao examinarmos a imprensa do Portugal dos anos 1910 e 1920, verificamos já haver notícia da

incidência de aragens internacionais sobre práticas corporais na sociedade portuguesa³⁰, o que sustentaria, também, a recetividade social para com a “dança livre”, cujo eco chegara ao país. Também aqui soube o regime apropriar-se dessa pulsão moderna, colocando-a sob controlo. Esta correlação ambígua, entre a valorização do corpo e a estética totalitária, foi explorada com perspicácia por Sontag no seu ensaio *Fascinating Fascism* (1980), e muito discutida, também, a propósito da cinematografia de Leni Riefensthal.

Permanecerem os extintos *Ballets Russes*, o mito fundador do Verde-Gaio em 1940, seria, bem vistas as coisas, um anacronismo, e parte dos seus paradoxos congénitos. A *modern dance* já ensaiava outras formas de introduzir elementos da cultura popular e a “diferença étnica” na “dança erudita” de matriz euro-americana. O propósito de teatralizar as danças populares portuguesas repercutiria, porventura, rumores dessa tendência; a pesquisa etnecoreográfica que a baseava era, porém, incipiente, pré-concebida e, sobretudo, reflexo do folclorismo nacionalista novecentista.

A experimentação plástica e musical, e a sua associação à dança constituíram certamente, naquela época e contexto, algo de ousado e esteticamente atraente. Mas o hibridismo coreográfico terá sempre ateadas dúvidas: era este um programa de princípios ou apenas um modo de obviar fragilidades, disfarçando em defesa de valores o desdém pelo que se não conseguia alcançar? Esta ambiguidade, ora foi percebida como uma tensão interessante, ora como mera deficiência. Uma vez mais replicando os paradoxos do próprio regime, esta suspeição nunca esclarecida não terá sido estranha ao declínio do Verde-Gaio.

Por outro lado, os debates sobre ser ou não o domínio do *ballet* académico-clássico condição *sine qua non* para a dança teatral, a discussão sobre as contaminações entre cultura erudita e cultura popular – por outras palavras, sobre as relações entre “centro” e “periferia” culturais –, permanecem na dança atual. Estas considerações permitem-nos perspetivar o Verde-Gaio de Ferro e de Francis como um projeto à frente do seu tempo, e a possibilidade de que tivesse derivado, numa conjuntura mais favorável, no embrião de uma estética inovadora. Mas, ao contrário de Ferro, Francis, apesar da sua sensibilidade artística, sofisticada e cosmopolita, não era um intelectual. Terá tido de lidar com a resistência familiar e o conservadorismo social do Portugal de então: dançar era uma afronta à masculinidade, tal como o era a sua possível orientação sexual. Aos 63 anos, já retirado das lides artísticas, confessa, a propósito das (poucas) conferências que deu (que denotavam, todavia, o seu saber sobre a dança): “Não me interessa muito em fazer este tipo de coisas” (22/02/1965). E desabafava, em carta

³⁰ Como o frenesim das danças de salão e o incentivo à prática da dança e da cultura física na educação feminina urbana de classe média-alta (Roubaud, 2010).

ao compositor Frederico de Freitas, durante uma das suas estadas no Brasil: “Eu serei cada vez mais aquele saloio simples, que aprendeu muita coisa, mas que é saloio e a quem tudo o que é complicado aflige” (14/11/1947)³¹.

Fazer da dança teatral uma encenação do poder também não foi uma invenção do Estado Novo, nem tão pouco do desígnio totalitário. Recenseamos a equívoca cooperação de Rodolph von Laban com as manifestações de massa (*Bewegungsschöre*) enquadradas no enaltecimento nazi da cultura física; a curta colaboração, nos anos 1930, entre a bailarina Giannina Censi e Marinetti; o papel das danças da *Sección Femenina de Falange* na promoção do franquismo (Fresno, 2010). Mas, a conexão das formas teatrais da dança ao poder, lembra-nos Hanna (1979), remonta à sua origem, enquanto ornamento e prática social aristocrática, nas cortes francesas do século XVII. As “companhias nacionais” de hoje seriam disso remanescência, transversais a regimes políticos de diferente natureza³². Esta conexão também surge, contudo, em contextos não ocidentais, o que nos previne de leituras apriorísticas³³.

Por fim, neste “Portugal que não é um país pequeno”, qualquer referência às colónias foi expurgada do Verde-Gaio, *mutatis mutandis*, do corpo da “política do espírito”, da autoimagem nacional³⁴. Apesar do salazarismo se vir a apropriar do ideário “lusotropicalista” para edificar toda uma utopia sobre as especificidades do colonialismo português, o desígnio “universalista de vasto império” (Artigo 8.º do Decálogo) é silenciado, no discurso latente do Estado Novo, como numa reversão do império sobre a metrópole: nem os *Acordos Luso-Brasileiros* de Ferro, nem o esboço “moderno-lusófono” intentado pelas “danças brasileiras” de Francis nos anos 1930³⁵, deixaram vestígios no Verde-Gaio (Roubaud, 2014).

Ficcionalizado pelos seus adjuvantes, depreciado pelos seus oponentes e enviesado pelos estrangeiros, apesar da sua malograda trajetória, longe de se revelar um epifenómeno, o Verde-Gaio foi um evento significativo (e simbólico) na cultura portuguesa, embrião incontornável na genealogia

31 Correspondência inédita entre Francis Graça e Frederico de Freitas.

32 Assinale-se, entre outros, como os *ballets* imperiais czaristas transitaram intactos para o poder bolchevique, ou o papel sociopolítico desempenhado do *ballet* do Exército Vermelho Chinês.

33 Referimos as ancestrais danças imperiais *Bujaku* (Japão), *Adowa* (Asante, Gana) ou *Tari Kraton* (Java, Indonésia).

34 A uma noção abstrata de Império, correspondiam representações homogeneizadas das populações “indígenas”, como partilhando um indiferenciado destino comum. Sapega (2008) sublinha o lugar periférico, e separado, atribuído à realidade colonial em vários dos eventos culturais do regime, como foi o caso do *Pavilhão Colonial* da Exposição do Mundo Português.

35 Em 1934 e 1937-38 Francis realizou digressões independentes à América do Sul onde surpreendeu o público coreografando *suites* de dança para compositores brasileiros. No regresso a Portugal, em 1939, os recitais de Francis surgem renovados com danças brasileiras. Uma “lusofonia” *avant la lettre* que as suas explorações coreográficas entre-viram, mas não chegariam a aprofundar.

da dança teatral em Portugal. Vários dos seus elementos vieram a estar na origem do Ballet Gulbenkian (1965-2005) – e, indiretamente, da Companhia Nacional de Bailado, fundada em 1977 – cujo papel, no que é hoje a contemporaneidade da dança portuguesa, é inquestionável.

Com a prerrogativa das oito décadas que nos distanciam dos anátemas do Verde-Gaio, é possível colocar em perspetiva os debates que dele advieram, e situá-los numa linhagem de questões que continuam a tocar a dança portuguesa de hoje: a fragilidade da tradição académico-clássica, a função desta nas linguagens contemporâneas, o modo como se articulam vestígios do temário histórico e popular, as questões identitárias da pós-colonialidade e os debates da lusofonia, reverberam, como um eterno retorno do recalcado, na cena coreográfico-performativa do nosso tempo.

Em qualquer caso, entre espetáculo e espectador, executante e observador, subjaz uma relação de poder. A relação, dissimétrica e não compensada, tende a ser percecionada como legítima, o que faculta ao primeiro meios de exercer influência ou persuasão sobre o segundo. A dança, imagética e não-verbal, propicia subtrair o seu subtexto à avaliação crítica, o que favorece o seu uso político, sirva ele o desafio ou a reiteração da pertença ideológica, estético-artística ou sócio-comportamental.

Este artigo foi convertido para o Acordo Ortográfico de 1990.

Referências

- Aragão, Rui (1985). *Portugal, o Desafio Nacionalista-Psicologia e identidade Nacionais*. Lisboa: Teorema.
- Barreira, Cecília (1981). *Nacionalismo e Modernismo: de Homem de Cristo a Almada Negreiros*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Belo, M. et al. (1987). “O Estado Novo e as Mulheres”, *O Estado Novo. Das Origens ao Fim da Autarcia*. Lisboa: Fragmentos, 263-279.
- Calado, Margarida (1981). “O Estado Novo e as Artes”, *Arte Opinião*. Lisboa: Esbal, 15: 33-37.
- Canijo, João (2010). *Fantasia Lusitana* (Documentário). Lisboa: Midas Filmes.
- Castro, Fernanda (2005-2006). *Ao Fim da Memória*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Castro, Idoia M. (2009). *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*. Madrid: CSIC.
- Decálogo do Estado Novo* (1934). Secretariado de Propaganda Nacional.

- Douglas, Mary (1991). *Pureza e Perigo*. Lisboa: Edições 70
- Ferro, António (1950). *Bailados Portugueses "Verde-Gaio"*. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação e Turismo.
- ____ (1949). *Panorama dos Centenários (1140-1640-1940), Política do Espírito*. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação e Turismo.
- ____ (1940). *Verde-Gaio* (programa de espectáculo). Lisboa: Secretariado de Propaganda Nacional.
- ____ (1923). *A Idade do Jazz Band*. Rio de Janeiro: H. Antunes & Companhia.
- Freyre, Gilberto (1957). *Casa Grande e Senzala Gilberto*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Greimas, Algirdas J. (1966). *Sémantique structurale: recherche et méthode*. Paris: Larousse.
- Hanna, Judith L. (1979). *To Dance Is Human-a Theory of Non-Verbal Communication*. Austin: University of Texas Press.
- Instituto Nacional de Educação Física. Legislação: Decreto-lei n.º 30279 (23/01/1940). Lisboa: Ministério da Educação Nacional.
- Lino, Raul (1970). *Catálogo da Exposição Retrospectiva*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lourenço, Eduardo (1988). *O Labirinto da Saudade. Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: D. Quixote.
- Marinho, Helena (2010). "Compor para Dança em Portugal: 1912-1948", *Dançar para a República*. Daniel Tércio (ed.), Lisboa: Leya/Caminho, 145-182.
- Martínez del Fresno, Beatriz. 2010. "La Sección Femenina de Falange y sus relaciones con los países amigos. Música, danza y política exterior durante la guerra y el primer franquismo", *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*. Gemma Pérez Zalduondo, M.ª Isabel Cabrera García (coord.), Granada: Universidad de Granada, 357-406.
- Martins, Moisés L. (1990). *O Olho de Deus no Discurso Salazarista*. Lisboa: Afrontamento.
- Mattoso, José (1998). *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva.
- Medina, João (1978). *Salazar e os Fascistas*. Lisboa: Bertrand.
- Pinto, Manoel de S. (1924). *Danças e Bailados*. Lisboa: Portugalíia.
- Portela, Artur (1987). *Salazarismo e Artes Plásticas*. Lisboa: Biblioteca Breve.
- Reich, Wilhelm (1976). *A Psicologia de Massas do Fascismo*. Lisboa: D. Quixote.

Rodrigues, António (1986). *Obras de António Ferro-Intervenção Modernista*. Lisboa: Verbo.

Roubaud, Luísa (2014a). "Moderno Lusófono. Esquissos modernistas de uma dança luso-tropical", *O corpo que dança – a criação de espaços na atuação acadêmica e artística*. Associação Nacional de Pesquisadores em Dança. São Salvador: Universidade Federal da Baía.

____ (2014b). "Terreiros imaginários. Folclore e nacionalismo na dança teatral em Portugal", *Música e imaginários partilhados: nacionalismos, comunidades e canto em coro*. Helena Marinho, M^a do Rosário Pestana (eds.), Lisboa: Ex-Libris, 265-274.

____ (2012). "Crioulo em Branco. Dança contemporânea portuguesa e pós-colonialidade", *Itinerâncias. Percursos e Representações da Pós-colonialidade*. Elena Siilva Brugioni et al. (eds.), Braga: Editora Húmus/CEHUM, 163-218.

____ (2010). "Corpos e Anti-Corpos dos Bailados Verde-Gaio", *Dançar para a República*. Daniel Tércio (ed.), Lisboa: Leya/Caminho, 185-234.

____ (2009). "Politics of the Body and a Politics of the Soul: Dance and Fascism in Portugal", *Dance and Human Rights*. Ninotchka Bennahum (ed.), New York: Congress on Research in Dance, 138-144.

____ (2006). "Complementarities, Paradoxes and Tensions: Contemporary Dance in Portugal", *Proceedings of the 4th Hawaii International Conference on Arts and Humanities*, 5310-5316. Honolulu: Hawaii International Conference on Arts and Humanities.

____ (2003). "O Verde-Gaio: Uma Política do Corpo no Estado Novo", *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*. Salwa Castelo-Branco, Jorge de Freitas Branco (eds.). Oeiras: Celta, 337-353.

Saint-Exupéry, Antoine de (1944). *Lettre à un otage*. Paris: Gallimard.

Salazar, António de Oliveira (1935). *Discursos*. Coimbra: Coimbra Editora.

Santos, Graça (2004). *O Espectáculo Desvirtuado. O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Caminho.

Santos, Vítor Pavão (1999). *Verde-Gaio: uma Companhia Portuguesa de Bailado*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro.

Sasportes, José E. (1970). *A História da Dança em Portugal*. Lisboa: Gulbenkian.

Sapega, Ellen W. (2008). *Consensus and Debate in Salazar's Portugal. Visual and Literary Negotiations of the National Text*. Pennsylvania: State University Press.

Schreiber, Émile (1938). *Le Portugal de Salazar*. Paris: Denoel.

Sontag, Susan (1980). "Fascinating Fascism", *Under the Sign of Saturn*. New York: Picador, 73-105.

Tércio, Daniel (2010). "Russos e Futuristas no Chiado", *Dançar para a República*. Daniel Tércio (ed.),. Lisboa: Leya/Caminho, 105-143.

Torgal, Luís R. & Homem, Amadeu de C. (1982). "Ideologia salazarista e 'cultura popular'. Análise da biblioteca de uma casa do povo", *Análise Social*, 18 (72-73-74): 1437-1464.

III. TEATRO, MÚSICA E REPORTÓRIO

(Página deixada propositadamente em branco)

**TEATRO Y MEMORIA: EL FONDO DOCUMENTAL
DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL**

BERTA MUÑOZ CÁLIZ

243

**Centro de Documentación Teatral del INAEM
(Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España)**

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1954-5_14

(Página deixada propositadamente em branco)

A lo largo de casi medio siglo de existencia, el Centro de Documentación Teatral ha sido y es testigo y parte activa de la historia española más reciente. Fundado en 1971, durante el último período de la dictadura franquista, en el seno del entonces Ministerio de Información y Turismo, sobrevivió durante la Transición política (1975-1982), tuvo una etapa de gran actividad durante la primera década de gobierno socialista (1982-1992) y se ha renovado a lo largo del presente siglo, de acuerdo con los cambios tecnológicos experimentados por la sociedad de la información. Siempre sin perder de vista el objetivo de reconstruir la historia del teatro español más reciente, al tiempo que dotar de herramientas útiles a los profesionales de la escena, el Centro ha asumido, a lo largo de sus distintas etapas, funciones como la publicación de libros y revistas, la elaboración de bases de datos, la formación de colecciones de distintas tipologías documentales (libros, revistas, programas de mano, fotografías, grabaciones audiovisuales...) o la atención personalizada a investigadores y profesionales de la escena, con diferente intensidad en cada una de ellas, tal como trataré de explicar en este artículo.

Desde mi experiencia personal en el Departamento de Usuarios, procuraré facilitar a los lectores un acercamiento al fondo documental del Centro desde la perspectiva que ofrece el hecho de atender las demandas de profesionales e investigadores, así como a todos aquellos ciudadanos interesados en acercarse al teatro español. De hecho, una de las primeras necesidades de quien tiene que enfrentarse a esta tarea es la de conocer a fondo las propias colecciones conservadas en el Centro; no solo los documentos que las conforman, sino también las circunstancias en que estos fueron adquiridos y el tratamiento que han recibido a lo largo de su historia.

1. Los orígenes: memoria vs. censura

Como veremos, conocer el fondo documental del Centro para poder dar respuesta a las necesidades de los usuarios no solo implica conocer las colecciones que lo componen, sino también sus carencias. E incluso si estas se deben a algún tipo de sesgo ideológico o político, como de hecho ocurre en algún caso. En primer lugar, es necesario tener en cuenta que la fundación del Centro se encuentra vinculada a las actividades teatrales del régimen franquista, pues fueron sobre todo los espectáculos llevados a cabo en los llamados Teatros Nacionales y Festivales de España aquellos en los que se centró la actividad documental del Centro durante sus primeros años.

Una de las primeras actividades que emprendió, sin duda la más conocida de todas cuantas ha llevado a cabo hasta hoy, fue la grabación de espectáculos en vivo. Ya con anterioridad a la creación del Centro, desde el citado organismo Teatros Nacionales y Festivales de España, comenzaron a grabarse espectáculos, una labor que posteriormente asumiría el Centro y que se convertiría en una de sus principales actividades y en su referente fundamental frente a los

profesionales de la escena. Durante algo más de dos décadas (1963-1986) estas grabaciones se realizaron en forma de fonogramas (si bien a partir de 1978 se graba también en formato audiovisual). En este formato se grabaron espectáculos teatrales, zarzuelas y óperas, así como conciertos, conferencias y otro tipo de actividades relacionadas con las artes escénicas y la música; en total, se formó una colección de casi un millar de fonogramas que hoy se encuentran a disposición de todos aquellos investigadores que deseen consultarlos¹.

En su mayor parte, se trata de espectáculos grabados en los teatros patrocinados desde el Ministerio, incluido el de la Zarzuela de Madrid (lo que supone un importante fondo de teatro lírico grabado), como también en las primeras ediciones del Festival de Teatro Clásico de Almagro. Gracias a estas grabaciones podemos conocer detalles sobre las técnicas de interpretación teatral en estos años, la entonación, el ritmo de los espectáculos y otros detalles que nunca habríamos podido conocer a través de otro tipo de documentos más comunes en otros archivos (libros, revistas, programas de mano, carteles...). Entre los espectáculos grabados, se encuentran títulos clásicos y contemporáneos de la dramaturgia española y universal: desde Cervantes, Rojas Zorrilla y Calderón de la Barca a Carlos Arniches, Valle-Inclán o José Martín Recuerda; desde Pirandello a Paul Claudel, Eugène Ionesco o Eugene O'Neill; dirigidos por algunos de los principales directores del período, como José Tamayo, José Luis Alonso, Adolfo Marsillach o Alberto González Vergel, por citar solo unos cuantos nombres representativos. Aunque no se trata de un material muy demandado hasta el momento por los usuarios del Centro (que solicitan sobre todo las grabaciones audiovisuales más recientes y de más calidad técnica), gracias a este archivo se publicó en 2009 un CD con el título *El Eco de las Voces*, que recogía fragmentos de interpretaciones de más de un centenar de actores emblemáticos.

Mucho antes que el sonido se comenzó a registrar la imagen fija de los espectáculos: ya en 1939, recién creados los Teatros Nacionales, comenzó a formarse un archivo fotográfico con imágenes de aquellos espectáculos estrenados en las salas oficiales. Los reportajes que se hicieron a lo largo de estas décadas se incorporarían a los fondos del Centro desde sus inicios, y se han conservado tanto en forma de álbumes fotográficos, como de colecciones de negativos, diapositivas e imágenes positivadas sobre papel. Por ofrecer un dato cuantitativo, son cerca de tres mil reportajes los fechados durante la larga posguerra teatral (1939-1975)². Hoy estas colecciones se encuentran digitalizadas en su mayor parte, y muchas de ellas se pueden ver, en tamaño y resolución reducidos, en la web del Centro de Documentación, si bien el Centro conserva copias digitales en alta calidad que igualmente están a disposición de los investigadores, así como de

1 El catálogo de fonogramas puede consultarse en: <http://teatro.es/catalogo-integrado> (accedido en febrero de 2020).

2 A la búsqueda de fotografías en esta franja cronológica, el catálogo que el usuario puede consultar en línea (<http://teatro.es/catalogo-integrado>) responde con 2.881 reportajes encontrados (accedido en febrero de 2018).

las editoriales y revistas que las soliciten. De hecho, parte de la actividad diaria del departamento de usuarios es facilitar estas fotografías para ilustrar artículos en prensa y revistas, libros de investigación e incluso libros de texto para escolares, siempre que se ajusten a la legislación en materia de Propiedad Intelectual y derechos de autor. Además, estas imágenes se han utilizado ampliamente para ilustrar las propias publicaciones del Centro de Documentación, desde la *Historia de los Teatros Nacionales* a la revista *Don Galán*, por poner solo algún ejemplo.

En lo que se refiere a sus contenidos, es decir, a la actividad teatral registrada, tanto los fonogramas como las fotografías de aquel período daban testimonio, como venimos diciendo, de las representaciones llevadas a cabo por los teatros y compañías oficiales principalmente (Teatro María Guerrero, Teatro Español de Madrid, Teatro Beatriz). Ello nos permite analizar la evolución en la programación de estos teatros, desde el interés de los primeros años por el teatro español del Siglo de Oro (con especial atención a los autos sacramentales de Calderón), hasta la introducción de algunos de los principales dramaturgos occidentales (Bertolt Brecht, Peter Weiss, Jean-Paul Sartre...), en representaciones de cámara y ensayo que igualmente quedaron registradas y documentadas, dentro del interés del régimen a partir de los años 60 por ofrecer una imagen más "liberal" de cara a la escena internacional. Y si bien muchas de estas fotografías están realizadas en su mayor parte en salas madrileñas (Teatro Español, María Guerrero, Bellas Artes, Reina Victoria...), también encontramos representaciones al aire libre (en teatros como el Romano de Mérida, o el Patio de los Reyes de El Escorial), y representaciones realizadas en distintas ciudades españolas (Mataró, Algeciras, Valencia...), durante las campañas de los Festivales de España. Por otra parte, aunque la mayoría de las compañías cuya actividad aparece documentada son españolas, también aparecen fotografiadas compañías de otros países, como Portugal (Grupo Acção Teatral de Lisboa), Rumanía (Compañía de Teatro de Drama y Comedia de Constanza, Rumanía) o Cuba (Teatro Mella de La Habana), que acudieron a festivales como el desaparecido Festival Internacional de Teatro de Madrid, u otros. Hay que señalar que el fondo referido a estos años ha ido incrementándose a lo largo de los años gracias a compras y donaciones, lo que ha permitido ampliar y diversificar tanto las salas como el tipo de compañías y las ciudades españolas en las que se realizaron estas imágenes.

Además, también desde los inicios de la dictadura se formó un fondo documental compuesto por otro tipo de materiales, igualmente relacionados con los espectáculos estrenados en los teatros oficiales, y posteriormente en los Festivales de España: programas de mano (muchos de los cuales se recopilaron en forma de volúmenes facticios, lujosamente encuadernados, y hoy forman parte de la documentación que pueden consultar los usuarios que acuden al centro), carteles e incluso los libretos utilizados por directores y apuntadores de los Teatros Nacionales, debidamente sellados por la censura y con anotaciones de quienes los utilizaron para su puesta

en escena³. Por otra parte, el Centro contó también desde sus comienzos con otro tipo de fondos documentales, entre los cuales hay que destacar la biblioteca, la hemeroteca y una serie de documentos inéditos de gran valor⁴.

El fondo conservado de este período es valioso no solo en la medida en que nos permite reconstruir parte de la historia teatral española, sino también en la medida en que da testimonio veraz del interés por parte de los dirigentes del régimen franquista en dejar escrita su propia historia del teatro, otorgando existencia documental y un espacio en la memoria colectiva a una serie de puestas en escena, al tiempo que procuraba expulsar de la escena primero y de la historia después a una serie de autores y de obras ajenos o contrarios al propio régimen dictatorial. En este punto hay que recordar que durante casi cuarenta años (1939-1978) todas las obras que se representaron en España estuvieron sometidas a censura previa por parte del Ministerio de Información y Turismo, por lo que el estudio del teatro de este período exige la consulta de otro archivo, formado por miles de expedientes de censura, que conforma la memoria oculta y prohibida del teatro español⁵. Como también se hace necesario, si se pretende reconstruir verazmente y desde un prisma lo más amplio y plural posible la historia de la escena de estos años, recuperar, en la medida de lo posible, los documentos conservados por los autores, intérpretes, responsables de las compañías, salas de teatro privadas y todos los implicados en aquellas obras que nunca llegaron a los escenarios oficiales⁶. De este modo, la reconstrucción de esta parte de la historia requiere conocer el fondo del propio Centro de Documentación Teatral, pero también otros archivos y fondos documentales, una labor que desde el departamento de Usuarios del Centro entendimos que era prioritaria y para la que emprendí el inventario de bibliotecas, archivos y centros documentales que finalmente se materializó en mi libro *Mapa de la Documentación Teatral en España*.

Como se puede observar, también en este caso resulta difícil separar el fondo documental de la intención con que fue creado; en estrecha relación con la intencionalidad y las funciones

3 Se trata de un fondo compuesto por unos 900 títulos y cerca de 3.000 ejemplares – de cada título se conservan, normalmente, el ejemplar del director, el regidor y el apuntador (Galarza & Fernández Lera, 1995).

4 La biblioteca consta de más de 20.000 libros relacionados con el teatro y las artes escénicas, y la hemeroteca está compuesta por más de 700 colecciones de revistas. El catálogo de libros y revistas puede consultarse en: <http://bibliotecadct.mcu.es/> (accedido en febrero de 2020).

5 Me refiero al fondo de Expedientes de Censura Teatral conservado en el Archivo General de la Administración General del Estado, sito en la localidad madrileña de Alcalá de Henares (Véase: Muñoz Cáliz, 2005). En este sentido, no deja de ser significativo que el primer director del Centro de Documentación Teatral, Vicente Amadeo Ruiz Martínez, fuera también miembro de la Junta de Censura de Obras Teatrales.

6 Una parte de esta historia, la referida al Teatro Independiente que se hizo en España durante las décadas de los 60 y 70, se intentó recuperar en el portal *El Teatro Independiente en España* (1962-1980), elaborado igualmente desde el Centro de Documentación Teatral (En línea: <http://teatro-independiente.mcu.es/> – accedido en febrero de 2020), si bien el censo de grupos y de obras incluidas aún dista mucho de ser completo.

con que se creó se encuentra la documentación conservada, pero también la que no se ha conservado. Aunque a lo largo de cuatro décadas de democracia se ha procurado paliar las carencias de los fondos documentales, adquiriendo materiales que dieran testimonio de todo tipo de actividades teatrales llevadas a cabo en esos años, lo cierto es que, aún hoy, se puede documentar en muy superior medida la actividad de los teatros oficiales que la de las salas y compañías privadas; no digamos ya, las actividades que llevaron a cabo los creadores en el exilio⁷. En los años sucesivos, se intentará ampliar el arco cronológico que abarcaba esta colección inicial, actualizándola hacia el presente y mirando también hacia el pasado; por ejemplo, las colecciones fotográficas, que se remontaban inicialmente a 1939, se han ampliado a través de compras y donaciones hasta abarcar todo el siglo XX y lo que llevamos del XXI. Y por supuesto, también en el plano ideológico, se han adquirido una serie de ediciones de obras publicadas en el exilio – principalmente, mexicanas y argentinas – que no llegaron a España en su día, o llegaron fuertemente censuradas.

2. La primera etapa socialista (1982-1992)

La operación de ampliar los fondos del CDT con documentación procedente de compañías privadas y en general de otras formas de entender el teatro, más allá de las compañías y actividades oficiales, se inicia ya en la Transición Política (1975-1982), bajo la dirección de César Oliva; una etapa en la que se tendrán en cuenta los espectáculos de los dramaturgos exiliados y censurados por el franquismo a la hora de grabar y documentar el teatro de este período. A modo de ejemplo, se graban en forma de fonogramas espectáculos como *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, de José María Rodríguez Méndez (1978, dir. José Luis Gómez), obra que llevaba años prohibida; *Noche de guerra en el Museo del Prado*, de Rafael Alberti (1969, dir. Ricard Salvat) y *La velada en Benicarló*, de Manuel Azaña (1980, dir. José Luis Gómez), espectáculos de tanta significación política como teatral, además de muchas otras puestas en escena de teatro clásico y contemporáneo. En estos años la principal actividad del Centro continuó siendo la de recopilar y catalogar documentación que diera testimonio de la historia de la escena española; habría que esperar unos años para que comenzaran a editarse publicaciones (tanto libros como revistas) y algunos más para que se pusieran en marcha una serie de servicios encaminados a

7 En el momento de revisar este artículo, el Centro de Documentación Teatral ha recibido recientemente el fondo documental de Lauro Olmo, autor que sufrió en gran medida las prohibiciones del régimen dictatorial y uno de los grandes representantes de la corriente del realismo social en España a partir de la década de los 50 del siglo pasado. La recuperación de la buena parte de la obra teatral de los exiliados republicanos de 1939, dispersa por diferentes países de América y Europa, es una tarea aún pendiente de realizar por las instituciones españolas, aunque se han realizado importantes esfuerzos en este sentido desde el Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) de la Universidad Autónoma de Barcelona.

difundir estos documentos entre sus potenciales usuarios (préstamo de documentos, consulta en sala, reproducción de fondos...).

Será sobre todo a partir de 1983 (un año después de la llegada al gobierno del Partido Socialista Obrero Español) cuando el Centro, bajo la dirección de Moisés Pérez Coterillo, adquiera una relevancia pública y se le dote de medios hasta entonces desconocidos, lo que supondrá una importante labor en cuanto a la edición de publicaciones. A su vez, estas publicaciones revertirán en un aumento significativo del fondo documental del Centro, pues gracias a la edición de la revista *El Público* (1983-1992), se toma contacto con otros países (especialmente de Hispanoamérica) y comienzan a recopilarse documentos sobre la escena internacional⁸. Además, gracias igualmente a la edición de la citada revista, así como del *Anuario Teatral* (1984-2001)⁹, las compañías privadas (tanto de las salas consideradas comerciales como de las entonces incipientes salas alternativas) comenzarían a enviar materiales, con el fin de que sus espectáculos se vieran reflejados en dichas publicaciones.

De este modo, el fondo documental se enriquece sustancialmente con todo tipo de materiales: programas de mano, dossieres promocionales, carteles, libretos inéditos e incluso reportajes fotográficos y grabaciones en vídeo enviados por las propias compañías, que vienen a sumarse a los que realizan los fotógrafos y operadores de cámara del propio equipo del CDT, que continúan grabando durante todo el período¹⁰. Aunque estas cifras sean solo aproximadas, una búsqueda de los documentos existentes en el Centro fechados entre 1982 (inicio del período que nos ocupa) y 1992 (año de crisis y cambio de rumbo en el Centro) nos ofrece los siguientes datos cuantitativos: 467 grabaciones en vídeo; 95 fonogramas; 7.518 reportajes fotográficos y 2.702 programas de mano. La búsqueda también nos muestra más de 120.000 recortes de prensa sobre la actividad teatral de estos años, si bien es cierto que buena parte de esta prensa teatral no se recopiló en aquel momento, sino que se recogido y digitalizado ya en el siglo XXI.

⁸ La revista *El Público* llegó a editar un total de 94 números entre el verano de 1983 y diciembre de 1992. Llegó a alcanzar grandes tiradas y a distribuirse en los quioscos de prensa diaria, consiguiendo una gran repercusión entre la profesión y entre los aficionados al teatro de ese período. Pueden consultarse los índices en PDF de la publicación, así como una selección antológica de sus artículos y una historia de la revista en: Santolaria, 1999a. Además, puede consultarse la base de datos en línea en: <http://teatro.es/catalogo-integrado> (accedido en febrero de 2020).

⁹ El *Anuario Teatral*, como su nombre indica, recogía año a año todos los estrenos llevados a cabo en el Estado español. Incluía las fichas artísticas de dichos estrenos, fotografías y fragmentos de críticas aparecidas en la prensa periódica. También contenía información sobre festivales, premios y profesionales desaparecidos en el año, así como artículos de carácter panorámico en los que se ofrecía un balance del año teatral. Se publicaron un total de catorce entregas (Centro de Documentación Teatral, 1984-2001), hasta que fue sustituido por la *Revista Digital de la Escena* (2001-2015), anual igualmente, aunque con un carácter selectivo y no exhaustivo como el *Anuario*. En la actualidad, esta información puede consultarse en la base de datos de *Estrenos Teatrales* que se encuentra disponible en la web del Centro de Documentación: <http://teatro.es/estrenos-teatro> (accedido en febrero de 2020).

¹⁰ En línea: <http://teatro.es/catalogo-integrado> (accedido en enero de 2018).

El fondo crece no solo a nivel cuantitativo, sino que también se vuelve más plural y más diverso. Junto con el teatro oficial, se recopilan materiales de los teatros privados, especialmente de las salas alternativas, que comienzan su andadura durante ese período. Se continúa prestando atención a ciertos dramaturgos censurados por el franquismo (Alfonso Sastre, Manuel Martínez Mediero, Luis Matilla...), y a los exiliados (José Bergamín, Rafael Alberti, Fernando Arrabal...), al tiempo que se intenta tener al público informado sobre los estrenos de las grandes figuras de la escena internacional (Peter Brook, Bob Wilson, Samuel Beckett, Dario Fo, Richard Foreman...), como también de los estrenos de aquellos autores que contaban con una trayectoria anterior pero triunfan ahora en los escenarios comerciales (José Luis Alonso de Santos, Albert Boadella...). Al mismo tiempo, también se presta atención al llamado teatro comercial, sobre todo a la comedia de humor y de evasión (representada por dramaturgos como Juan José Alonso Millán o Santiago Moncada), si bien en una medida bastante inferior a la importancia que parece concederle el público, a juzgar por las recaudaciones que el género continúa consiguiendo en taquilla. Y en este punto hay que señalar que también las recaudaciones y los porcentajes de ocupación de las salas serán objeto de estudio y de recopilación por parte del Centro, que llegará a editar dos volúmenes con las estadísticas de los teatros de Madrid.

Las publicaciones de estos años van a estar estrechamente relacionadas con la formación del fondo documental y con el proceso documental al que se van a someter los materiales que integran este fondo. Junto con la revista *El Público* y el *Anuario Teatral*, la *Guía Teatral de España* (que más tarde pasaría a denominarse *Guía de las Artes Escénicas*) proporcionaría a los profesionales del medio teatral un directorio a través del cual se ofrecían los datos de contacto de las salas teatrales, compañías, festivales, asociaciones profesionales, premios, centros de enseñanza, bibliotecas especializadas, editoriales y todo tipo de empresas de producción, gestión y servicios técnicos relacionadas con las artes escénicas¹¹. El archivo documental se organizó entonces en función de estas categorías, y todos los documentos relacionados con el teatro que entonces se hacía en España se organizaron en torno al espectáculo del que formaban parte y a la compañía que lo había producido.

Desde entonces, lo cierto es que, para conocer el teatro español posterior a los años 80 del siglo pasado, la consulta de la documentación del CDT resulta imprescindible para cualquier investigador, pues se trata del fondo documental más completo en esta materia. Sobre todo, si se trata de conocer la historia de la escena, y especialmente desde el punto de vista de su recepción en los medios de comunicación. Tal vez nos falte distancia, aún, para saber si, al igual

11 La *Guía Teatral de España* tuvo un total de nueve ediciones impresas (Centro de Documentación Teatral, 1984-2000). En una primera etapa (1984-1989) se publicaba con periodicidad anual, y posteriormente disminuyó esta frecuencia. Actualmente se consulta en la web <http://teatro.es/guiarte> (accedido en febrero de 2020).

que ocurrió durante la dictadura a causa de la censura, hubo también un teatro que, por diferentes motivos, no llegó a los escenarios o no obtuvo suficiente repercusión como para tener una presencia destacada en este fondo documental y en la memoria colectiva de los españoles. Como también nos falta distancia para saber si el teatro que aparece más destacado en este fondo y en las publicaciones del Centro pasará peor la criba del tiempo que otros que en su momento pasaron más desapercibidos, pues lo cierto es que, a pesar de la exhaustividad de sus colecciones en estos años, a través de la revista *El Público* y de sus colecciones editoriales el Centro fue juez y parte, pues dichas publicaciones tuvieron un papel muy relevante y decisivo en la escena de su tiempo. Lo que nos lleva una vez más a la necesidad de buscar en otras fuentes si queremos multiplicar las perspectivas desde las cuales contemplar el teatro de estos años; aun así, la magnitud del fondo de estos años es tal que es muy probable que, entre los miles de documentos que conforman el bosque documental, encontremos hilos de Ariadna por los que guiarnos para conocer esas otras formas teatrales más ocultas y desconocidas.

3. Una etapa de transición (1993-1999)

La desaparición de la revista *El Público* y del *Anuario Teatral* en 1992 (a consecuencia de la crisis económica que sucedió a los grandes eventos de ese año: Exposición Universal de Sevilla y Olimpiadas de Barcelona) trajo consigo un cierto retroceso en la adquisición de materiales y en la repercusión pública de las actividades del Centro. No obstante, lo cierto es que, con mayores o menores dificultades, el Centro había adquirido una dinámica que no llegó a detenerse, lo que permitió, años después, reconstruir los anuarios comprendidos entre 1992 y 1996, pues había en sus fondos un material considerable: prensa (se mantuvo la suscripción a una agencia de prensa que enviaba semanalmente las páginas teatrales de los periódicos de toda España), programas de mano (muchas compañías continuaron enviándolos), fotografías (continuó habiendo un fotógrafo en plantilla que asistía a los espectáculos para hacer reportajes) y otros documentos suficientes como para poder dar noticia, años después, de los espectáculos de mayor repercusión de esas cuatro temporadas. Por otra parte, tampoco cesó la grabación de espectáculos en vídeo, es más, ni siquiera disminuyó su frecuencia (251 grabaciones realizadas entre 1993 y 1996¹²).

Además, se llevó a cabo un importante trabajo de investigación a partir de los materiales de los Teatros Nacionales y los Festivales de España, que hasta entonces apenas había sido explorado. Se publicaron en esta etapa, bajo la dirección de Andrés Peláez, los dos volúmenes con la *Historia de los Teatros Nacionales*, una historia escrita con rigor y desde una perspectiva crítica por profesores universitarios que explicaban las luces y sombras de aquel proyecto, y que aún

12 Datos de la web <http://teatro.es/catalogo-integrado> (accedido en enero de 2018).

hoy continúa siendo una obra de referencia para conocer el teatro español durante la dictadura franquista (Peláez, 1993-1995). También entonces se publicaron unos *Cuadernos de Bibliografía de las Artes Escénicas* que se dirigían claramente al ámbito de la investigación académica¹³.

La recuperación del *Anuario Teatral* en 1997, bajo la dirección de Cristina Santolaria, vuelve a impulsar la recopilación de documentos y el contacto con las compañías, y permite que se editen aún cuatro nuevos volúmenes, hasta 2001; los cuales suponen un panorama bastante completo y exhaustivo de la escena teatral española durante ese período. Se recuperan también otros trabajos emprendidos en la etapa anterior, como es la indización de revistas y la publicación en formato impreso de sus índices, acompañados de antologías de artículos y de estudios sobre la historia de dichas revistas y su significación en el teatro español de su tiempo; así, a los índices de la emblemática revista *Primer Acto*, que ya se habían editado en 1991, se añadirán en estos años los de la citada revista *El Público*, así como dos publicaciones emblemáticas del Teatro Independiente durante el tardofranquismo y la Transición: *Yorick* (1965-1974) y *Pipirijaina* (1974-1983), además de una segunda entrega sobre los números más recientes de *Primer Acto* (Santolaria, 1999a, 1999b, 1999c; Huélamo, 2001).

Por lo demás, continúan grabándose espectáculos en vídeo, como igualmente se continúan recopilando reportajes fotográficos, recortes de prensa, programas de mano y dossieres promocionales. No se recopilan, sin embargo, otro tipo de documentos como figurines o bocetos escenográficos, materiales que pasan a formar parte de las colecciones del Museo Nacional del Teatro, ubicado en la ciudad manchega de Almagro. Los datos cuantitativos de todo el período nos muestran que el archivo se incrementa en 572 grabaciones en vídeo, 2.058 reportajes fotográficos y 1.455 programas de mano. También continúan creciendo las colecciones de libros y revistas, gracias a la compra y a las donaciones de particulares.

En definitiva, se abandona la línea de trabajo más polémica, y también más costosa, que fue la edición de *El Público* y de las colecciones de textos teatrales¹⁴, y se centra la labor del Centro en el trabajo de documentación más neutro y objetivo, más basado en la recopilación y el análisis de los datos y de los documentos que en la promoción de unas determinadas tendencias

¹³ Esta publicación periódica, de la que aparecieron cinco entregas ("Libros y artes escénicas en España, 1991-1992", "Libros y artes escénicas en España, 1993", "Las revistas teatrales madrileñas, 1790-1930", "Catálogo de libretos de los teatros nacionales, 1939-1985: con ejemplares sueltos de otras procedencias y periodos" y "Libros y artes escénicas en España, 1994"), se puede consultar en: <http://bibliotecacdt.mcu.es/cgi-bin/koha/opac-search.pl?idx=&q=cuadernos+de+bibliografia> (accedido en febrero de 2020).

¹⁴ Entre 1989 y 1992 el Centro de Documentación Teatral editó una colección de textos dramáticos con obras de autores contemporáneos de ámbito internacional (Bernard-Marie Koltès, David Mamet, Rodolfo Santana), en la que también se incluyeron obras de autores españoles (Alfonso Sastre, Jerónimo López Mozo, Eduardo Arroyo y José María Rodríguez Méndez, entre ellos).

o en la selección de carácter canónico sobre estos materiales. No por ello dejan de publicarse monografías de investigación, por lo que la labor editorial y la vinculación al ámbito universitario se mantienen en esta etapa (entre ellos, los dedicados al comediógrafo Edgar Neville (Torrijos, 1999), a la dramaturgia catalana, valenciana y balear (Ragué-Arias, 2000) o a la historia del Teatro María Guerrero (Cañizares, 2000).

4. El siglo XXI: de lo analógico a lo digital

Desde comienzos del presente siglo, la llamada revolución digital ha supuesto un cambio sustancial en la forma en que las compañías difunden sus materiales promocionales, y esto ha tenido consecuencias en el fondo documental del CDT. No solo en lo que se refiere al formato de los materiales, que ahora es digital en la gran mayoría de los casos, sino también a la forma de recopilarlo, pues aunque todavía muchas compañías envían sus materiales por diferentes medios (correo electrónico, plataformas digitales como WeTransfer y similares, o incluso grabaciones en DVD), lo cierto es que mayoritariamente las empresas publican estos materiales en sus páginas web, al igual que lo hacen los teatros y los festivales, por lo que estas páginas se han convertido en una de las principales fuentes de información de los documentalistas del Centro. De algún modo, la web se ha convertido en un gran archivo teatral al que todos podemos tener acceso en cualquier momento y desde cualquier lugar, y esto supone un replanteamiento del concepto del Centro; comenzando por la propia web del CDT, que ha adquirido una relevancia primordial tanto en el tratamiento de los datos y de los documentos como en su difusión.

En esta nueva etapa, bajo la dirección de Julio Huélamo, las nuevas tecnologías han cambiado la forma de hacer pública la información de las bases de datos, de manera que los volúmenes impresos que conformaban los Anuarios Teatrales dejarían de publicarse, como se dijo, en 2001, y en su lugar comenzó a formarse una gran base de datos de obras estrenadas en España que se remonta hasta 1939 y que se actualiza año a año con la información más reciente de las compañías. En la actualidad, esta base de datos, *Estrenos Teatrales*, se puede consultar libremente en línea¹⁵. Puesto que la información se aglutina, como se dijo, en torno a los estrenos teatrales, en dicha base de datos se ofrece, junto con la ficha artística del espectáculo, la descripción de todos aquellos documentos relacionados con dicho estreno: grabación, fotografías, prensa, programas...; además, en algunos casos, dicha documentación se encuentra digitalizada y accesible igualmente en línea desde la misma página web del Centro (el hecho de que no todas las imágenes digitales se puedan publicar en dicha página web se encuentra relacionado, fundamentalmente, con los derechos de Propiedad Intelectual de dichos materiales). El usuario

15 <http://teatro.es/estrenos-teatro> (accedido en febrero de 2020).

del Centro que consulte la página web también tiene la oportunidad de buscar en función del tipo de materiales, a través del Catálogo Integrado (que incluye videograbaciones, fonogramas, fotografías, caricaturas, programas, carteles, dosieres, recortes de prensa y artículos de revistas)¹⁶, así como del Catálogo de la Biblioteca (que incluye libros, revistas y libretos inéditos, además de las videograbaciones¹⁷, que aparecen descritas en sendos catálogos).

Esta base de datos de espectáculos estrenados en España es consultada por numerosos estudiantes de posgrado e investigadores. A modo de ejemplo, permite conocer el número de veces que se ha representado una determinada obra, los repartos que la han interpretado, o los directores que la han montado. Los estudios sobre recepción de autores extranjeros se han nutrido especialmente de esta herramienta, pues permite ver a un golpe de *click* todos los estrenos de un determinado dramaturgo, con sus respectivos equipos artísticos, y a partir de estos datos, como se dijo, se pueden consultar las críticas, fotografías, etc. de cada montaje. En el momento de redactar este artículo, la base de datos nos muestra un total de 40.152 espectáculos estrenados entre 1939 y 2017 (consultado en enero de 2018).

Pero no solo cambia la forma de presentar la información ante los usuarios. La realidad teatral ha cambiado tanto en España en los últimos años que está forzando a realizar una serie de modificaciones en la elaboración de esta base de datos. Al igual que otras realidades, también la escena se ha vuelto “líquida”, por utilizar el término de Zygmunt Bauman: la multiprogramación de las salas, que exhiben espectáculos diferentes cada día de la semana, e incluso durante un mismo día en diferentes horarios, junto con la aparición de salas cada vez de menor aforo, ha hecho que el número de espectáculos se multiplique y que dar cuenta de todos ellos sea una tarea cada vez más compleja. Al mismo tiempo, conceptos como el de “compañía teatral”, u otros en torno a los cuales se articularon los datos en el pasado de forma más o menos clara, son cada vez más difusos e inestables, pues en muchos casos un grupo de profesionales se reúne para poner en marcha un espectáculo sin formar necesariamente una compañía estable, e incluso el mismo grupo puede adquirir distintas denominaciones en distintos espectáculos, en función de las subvenciones a las que tenga acceso o de las coproducciones que consiga establecer. Por no hablar de lo difuso, o lo “líquido”, por seguir con la terminología baumaniana, que se ha vuelto en muchos casos el papel del dramaturgo, sobre todo cuando se trata de versiones libres basadas en textos anteriores, en los que aclarar cuál es el grado de autoría del creador de la versión puede ser requerir una investigación que exija un conocimiento del medio teatral nada desdeñable. Todo ello obliga a una reflexión sobre la forma de catalogar los espectáculos y organizar la información.

16 <http://teatro.es/catalogo-integrado> (accedido en febrero de 2020).

17 <http://bibliotecacdt.mcu.es/> (accedido en febrero de 2020).

Junto con la base de datos de *Estrenos Teatrales*, también la *Guía de las Artes Escénicas* se convirtió en un recurso digital, que se ofrece en línea a través de la web. Si *Estrenos Teatrales* nos ofrece una visión diacrónica de lo que ha sido la historia de los espectáculos teatrales en España durante los últimos ochenta años, la *Guía de las Artes Escénicas* nos ofrece una visión sincrónica de todas o al menos una gran mayoría de las entidades implicadas en el hecho teatral en España en el momento presente. En consecuencia, si el repertorio de datos de carácter histórico se dirigía sobre todo al colectivo de investigadores y estudiosos del teatro, la *Guía* fue desde sus inicios una herramienta al servicio de los profesionales de la escena. En la actualidad, algunas de sus funcionalidades principales, como la de ayudar a las compañías en la distribución de espectáculos, han sido asumidas por nuevas páginas de carácter institucional¹⁸, pero en otros aspectos continúa siendo un recurso fundamental; por ejemplo, los dramaturgos pueden valerse de ella para localizar los certámenes y premios que se convocan en España para textos dramáticos; dramaturgos y estudiosos del teatro pueden utilizarla para buscar editoriales interesadas en materias relacionadas con el teatro; los técnicos pueden buscar empresas de iluminación o de sonido, y los aficionados al teatro pueden buscar escuelas en sus respectivas ciudades, ya que también se ofrece información sobre el tipo de estudios que oferta cada una, entre muchas otras posibilidades. También al investigador le puede servir para buscar bibliotecas y centros de documentación especializados en artes escénicas, así como para tomar contacto con entidades que pueden proporcionarle información. Y si bien buena parte de esta *información* se puede buscar directamente en buscadores como Google, la *Guía* (ahora llamada *Guiarte*) la ofrece de forma exhaustiva, clasificada y organizada. A modo de ejemplo, en el momento de redactar estas páginas, *Guiarte* muestra los datos de 194 asociaciones profesionales, 3.913 compañías, 52 bibliotecas especializadas y centros de documentación, 94 editoriales especializadas en artes escénicas, 445 empresas relacionadas tanto con la técnica de los espectáculos como con su distribución, 307 centros de enseñanza, 764 festivales, 26 instituciones oficiales, 36 librerías, 137 premios, 40 circuitos de exhibición y 1.642 locales teatrales (accedido en enero de 2018).

En cuanto a las colecciones de documentos, en estos años las cifras ascienden de forma notable, e igualmente, como es lógico, aumenta de forma considerable la calidad técnica de las grabaciones audiovisuales. Tanto por la digitalización de los recortes de prensa que ya formaban parte del archivo del Centro como por la adquisición de prensa histórica procedente de la Biblioteca Nacional de España, el fondo de recortes de prensa digitalizados que se llega a formar en esta etapa supera la cantidad de 600.000 documentos, entre críticas, reportajes, antecríticas, entrevistas, cartelera teatral y todo tipo de informaciones teatrales procedentes de la prensa

18 Me refiero, sobre todo, a RedEscena, la web de la Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Tularidad Pública, que se ha convertido en una herramienta de primer orden para las empresas a la hora de distribuir sus espectáculos (En línea: <https://www.redescena.net/home/index.php> – accedido en febrero de 2020).

diaria. Precisamente a partir de esta prensa digital comenzó a editarse una nueva publicación, *Documentos para la Historia del Teatro Español*, con estudios sobre la escena madrileña y barcelonesa realizados año a año, desde 1939 en adelante¹⁹. Los estudios, realizados en cada ocasión por un especialista en la materia, se complementaban con la prensa digitalizada, como también fotografías, caricaturas, programas de mano y una cartelera que permitía consultar día a día los estrenos de ambas ciudades españolas.

La digitalización que entonces se lleva a cabo abarca igualmente el fondo fotográfico, casi al completo, de manera que se crea un archivo de imágenes digitales de espectáculos, retratos de actores, salas de teatro y todo tipo de testimonios visuales del teatro español de cerca de 300.000 imágenes (a fecha de enero de 2018). A través de compras y legados, como también de digitalizaciones de revistas de principios del siglo XX, se intentará tener una memoria gráfica de todo el siglo XX español, como también de lo que llevamos del siglo XXI. También en esta etapa se llevó a cabo la indización y digitalización de los artículos de varias revistas históricas: *Teatro (Revista Internacional de la Escena)* (1952-1957), *El Teatro* (1900-1905) y *El Teatro (Revista de Espectáculos)* (1909-1910): la primera de ellas, imprescindible para conocer la escena española de los años 50, mientras que las dos restantes constituyen una magnífica fuente de imágenes en un período de esplendor de las revistas ilustradas, además de informarnos sobre la recepción de los espectáculos de su tiempo²⁰.

Pero sin lugar a dudas, el fondo documental más conocido y más utilizado por los usuarios del Centro es el de grabaciones audiovisuales. No solo se incrementa notablemente a nivel cuantitativo, sino que también, como se dijo, gana en calidad. Un total de 3.380 grabaciones están fechadas entre 2001 y 2017 (consulta: enero de 2018); en su gran mayoría, espectáculos teatrales, aunque también hay entrevistas, talleres, conferencias y presentaciones de libros. En total, en enero de 2018 el fondo audiovisual comprende más de 9.600 grabaciones (en diferentes formatos). Por cuestiones económicas y de medios, el equipo de grabación del Centro no suele salir de la Comunidad de Madrid (excepcionalmente, durante el verano se graban los espectáculos del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro), pero la difusión de los medios audiovisuales y la facilidad para que las compañías graben sus propios espectáculos ha hecho que, cuando el Centro no puede grabar algunos de ellos, las propias compañías envíen sus grabaciones para que entren a formar parte del archivo audiovisual. A partir de 2002 se puso en marcha un servicio de préstamo que permitía a los usuarios llevarse en préstamo domiciliario las grabaciones durante quince días (primero en formato VHS, y más tarde en DVD). Ya en 2015, se inauguró una nueva

19 En línea: <http://teatro.es/contenidos/documentosParaLaHistoria/Docs1939/index.html> (accedido en febrero de 2020).

20 Todas ellas se pueden consultar en la actualidad en el Catálogo integrado del Centro, en línea: <http://teatro.es/catalogo-integrado> (accedido en febrero de 2020).

forma de préstamo en línea, la llamada *Teatroteca*, mediante la cual los usuarios podían ver en línea desde sus equipos las grabaciones, sin necesidad de desplazarse a la sede del Centro de Documentación, identificándose mediante una contraseña²¹; desde entonces se ha multiplicado exponencialmente el número de usuarios y de grabaciones prestadas.

He dejado para el final dos cuestiones importantes. Una de ellas es la biblioteca y hemeroteca, que también se ha ido incrementando hasta poseer más de 14.000 libros de fondo moderno (posteriores a 1958), junto más de 5.000 anteriores a esa fecha y más de 700 colecciones de revistas. Más allá de la frialdad de las cifras, se trata de una biblioteca que permite al investigador conocer la historia del teatro español en sus textos desde sus orígenes hasta la actualidad, incluidas las numerosas ediciones de obras teatrales que se realizaron en España desde mediados del siglo XIX hasta los años 30 del siglo XX, una época de apogeo editorial para el género teatral durante la que se editaron miles de obras. También, por supuesto, se pueden encontrar las colecciones más actuales; como igualmente hay abundantes ensayos sobre teoría e historia teatral, técnica, interpretación, dirección, escenografía, estudios por ciudades, por países y un largo etcétera de obras especializadas en el arte escénico. En la actualidad, la biblioteca del CDT cuenta con un catálogo en línea u OPAC (“Catálogo de biblioteca”), que permite acceder a parte de sus fondos; fundamentalmente: libros, revistas, libretos inéditos, recursos electrónicos y grabaciones en vídeo. Se trata de un catálogo elaborado con un *software* de libre acceso, Koha, que permite la catalogación de los documentos, el intercambio de registros con otras bibliotecas, y facilita el préstamo y la circulación de los materiales, entre otras funcionalidades propias de un gestor bibliotecario²². Al igual que las grabaciones, también los libros comenzaron a prestarse a los usuarios del Centro a partir del año 2002.

Finalmente, quiero cerrar este artículo refiriéndome a la labor editorial del Centro en su etapa más reciente. En 2002 surgió la *Revista Digital de la Escena*, primero en formato DVD y más tarde en la página web del Centro. De periodicidad anual, dejó de publicarse en 2015, después de haber sacado a la luz catorce entregas. De repercusión muy inferior a su antecesora *El Público*, su vocación fue la de hacer un resumen del año teatral ofreciendo datos de los estrenos más destacados, junto con imágenes y fragmentos de vídeo (en su sección “Cartelera”), así como reportajes y entrevistas a los profesionales del sector²³. La tercera revista en la historia del Centro es *Don Galán (Revista de Investigación Teatral)*, nacida en 2011 con vocación de aproximar la labor del Centro al ámbito académico. Desde entonces, ha publicado varios números monográficos sobre temas como las puestas en escena del teatro de Valle-Inclán, la escenografía teatral

21 En línea: <http://teatroteca.teatro.es/> (accedido en febrero de 2020).

22 En línea: <http://bibliotecacdt.mcu.es/> (accedido en febrero de 2020).

23 En línea: <http://teatro.es/contenidos/revistaDigitalDeLaEscena/> (accedido en febrero de 2020).

en España, el teatro de Antonio Buero Vallejo, o los dramaturgos realistas desde la llegada de la Democracia hasta la actualidad²⁴. Más reciente es *Figuras* (desde 2016), dedicada a publicar entrevistas en formato audiovisual con profesionales destacados de la escena²⁵.

Junto con las revistas, todas ellas publicadas en formato digital, también se han llevado a cabo publicaciones dedicadas de forma específica al mundo de la enseñanza, tanto primaria como secundaria (“Teatro en el Aula”). El propósito es dotar de herramientas a los profesores que tienen que impartir esta asignatura, sobre todo teniendo en cuenta que en muchos casos son profesores de Lengua Castellana y Literatura sin una formación específica en artes escénicas los encargados de impartirla²⁶. De este modo, más allá de profesionales e investigadores, el Centro daba respuesta a las necesidades de un amplio grupo de usuarios que hasta entonces prácticamente no habían utilizado sus servicios. De hecho, los recursos dirigidos a este público son, con diferencia, los más visitados en la web del centro de Documentación.

Pese a los muchos recursos con los que cuenta el CDT en sus colecciones, bases de datos y publicaciones, en muchos casos el investigador necesitará otros materiales que no se encuentran en el Centro, por lo que, como se dijo, se hace necesario igualmente conocer otras bibliotecas especializadas y centros de documentación. El hecho de ser el único centro de documentación teatral de ámbito nacional (el resto de los existentes en España son de ámbito autonómico, aunque algunos de ellos sean tan importantes como el del Institut del Teatre Barcelona o el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía), nos exige de algún modo servir como puente hacia otros centros de información²⁷. La investigación universitaria tuvo cabida igualmente, durante los primeros años de esta etapa, en forma de publicaciones impresas como *El debate sobre el Teatro Nacional en España* (Aguilera Sastre, 2002), *Miguel Mihura* (De Miguel Martínez, 2005) o *Rafael Alberti* (Mateos Miera, 2003).

He procurado realizar aquí una primera aproximación al conjunto de la información y de los servicios que los usuarios pueden obtener en el Centro de Documentación Teatral. Quien esté interesado en conocerlo con mayor amplitud puede consultar directamente la web del Centro y bucear en sus catálogos y bases de datos, o visitar su sede para consultar directamente la documentación²⁸.

24 En línea: <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum6/> (accedido en febrero de 2020).

25 En línea: <http://teatro.es/contenidos/figuras/> (accedido en febrero de 2020).

26 Hasta el momento se han realizado tres publicaciones dirigidas a colegios e institutos: “Teatro infantil”, “Leer, escribir teatro” y “Ver, hacer teatro”. En línea: <http://teatro.es/es/tematicos/teatro-en-el-aula> (accedido en febrero de 2020).

27 Como se dijo, esta exigencia está en el origen de mis libros *Fuentes y recursos para el estudio del teatro español* (Muñoz Cáliz, 2011 y 2012).

28 <http://teatro.es/> (accedido en febrero de 2020).

Referencias

Aguilera Sastre, Juan (2002). "El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939)", *Ideología y Estética*. Centro de Documentación Teatral (Ministerio de Educación y Cultura): Madrid. Accedido en febrero de 2020: <http://teatro.es/publicaciones/el-debate-sobre-el-teatro-nacional-en-espana-1900-1939--ideologia-y-estetica>

Cañizares, Nathalie (2000). *Memoria de un escenario. Teatro María Guerrero 1885-2000*. Centro de Documentación Teatral (Ministerio de Educación y Cultura): Madrid. Accedido en febrero de 2020: http://teatro.es/publicaciones/memoria-de-un-escenario.-teatro-maria-guerrero.-1885-2000/at_download/pdf

Centro de Documentación Teatral (1984-2001). *Anuario Teatral*. Ministerio de Cultura: Madrid, 14 vols.

_____ (1984-2000). *Guía Teatral de España*. Ministerio de Cultura: Madrid, 9 vols.

_____ (1991). *Primer Acto. 30 años*. Ministerio de Cultura: Madrid.

De Miguel Martínez, Emilio (2005). *Miguel Mihura (1905-2005)... sino todo lo contrario*. Centro de Documentación Teatral (Ministerio de Cultura): Madrid. Accedido en febrero de 2020: <http://teatro.es/publicaciones/miguel-mihura-1905-2005-...-sino-todo-lo-contrario>

Huélamo, Julio (dir.) (2001). *Yorick (1965-1974). Historia, antología e índices*. Centro de Documentación Teatral (Ministerio de Educación y Cultura): Madrid. Accedido en febrero de 2020: <http://teatro.es/publicaciones/yorick-revista-de-teatro.-historia-antologia-e-indices>

Galarza, M.ª Pilar & Lera, Antonio Fernández (1995). *Cuadernos de bibliografía de las Artes Escénicas. Catálogo de libretos de los Teatros Nacionales (1939-1985)*. Centro de Documentación Teatral: Madrid. Accedido en febrero de 2020: <http://teatro.es/publicaciones/cuadernos-de-bibliografia-de-las-artes-escenicas.-catalogo-de-libretos-de-los-teatros-nacionales-1939-1985>

Mateos Miera, Eladio (2003). *Rafael Alberti, un poeta en escena. Estudios y cronología teatral*. Centro de Documentación Teatral (Ministerio de Cultura): Madrid.

Muñoz Cáliz, Berta (2012). *Guía de obras de referencia y consulta*. Centro de Documentación Teatral (Ministerio de Cultura): Madrid. Accedido en febrero de 2020: <http://teatro.es/publicaciones/fuentes-y-recursos-para-el-estudio-del-teatro-espanol.-guia-de-obras-de-referencia-y-consulta>

_____ (2011). *Mapa de la documentación teatral en España*. Centro de Documentación Teatral (Ministerio de Cultura): Madrid. Accedido en febrero de 2020: <http://teatro.es/publicaciones/fuentes-y-recursos-para-el-estudio-del-teatro-espanol.-mapa-de-la-documentacion-teatral-en-espana>

_____ (2005). *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Fundación Universitaria Española: Madrid.

Peláez Martín, Andrés (1993-1995). *Historia de los Teatros Nacionales (I y II)*. Ministerio de Cultura: Madrid, 2 vols. Accedido en febrero de 2020: <http://bibliotecacdt.mcu.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=8223>

Ragué-Arias, María-José (2000). *¿Nuevas dramaturgias? (Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares)*. Centro de Documentación Teatral (Ministerio de Educación y Cultura): Madrid. En línea: http://teatro.es/publicaciones/bfnuevas-dramaturgias-los-autores-de-fin-de-siglo-en-cataluna-valencia-y-baleares/at_download/pdf

Santolaria, Cristina (dir.) (1999a). *El Público. Historia, antología e índices*. Centro de Documentación Teatral (Ministerio de Educación y Cultura): Madrid. Accedido en febrero de 2020: <http://teatro.es/publicaciones/el-publico.-historia-antologia-e-indices>

_____ (1999b). *Pipirijaina (1974-1983). Historia, antología e índices*. Centro de Documentación Teatral (Ministerio de Educación y Cultura): Madrid. Accedido en febrero de 2020: <http://teatro.es/publicaciones/pipirijaina-1974-1983.-historia-antologia-e-indices>

_____ (dir.) (1999c). *Primer Acto (1987-1998). Historia, antología e índices*. Centro de Documentación Teatral (Ministerio de Educación y Cultura): Madrid.

Torrijos, José María (coord.) (1999). *Edgar Neville, la luz en la mirada*. Centro de Documentación Teatral (Ministerio de Educación y Cultura): Madrid. Accedido en febrero de 2020: http://teatro.es/publicaciones/edgar-neville-1899-1967.-la-luz-en-la-mirada/at_download/pdf

(Página deixada propositadamente em branco)

**O TRABALHO DA IMAGEM OU
PARA CONHECER A BASE OPSIS**

MARIA JOÃO BRILHANTE
FILIPE FIGUEIREDO

263

**Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de
Letras da Universidade de Lisboa (CET-FLUL)**

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1954-5_15

(Página deixada propositadamente em branco)

1. O teatro, as imagens, o arquivo

Que pode significar a expressão “o trabalho da imagem” com a qual abre este texto? Poderá querer dizer ao mesmo tempo trabalhar a imagem e ser trabalhado por ela? Não cabe aqui retomar as questões ancestrais em torno da presença da imagem nas práticas e representações humanas. Basta mencionar a este respeito o que pode ser esclarecedor quanto ao estatuto da imagem e que surge escrito noutra lugar:

We live immersed in the images we produce and materialize in various media: they are part of what we build as reality. Material or virtual, they exist in language, in dreaming, in the human representations associated with vision, although they summon up the other senses as well. We are tireless producers of images and live with them so as to meet, communicate, have pleasure, widen our experience, duplicate forms and create realities that are alternative or unobservable to the naked eye. Thinking about semiotic dimension of the image only partly satisfies us because, in addition to the sign systems in the process of seeing, imagination, emotion and memory intervene (Brilhante, 2017:236).

Por agora, centremo-nos nessa outra questão: que trabalho é esse associado à imagem e como é que se comporta uma base de dados com imagens no duplo sentido para aqui trazido?

O estudo da relação entre imagem e teatro fez parte de dois projetos concebidos por Osório Mateus no início dos anos 90 do século passado que foram essenciais para constituir o campo dos estudos de teatro em Portugal. Refiro-me ao curso de especialização em Estudos de Teatro (1992) e ao CET – Centro de Estudos de Teatro (1994), unidade de investigação financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), ambos criados na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. No primeiro caso, através de um seminário designado *Espaço e Imagem do Teatro* e no segundo caso, através do programa OPSIS – Base Iconográfica de Teatro em Portugal.

A articulação entre as duas ações era estreita já que no seminário se tratava de realizar a definição de uma metodologia e o treino do olhar sem os quais não parecia possível entender o lugar da imagem no estudo do teatro: observar séries de imagens a partir de traços comuns e de diferenças que evidenciavam o trabalho da imagem na representação do mundo, não necessariamente representações de representações teatrais. Na verdade, o leque das imagens a observar raramente ficava circunscrito ao teatro. Nesse contexto o treino do olhar permaneceu central, mas juntou-se-lhe a discussão teórica em torno de conceitos de representação, teatralidade e performatividade, também sobre tipologias de suporte, fotográfico ou pictórico, de noções vindas da semiologia (Barthes), da história (Berger, Foucault) ou da história da arte (Panofsky, Gombrich, Mitchell) e da filosofia (Platão, Goodman, Danto).

De facto, o mais importante ao longo das edições do seminário foi sendo o exercício de olhar e de abrir a imagem a todas as interrogações, para em seguida começar a fechar as possíveis interpretações graças à pesquisa (tanto quanto possível) rigorosa da identidade da imagem e das suas conexões iconográficas e simbólicas. Frase repetida à exaustão: quanto mais soubermos acerca da imagem mais ela falará, mais sentido produzirá sobre modalidades da sua relação com o teatro, para o reconhecimento de ideias de teatro dominantes ou alternativas. Através desse exercício, ou do treino do olhar, se perdia uma certa inocência e deixávamos de procurar o teatro na imagem para nos focarmos na imagem que o teatro quis ou conseguiu guardar de si próprio. Por isso, gostámos de falar de imagens de uma ausência, a do teatro que existiu mas não está intacto e completo em nenhuma imagem. Continua a interessar-nos o que pode surgir da tensão entre o fixado e o evanescente e inacabado. A imagem trabalhada encontrava-se com o trabalho que ela própria produzia sobre o observador.

Quanto ao programa OPSIS, o processo merece alguma reflexão porque continua ativo no CET e lança questões talvez produtivas para a discussão da constituição de arquivos em artes performativas. Mais adiante se falará da base de dados que emergiu desse programa. Constituíu um dos seis programas de investigação delineados por Osório Mateus e, em 1998, uma participação de Maria João Brilhante num dos Encontros de Iconografia Teatral promovidos sob a égide da European Science Foundation representou a possibilidade de conhecer outros projetos (a base de imagens Dyonisus criada por Cesare Molinari, com Renzo Guardenti e outros colaboradores da Universidade de Florença) e pontos de vista mais ou menos ortodoxos acerca da relação entre imagens tradicionalmente identificadas como referindo-se ao teatro, seus agentes e espaços, e o estudo do teatro. O caderno de encargos era pesado e incluía o apetrechamento teórico necessário para dar bases sólidas ao inventário que exigia o recenseamento de imagens dispersas, existentes em arquivos e bibliotecas, acervos pessoais e institucionais por todo o país. Mas o trabalho incluía também a identificação, descrição e estudo dessas imagens com vista à conceção de uma base que as acolhesse para futuras utilizações. O projeto foi sendo discutido e apresentado em diversos *fora* até ser submetido a apoio financeiro da FCT e aceite em 2007. Os trabalhos puderam, então, começar de forma regular e sistemática, com uma equipa empenhada e cujas competências asseguravam o sucesso do projeto. A discussão teórica que vinha do seminário Espaço e Imagem do Teatro foi de extrema importância para que o recenseamento das imagens não fosse feito a eito, mas justamente fornecesse critérios e parâmetros através dos quais a relação com as imagens permitisse o duplo trabalho de que venho falando. Elas trabalhando sobre nós, motivaram o trabalho que fizemos sobre elas.

Por conseguinte, a investigação centrada nas imagens associáveis às práticas performativas e não no que elas dizem ou parecem representar, suscitou no CET a necessidade de criar um dispositivo tecnológico que permitisse a recolha, armazenamento e tratamento dessas imagens e, ao

mesmo tempo, incluisse a possibilidade da sua disponibilização como forma de incentivo para mais pesquisas a partir delas. Tarefa infundável, como se percebe, e tentativa desafiadora, nessa altura (2008), de juntar duas áreas que há pouco começavam a cruzar saberes, competências e objetivos: as tecnologias de informação e comunicação (TIC), e as artes e humanidades. Estamos agora, mais de uma década passada, em plena era dos cruzamentos disciplinares e das humanidades digitais, ainda que com zonas obscuras e alguns equívocos a merecerem discussão.

A base de dados OPSIS que prosseguiu o programa congeminado por Osório Mateus, mais próximo do *Atlas Mnemosyne* de Warburg que da noção de hipertexto computacional, não quer ser um motor de pesquisa como o Google, mas visa explorar em benefício do estudo das imagens o dispositivo de armazenamento infinito bem como, até onde fosse possível, o diálogo entre elas, porque prefigurar as pesquisas por vir era tão importante quanto recolher, identificar e disponibilizar imagens. A produção de um registo com informação acerca de cada imagem foi um passo determinante para garantir essa dupla valência no desenho da base enquanto dispositivo de pesquisa.

As dificuldades sentidas durante o processo continuam válidas ainda hoje, mas as possibilidades não cessam de aumentar, com um incremento substancial da digitalização e disseminação, ainda que nem sempre acompanhadas de produção de conhecimento. O fácil acesso às imagens escamoteou a natureza do trabalho que com elas podemos fazer e que elas fazem connosco, para lá de serem representações do mundo ou “modos de fazer mundo” (Goodman, 1978). Mas, uma primeira dificuldade prende-se com a gestão dos *big data* do ponto de vista tecnológico de armazenamento e pesquisa¹. As expectativas, sempre elevadas, de um acesso infinito aos dados criam problemas à pesquisa que exige recorte, delimitação, organização da informação, criação de séries, relacionamentos múltiplos... Como sintetizaram Ray Siemens e Susan Schreibman (2007), podemos afirmar que é possível reconhecer seis traços distintivos nos recursos digitais: acesso ilimitado a informação, independentemente do tempo e do lugar; hipertextualidade e ligação em rede dos dados (evidências e interpretações); recombinação de unidades de informação para finalidades precisas à vontade do pesquisador; autonomia na apreensão e aplicação de automatismos (indexação); aprendizagem com a utilização que deles é feita e uso dos contributos em tempo real; adaptação ao *background* dos utilizadores. Hoje, os recursos digitais sugerem a antecâmara da inteligência artificial...

Uma dificuldade prévia associada à questão prática da criação de uma base de dados consiste no acesso aos documentos (imagens, textos, sons) existentes e à produção de registos de práticas,

¹ Jean Gabriel Ganascia (2015). “Les *big data* dans les humanités”, *Des chiffres et des lettres. Les Humanités numériques. Critique*. Août-Septembre 819-820: 627-636.

quer estejamos a falar de espetáculos/eventos, quer de processos criativos. Existem dificuldades técnicas e legais (imagens sem qualidade, documentos por classificar ou mal classificados, de uso não autorizado, etc.) e dificuldades de participação no processo criativo. A questão pode ser abordada de um ponto de vista historiográfico, das ciências da documentação, e também teórico-crítico. Nesse sentido, é produtiva a questão do arquivo e sua constituição, e é preciso contemplar o *archeion* a partir do contributo de Foucault: essa massa/tesouro de discursos legitimados, validados e sempre sujeitos a validação, mas também o que resulta das seleções e recortes discursivos temporários, provisórios, unidos por um propósito e um ponto de vista, que se constituem como arquivos em busca de legitimação. Tanto na criação artística como na investigação académica, arquivos nascem temporariamente com motivações e finalidades diversas: um exemplo é o arquivo de retratos de ator que Filipe Figueiredo preparou para responder às necessidades da pesquisa para a sua tese².

Regressando às dificuldades, uma outra reside no contraste entre o que se designaria, de uma forma tosca, por as regras de programação informática e de automatização dos resultados, por um lado, e as necessidades da pesquisa ou as características dos materiais a armazenar e arquivar (caso do arquivo do Teatro da Cornucópia, do seu estudo genético e da complexidade do que deve ser registado), por outro. Exige-se, pois, uma relação baseada no reconhecimento e desenvolvimento mútuos, como revelam as experiências em torno das ciências cognitivas e, de novo, da inteligência artificial.

Deixando agora de lado as dificuldades, voltamos ao já referido traço de hipertextualidade por ser o que mais produtivo se tem revelado na criação de todas as bases de dados do CET (HTP *online*, CETBase, OPSIS, TAPs, Fausto digital, sobre a ação da Censura e, em breve, CETDrama). A superação dos limites impostos pela dimensão estática da página impressa no livro, ou pela própria ideia de sequência lógica linear, trouxe uma flexibilidade e agilidade que podem ainda ser potenciadas na própria criação de arquivo, ultrapassando o já de si importante gesto de armazenar (o quê? Tudo? Como selecionar, porquê e para quê?) e classificar imagens ou textos.

No que às imagens diz respeito, a possibilidade que bases como a OPSIS fornece de as cruzar, de ir acrescentando informação sobre elas fazendo com que se dirijam a nós, impondo interrogações que cada uma por si escassamente suscitaria, revela o que aqui chamo de “trabalho da imagem”. Esse trabalho realiza-se porque o nosso encontro com elas se dá através de um processo digital

2 Filipe Figueiredo (2015). *O insustentável desejo da memória. Incursões na fotografia de teatro em Portugal (1868-1974)*. Dissertação de Doutoramento em Estudos Artísticos, ramo de Estudos de Teatro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

que motiva o reconhecimento e o estranhamento, agenciando, para lá do *puzzle* que habita a memória do teatro, os discursos imagéticos que encerram ideias de teatro.

Talvez os arquivos digitais nas artes performativas sejam simplesmente uma tentativa de resposta, mais sofisticada, para a necessidade de continuarmos o gesto de reconhecimento das práticas artísticas sabendo que estamos tão só a ensaiar esse gesto para o passarmos a quem vier depois de nós.

Numa tentativa de síntese de algumas ideias expressas ou apenas sugeridas até aqui, podemos dizer que o trabalho das imagens – a que a base OPSIS procura responder – propõe olhar o que nunca foi mostrado porque a composição em aberto deixa justamente à nossa disposição as inúmeras possibilidades de exercício do nosso olhar. Propõe também ler o que nunca foi escrito, como afirmou Benjamin³ para se referir à contemplação que dispensa qualquer tradução linguística. Por fim, o trabalho das imagens manifesta-se na montagem e na produção de arquivo: elas atuam pondo a descoberto ligações que estão para lá de semelhanças, como propulsoras de conexões, geração de novas imagens que irão eventualmente ser trabalhadas como reportório e arquivo.

2. Organizar as imagens e dá-las a ver

A construção da OPSIS debateu-se, desde o início, com o difícil e necessário equilíbrio entre arrumar e permitir ver; recensear, coletar, tratar, descrever e permitir que as imagens sejam encontradas, vistas e que novas e diversas narrativas possam daí resultar; entre a inevitável rigidez de qualquer processo arquivador e a liberdade de leituras e de sentidos para as imagens. Cientes de que qualquer arquivo, tal como defende Foucault, é um discurso e uma proposta de leitura, neste processo preocupou-nos, antes de mais, promover e garantir dentro dos limites as possibilidades de constituição de sentidos para o utilizador. Parte-se ainda com a convicção partilhada por John Tagg (2009) de que a imagem é plana até ser inserida noutra sistema, ou seja, uma série de ficheiros cruzados e referenciados de um arquivo. Só aí se revelam plenamente abrindo as portas para a sua leitura.

Neste sentido, e numa primeira fase, o grupo de trabalho testou de forma sistemática as variáveis descritivas e de classificação das imagens, procurando definir a quantidade e o tipo de informação na justa medida que potenciase a sua clara e inequívoca identificação e, em

³ Apud Georges Didi-Huberman (2012). “Lire ce qui n’a jamais été écrit”, *Qual o tempo e o movimento de uma elipse? Estudos sobre Aby M. Warburg*. Anabela Mendes et al. (coord.), Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 245-246.

simultâneo, garantisse ao utilizador o menor condicionamento possível na sua leitura. Se as descrições dos aspetos formais, técnicos e materiais, se apresentam menos problemáticas, tendo em consideração o carácter objetivo de tais qualidades, o mesmo já não se verifica na abordagem das matérias atinentes ao conteúdo das imagens, passíveis de modos descritivos diversos e exercícios textuais de objetividade mais questionável. Foi, portanto, nesta tarefa que se concentrou grande parte das discussões de trabalho norteadas pela ideia de um arquivo livre e, simultaneamente, potenciador, rico nas possibilidades que enuncia.

Considerando o amplo universo das imagens relacionadas com o teatro, não só foi necessário delimitar, por diversos critérios, aquelas que cabem neste recenseamento e aquelas cujo interesse se verifica marginal aos eixos centrais da investigação, como também disciplinar a diversidade tipológica daquelas consideradas para inclusão, através da definição de um conjunto de tipologias que, manifestando-se de forma preponderante em cada uma das imagens, permita realizar um primeiro arrumo. As dez categorias estruturais então definidas – Cenografia, Edição e Ilustração, Espaços Teatrais, Figurinos e Trajes, Memorabilia, Práticas Festivas, Produção, Representação, Retratos, Teatro e Sociedade – constituem um primeiro nível descritivo capaz de caracterizar, desde logo, a diversidade do *corpus* dando resposta às questões levantadas ao longo de um contínuo trabalho de análise do conjunto de imagens sempre em crescendo.

Um segundo momento, nível de descrição mais fino, obriga de novo a séria reflexão tendo em vista os princípios já atrás enunciados. O ímpeto do investigador/arquivador de mais profundamente descrever o seu objeto e de lhe perscrutar os seus significados, deve ser contundentemente dominado. Após longos períodos de teste, comprova-se que o princípio “menos é mais” parece ajustar-se a esta missão. Assim, impôs-se a sistematização de uma informação/descrição hierarquizada a atribuir às imagens, determinando iguais níveis de informação para todas elas, a fixação de nomenclaturas descritivas e a possibilidade de estabelecer correlações entre si. O desejo de, sempre que possível, deixar ao investigador mais pistas de reflexão e interpretação foi, contudo, cerceado pela necessidade da justeza da informação o mais factual quanto possível. Sempre que o impulso descritivo parecia aflorar de forma mais evidente encontraram-se fórmulas de enunciar potenciais interesses e caminhos de pesquisa: não se qualificam as imagens, mas pode indicar-se que uma determinada imagem assume potencial interesse para o estudo de um aspeto particular relativo, por hipótese, a um modelo de representação ou uma determinada conceção de teatro. Este exercício balanceou, tão sagazmente quanto possível, a vontade de enunciar qualidades e a necessidade de as não dizer, mas, ainda assim, permitir ao investigador que as leia.

Estes pareciam ser os itens a equacionar na construção de uma base de imagens, que permitisse arrumar toda a informação, associar os diversos registos, estabelecer relações, fazer

queries. Consequentemente, um importante desafio que se apresentou foi o de articular o enorme volume de imagens, em formato digital, com uma ação descritiva normalizada e com uma ferramenta informática ágil. Pretendia-se, assim, que os critérios de ordem científica que norteavam a ação disciplinadora da energia irrequieta das imagens não sucumbisse, agora, à rigidez e possíveis limitações da estrutura tecnológica que as iria acolher. Tarefa por vezes velada sob um manto de invisibilidade, a articulação da linguagem científica com a linguagem informática e computacional assume, contudo, particular relevo e tanto melhor sucedida será quanto menos dela dermos conta. Fazer conduzir a criação de código binário, de zeros e uns, ao sabor das subtilezas e dos caprichos do olhar científico dos investigadores é, talvez, um dos maiores quesitos no âmbito das investigações nas designadas *humanidades digitais*.

Ora, a ambição por uma estrutura que contemplasse uma enorme quantidade de registos e vasta informação associada, assim como os múltiplos *hyperlinks*, que desde logo se anteviam de maior interesse, entre muitos dos registos, como modo de potenciar cruzamentos reveladores, ditou a configuração de uma ferramenta complexa e rica, mas muito distante do tão desejado conceito *user friendly*. Assim, transitar de uma base de dados de campos codificados e instalada em sistemas informáticos locais para uma plataforma a disponibilizar na *world wide web*, cujo *front office* desse conta dos problemas e preocupações concetuais do projeto, surgia como o seguimento lógico para um trabalho científico que se desejava de consulta livre e estimulante tendo em vista um público vasto, académico ou não, nomeadamente historiadores e investigadores de estudos de teatro e da cultura portuguesa, investigadores na área da cultura visual, artistas, atores e encenadores (e até curiosos).

A ideia de uma plataforma com imagens e informação disciplinada e hierarquizada ganhava, por fim, expressão na presença *online* do site OPSIS (<http://opsis.fl.ul.pt/>). Aqui, foi possível privilegiar as imagens e conduzir o utilizador por um fluxo articulado entre imagens e descrição. O desenho concetual da ferramenta *online*, independentemente de aspetos de carácter decorativo mais ou menos felizes, procura responder à preocupação em torno da premissa que o utilizador apenas procura o que sabe que existe. Interessava-nos inverter este sentido, proporcionar ao investigador a entrada no universo das imagens, ainda que sem saber de quais se trata e quais as realidades que estas representam. Importava interromper o ciclo de pesquisar o que já se conhece ou, de outro modo, procurar as imagens que respondem a uma premissa já definida, associadas, por exemplo, a um determinado evento performativo, sendo essa a sua via de acesso. Por esta razão, a entrada no site, depois de ultrapassar a página de receção, faz-se não através de um campo de pesquisa textual, mas a partir da disposição de uma grelha com dez caixas de imagens, correspondentes às dez tipologias pré-definidas. O ingresso em cada uma das tipologias assume-se para o utilizador como um mergulho num universo de

imagens, de extensão variável⁴, que lhe são apresentadas em modo aleatório e sem responder a uma pré-pesquisa e em diferentes modos de visualização, ora assumindo em absoluto a imagem, ora permitindo, em níveis distintos, a complementaridade didascálica das legendas e informação descritiva. Não obstante o perigo do caráter eventualmente distrativo de tal metodologia, terá como principal vantagem dar a conhecer ao utilizador a diversidade de imagens que se agrupam sob uma designação tipológica de grande cobertura e, além de permitir reconhecer as imagens que procura, descobrir outras que possam vir a fazer sentido na construção do seu próprio arquivo e que não se encontravam no seu horizonte narrativo. Esta navegação em nada se opõe aos métodos de pesquisa textual igualmente disponíveis, mais convencionais, de acordo com os parâmetros normalizados do preenchimento descritivo dos vários registos (Autor, Personagem, Nome, Instituição, Espetáculo, Data, Descritores estabilizados, entre outros), em modo simples ou combinado, não perturbando, portanto, a eficácia de uma pesquisa precisa e dirigida. A imediata apresentação da grelha de imagens e não um formulário de pesquisa textual, curiosamente tão predominantemente presente no universo das bases de dados de imagens, visa claramente assumir um posicionamento crítico em torno das possibilidades de leitura das imagens: não se trata de um repositório onde o investigador pode encontrar as imagens que busca, mas descobrir aquelas de que não conhecia a existência e ser surpreendido pelas múltiplas associações ali potenciadas.

Ainda nesse sentido, foi desenvolvida uma aplicação no site OPSIS designada *Descobrir* que, para lá da inspiração na conceção de arquivo de Warburg a que muito deve, encontrou em alguns poucos exemplos internacionais um particular estímulo para a sua concretização. Refira-se em particular o caso da ferramenta “Carroussel” do site do Musée du Louvre que entretanto deixou de estar ativa para se ver representada na nova plataforma *online* Images d’Art: Découvrir, collecter, partager (<https://art.rmngp.fr/>), agora ampliada para o universo mais alargado dos museus franceses. A ferramenta *Descobrir*, implantada no site OPSIS, tem a particularidade de poder associar todas as imagens existentes na base e, conseqüentemente, colocar em virtual associação o volume das mais de 20 mil imagens que a integram de momento. Ainda que careça de um aprimoramento ao nível do desenho da página, da visualização das imagens e dos modos de interação, esta aplicação assume-se como uma mesa de jogo virtual de imagens, fazendo lembrar a mítica cena de *Les carabiniers* (1963), de Godard, sob o tema de “l’ordre et la méthode”, em que as imagens (postais, no caso) surgem organizadas de acordo com tipologias. Na OPSIS, cada imagem, em qualquer momento da pesquisa, pode ser catapultada para a plataforma de *jogo* e, uma vez aí, é iniciada a exibição das múltiplas possibilidades de associação das imagens. Potencia-se, por exemplo, que a partir de uma determinada imagem, possam ser vistas outras, a um mesmo tempo, da mesma autoria, da

4 Atualmente, do total de mais de 20 mil imagens disponíveis na consulta, podem encontrar-se arrumadas nas diversas tipologias com a seguinte ordem de grandeza: Cenografia: c. 1500; Edição e Ilustração: c. 1800; Espaços teatrais: c. 4500; Figurinos e trajes: c. 1135; Memorabilia: c. 650; Práticas festivas: c. 180; Produção: c. 350; Representação: c. 4800; Retratos: c. 6400; Teatro e sociedade: c. 120.

mesma data de produção e/ou publicação, registadas com o(s) mesmo(s) descritor(es) ou tipologia(s), com as mesmas características técnicas, pertencentes à mesma entidade, etc., possibilitando um conjunto de associações não raras vezes surpreendente e verdadeiramente estimulante.

Ao contrário da maior parte dos arquivos de imagem com presença *online*, a OPSIS é principalmente uma base de imagens virtual, ou seja, é uma base de referenciação⁵. Só excepcionalmente às imagens digitais exibidas correspondem as suas matrizes físicas na posse do CET. Assim, a base identifica em cada ficha de registo a efetiva propriedade da imagem em causa, a quem permanecem atribuídos todos os direitos de autoria e utilização. Este aspeto não se esgota nas questões de foro legal e nas possibilidades de utilização das imagens em causa. Ele evidencia aquele que é um dos princípios que concetualmente preside à ideia do projeto OPSIS: agregar imagens de diferentes proveniências e colocá-las em diálogo. São as imagens e o confronto entre si que devem suscitar os discursos e não, necessariamente, os discursos que devem convocar as imagens, ou as imagens que lhes servem.

Uma base de referenciação de imagens, tal como esta se apresenta, é talvez a concretização, adaptada aos nossos dias, das possibilidades de um *museu imaginário* nos termos enunciados por Malraux (1947). Nesse sentido, possibilita-se ainda ao utilizador que constitua a sua própria coleção de imagens no decorrer da sua navegação que, face às ferramentas analisadas, pode assumir caminhos inesperados e ainda não trilhados. É, por isso, a base OPSIS também um instrumento de *mnemosyne*, no sentido de construção de uma ou mais memórias, inventariação e promoção do olhar, sempre sujeitos ao imperativo da seleção e da edição. Mais do que respostas, colocam-se interrogações, questiona-se o poder das imagens, os diferentes modos de convocar o olhar, qual o lugar das imagens de referência do teatro, também hoje, e em última análise, a questão de sempre, como distinguir a imagem do teatro do teatro presente na imagem?

Este artigo foi convertido para o Acordo Ortográfico de 1990.

Referências

Brilhante, Maria João (2017). "Looking at the expressive body through images: The infinite struggle against insignificance", *Intensified bodies from the Performing Arts in Portugal*. Gustavo Vicente (ed.), Bern: Peter Lang, 229-266.

⁵ As imagens integradas na base OPSIS pertencem maioritariamente às seguintes instituições: Museu Nacional do Teatro, Arquivo do Teatro Nacional de D. Maria II, Arquivo do Teatro Nacional S. João, Arquivo Fotográfico do Centro Português de Fotografia (DGARQ), Arquivo da Sala Jorge de Faria (Faculdade de Letras da U. Coimbra), Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico, Arquivo Fotográfico da Fundação Calouste Gulbenkian (Fundo Horácio e Mário Novais), Instituto de Habitação e Reabilitação Urbana (IHRU), Arquivo de Documentação Fotográfica da Direção Geral do Património Cultural (DGPC), Arquivos e Coleções distritais, Coleções privadas, Fontes bibliográficas e periódicas.

Figueiredo, Filipe (2015). *O insustentável desejo da memória. Incursões na fotografia de teatro em Portugal (1868-1974)*. Dissertação de Doutoramento em Estudos Artísticos, ramo de Estudos de Teatro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Ganascia, Jean Gabriel (2015). "Les big data dans les humanités", *Des chiffres et des lettres. Les Humanités numériques. Critique*. Août-Septembre 819-820, 627-636.

Goodman, Nelson (1995 [1978]). *Modos de fazer mundo*, Lisboa: Edições Asa.

Malraux, André (1988). "O museu imaginário [1947]", *As vozes do silêncio*. Lisboa: Livros do Brasil.

Mendes, Anabela et al. (org.) (2012). *Qual o tempo e o movimento de uma elipse? Estudos sobre Aby M. Warburg*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa.

Siemens, Raye & Schreibman, Susan (eds.) (2007). *A Companion to Digital Literary Studies*. Oxford: Blackwell Publishing.

Tagg, John (2009). "The Pencil of History: Photography, History, Archive", *The disciplinary frame: photographic truths and the capture of meaning*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 209-233.

**ANARQUIVO DO TEATRO UNIVERSITÁRIO
EM PORTUGAL: O CASO DO CITAC**

RICARDO SEIÇA SALGADO

275

Centro em Rede de Investigação em Antropologia da Universidade de Coimbra (CRIA-UC)

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1954-5_16

(Página deixada propositadamente em branco)

[A] pulsão de morte é, acima de tudo, anarquívica, poderíamos dizer, arquiviolítica. Sempre foi, por vocação, silenciosa, destruidora do arquivo. (Derrida, 2001: 21).

O anarquivo revela a natureza da pulsão de morte que Jacques Derrida (2001) aborda como o mal do arquivo, e que está sempre em tensão com uma força oposta, o impulso do arquivo. Tendo como estudo de caso uma investigação que se realizou ao grupo de teatro universitário CITAC (Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra), procura-se perceber a natureza do anarquivo do teatro universitário que, pelo facto de embora aparentar ter lugar de residência, não tem arconte que o guarde, conserve ou interprete. A importância do cruzamento entre a informação do anarquivo e a experiência vivida conseguida pelo repertório ou testemunhos de elementos do grupo, revela a importância de tratar estes anarquívicos, agora à mercê da evanescência digital. No final, revelamos um exemplo de como a história emerge e de como urge pensar um arquivo do teatro universitário.

Entre a pulsão de morte e o impulso do arquivo

A grande contradição com que temos inevitavelmente de lidar quando encaramos o conceito de arquivo começa, ironicamente, com uma pulsão de morte que Derrida (2001) aborda a partir do legado de Freud, e que imprime um carácter subtil e silenciosamente destruidor aos processos de esquecimento ou de esvaecimento da memória, alimentando-os sem dizer. Será uma força repressora que constitui o arquivo como uma impossibilidade, ou falta estrutural e original na memória, a que Derrida chama de “mal do arquivo”. As consequências da pulsão de morte para a memória histórica são necessariamente políticas e sociais, contribuindo para a possibilidade ou impossibilidade de se constituir, sequer, enquanto história. Neste sentido, como veremos, o controlo sobre o arquivo continua a ter a ordem de comando que sempre teve, na medida em que legitima a metodologia da história possível.

Por outro lado, e é essa a contradição, há uma pulsão do arquivo que tanto produz como regista o evento (*ibid.*). Este “impulso do arquivo” assinalado, por exemplo, como tendência das artes plásticas contemporâneas por Hal Foster (2004), para Derrida (2001) institui, identifica, unifica, classifica e consigna. A génese do arquivo vem da *arché* grega, a residência dos arcontes, propriedade dos magistrados superiores que detinham o poder político e guardavam os documentos adquirindo com isso, também, o poder de os interpretar. O arquivo revela-se, como um dispositivo Foucaultiano (Lepecki, 2010: 30) e, portanto, uma máquina de fazer ver e de fazer falar, estabelecendo o nexa entre os elementos relacionados (Deleuze, 1996).

Esta tensão entre a repressão e a preservação da memória plasma-se sem dizer. No teatro universitário em geral, e no CITAC – que usamos aqui como estudo de caso – em particular,

observa-se esta tensão a partir do modo como cada elemento e geração do grupo, na sua história, lida com a produção e respetiva conservação ou esquecimento dos eventos que participa. A consciência do arquivo varia de geração em geração, mas uma força anarquivista é transversal a todas as gerações.

Investigamos o modo de tornar a história fazível. Entra em jogo a ideologia que governa a perspetiva émica, ou de quem e de onde emerge a origem do que designaremos por anarquivo, geração em geração, a partir do interior do grupo. Porque também entra em jogo o anarconte, geralmente elemento provisório e normalmente mais antigo de uma geração ou, raramente, um arconte semiformal que perdura e que vai zelando parcialmente pelo que existe (como veremos ser a fortuna do investigador que estuda o anarquivo). Entra em jogo a tensão entre o que fica e o que vai para o lixo. E o que interessa guardar na sala do anarquivo é mediado pelas ferramentas conceptuais que informam o que pode e porquê interessa guardar. Entra, por isso, também em jogo, uma sensibilidade do arquivo que importa educar no teatro universitário em geral¹. Entram, finalmente, em jogo as tecnologias digitais de comunicação, sobretudo as redes sociais como o Facebook, que se tornaram a nova *arché* do anarquivo do grupo, sem que haja vislumbre que anarconte o irá interpretar.

O Facebook foi eleito a ferramenta quase exclusiva de divulgação dos eventos do grupo. Estas tecnologias elicitam a produzir documentos cada vez mais exclusivamente espetaculares (cartaz, fotografias, textos fugazes de apresentação), relegando a preservação em algoritmos mutantes, cuja operacionalidade é frágil, porque mantém a esperança do impulso do arquivo agora privatizado, em alguém que se desresponsabiliza da leitura desse arquivo, o novo anarconte da era digital. O Facebook configura a expressão atual dos anarquivos digitais, produzidos por anarcontes sem lugar e sem como interpretar. Com o tempo, os dados estarão mais propensos a esvanecer-se, à mercê de uma arrumação automatizada, em que nem todos poderão aceder, na medida em que as contas de utilizador são potencialmente efémeras podendo, algumas, ser fechadas. Mesmo a imprensa digital faz frequentemente desaparecer a alocação das suas notícias, na gestão que faz dos seus domínios. O que hoje está disponível na rede não oferece garantias que esteja acessível num futuro próximo. A isto se acrescenta toda a informação que vem de *blogs* e outras páginas de Internet. O domínio privado de uma possível página do grupo terá sempre de ser mantido pelas gerações de teatro universitário que estão para vir, o que não é *a priori* garantido. O assombro adicional é que a qualidade de anarconte estende-se também às máquinas destes anarquivos digitais, acentuando a tensão espectral e liminar da possibilidade

1 A este respeito, no âmbito do baldio – estudos de performance, elaborei com a Ana Bigotte Vieira dois cursos de etnografia e história oral do teatro universitário, um no FATAL (em 2013) e outro com o GEFAC (em 2015), este último no âmbito da Semana Cultural da Universidade de Coimbra, como forma de ativar uma sensibilidade pelo arquivo.

ou impossibilidade do arquivo. Entra, finalmente, a relação política entre o apagamento e o que deve ser preservado da memória individual ou do grupo de teatro universitário, consequência das forças contraditórias que o mal do arquivo que Derrida fala tem, enquanto dispositivo.

O anarquivo do teatro universitário poderá começar a ser definido como uma espécie de “corpo sem órgãos” (Deleuze & Guattari, 1996) que se recusa a sedimentar, e que acompanha o problema do arquivo das artes da performance (grupos e artistas de dança, música e teatro), em se deixar esvanecer no seu desaparecimento original. Aqui entra a discussão do como se pode arquivar um qualquer evento performativo. Se a natureza da performance está no seu desaparecimento (Phelan, 2005), a performance ao vivo nunca poderá ser capturada ou transmitida através do arquivo, tão pouco o vídeo de uma performance o poderá fazer. Ou então, as performances replicam-se a si mesmas através das suas estruturas e dos seus códigos (Taylor, 2007; Schneider, 2011). Assim poderemos, por ventura, capturar ecos de significado, não só das performances estéticas mas, para o que nos interessa, das performances da performance de pertencer ao grupo, aquilo que designarei à frente por etos do grupo. Para isso, precisamos de cruzar a leitura do anarquivo com a memória incorporada dos interlocutores que viveram essas experiências, o que Diana Taylor (2007) chama de repertório.

O repertório, ao contrário do arquivo, nunca permanece o mesmo e requer presença vivida. As pessoas participam na produção e reprodução de conhecimento estando nos eventos em causa e reperformando a memória incorporada. Como diz (*ibid.*), paradoxalmente, o repertório mantém e transforma as coreografias de significado, permitindo uma perspetiva alternativa do processo histórico. Assim refere as performances e práticas orais, ou as tradições armazenadas no corpo através de variados métodos mnemónicos. Deste modo, alerta-se para a necessidade de repensar os nossos métodos de análise, ou pôr em marcha uma metodologia crítica capaz de responder, por exemplo, ao desejo da patrimonialização imaterial de conhecimento transmitido por práticas incorporadas. No que diz respeito ao objetivo de procurar o temperamento ou o etos de ser e pertencer a um grupo de teatro universitário, tendo em conta a qualidade anarquívica da possibilidade de um arquivo do teatro universitário, o repertório surge como imperativo etnográfico (desígnio também da história oral), para pôr o dispositivo existente de documentos a falar e a fazer falar.

O anarquivo do teatro universitário: o caso do CITAC

O anarquivo do teatro universitário parece sofrer do mal do arquivo que Derrida (2001) refere. A natureza do teatro universitário é de rotatividade dos seus elementos (com o processo de Bolonha, diminui o tempo útil de participação enquanto elemento no grupo para cerca de

um, dois anos) pelo que para alguns grupos, acrescentada a ausência de espaço físico ou instalações minimamente condignas, leva a que não haja nem *arché*, nem arcontes, mas sim anarcontes provisórios cuja residência se desmaterializa no rizoma dos discos rígidos quando são usados coletivamente e se plasma nas contas de utilizador de Facebook.

Há grupos de teatro universitário a ensaiar em vãos de escada (Sin-Cera – Teatro da Universidade do Algarve). Outros grupos mudaram de instalações recentemente, e mantêm o anarquivo em caixotes ficando, naturalmente, por conhecer o que ficou para trás (TUM – Teatro da Universidade do Minho). Há um grupo que ficou sem a sala onde estava depositado o anarquivo, também ele agora em caixotes (TEUC – Teatro de Estudantes da Universidade de Coimbra). Há ainda grupos cujo anarquivo da primeira parte da sua história estará diluído nos arquivos pessoais dos seus antigos elementos, e o da segunda parte da sua história estará numa prateleira da Associação de Estudantes da Universidade de Lisboa, uma vez que o grupo não tem instalações (GTL – Grupo de Teatro de Letras). Há grupos cuja documentação foi ativada por algum evento comemorativo – um CD comemorativo de 20 anos de grupo, do GRETUA (Grupo Experimental de Teatro da Universidade de Aveiro), por exemplo, ou o livro comemorativo de 50 anos do CITAC (2006), ou do GEFAC (2018 – Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra), este último que mantém um anarquivo bastante cuidado, talvez já um arquivo – provavelmente consequência de neste grupo os elementos permanecerem como colaboradores já depois de abandonados os estudos universitários e que funcionam como anarcontes mais presentes. Há ainda grupos de teatro universitário que já não existem e cujo anarquivo permanece na mão de guardiões, são anarquivos sem espaço e sem tempo (Íbis, do ISCTE). Há anarquivos que têm antigos elementos como guardiões e que garantem a organização das pastas com todos os documentos considerados relevantes no seio do grupo (TUP – Teatro Universitário do Porto)². E há anarquivos que resistiram à censura como o do CITAC; este anarquivo que tem igualmente a qualidade de ter sido interpretado na investigação que desenvolveu à história do grupo (Salgado, 2007; 2011). São anarquivos lidos e interpretados por anarcontes.

O momento mais dramático do anarquivo do CITAC foi o encerramento das suas instalações e da sua atividade enquanto grupo em 1970, em que alguns documentos foram confiscados pela PIDE-DGS (Policia Internacional e de Defesa do Estado – Direcção-Geral de Segurança). A ação punitiva dessa policia teve como último ou derradeiro motivo os insultos que alguns elementos

² Agradeço as informações sobre os grupos de teatro universitário a Graça Margarida Adónis Torres que desenvolveu recentemente uma tese de doutoramento sobre o teatro universitário (Torres, 2016), e às informações resultantes da tertúlia no FATAL com o tema “Construir a Memória” (4 de maio de 2019), organizada por Sara Figueira, e onde estavam Ana Bigotte Vieira, Rita Martins, Maria João Fernandes. Por me terem esclarecido alguns dados pessoalmente, agradeço finalmente ao Rui Teigão e ao Paulo Filipe Monteiro. É mais uma demonstração da importância do repertório em chamar os testemunhos como forma de acordar o impulso pelo arquivo.

do grupo teriam feito a peregrinação que caminhavam em direção a Fátima, evento que teria acontecido quando regressavam a Coimbra do Porto, onde realizaram o espetáculo *Macbeth, o que se passa na tua cabeça?*, encenado por Juan Carlos Uviedo, a partir da obra de Shakespeare, e bem retratado pelo crítico Carlos Porto (1973). A responsabilidade civil é atribuída ao grupo e não aos seus elementos, como reação à notícia de jornal publicada no dia seguinte, em que se pergunta: “Escola de formação ou de perversão?”. No período de quatro anos de interregno, as salas do grupo permaneceram fechadas, havendo relatos de que desapareceu igualmente algum equipamento do grupo por parte de gente anónima, quiçá até com a intenção de “salvar” alguma coisa do dito arquivo.

O anarquivo que existe foi salvo desta ocorrência, provavelmente pela sua própria natureza, a de ter como anarcontes provisórios seus guardiões, na medida em que se sabe que a PIDE terá levado alguma documentação, como livros, mas não levou a documentação resultante daquilo a que se designa de produção executiva, nem os programas ou relatórios de atividades, tão pouco fotografias de espetáculos, ou até os recortes da imprensa impecavelmente organizados por muitas gerações anteriores, uma vez que fui encontrar estes documentos quando comecei a investigação em 2006. Será que o facto de a PIDE ter conseguido acabar com o grupo se tornou condição suficiente para a ilusão de que o anarquivo iria desaparecer, porque sem residência ou arconte? Na verdade, ele ressuscitou ou reconstituiu-se enquanto anarquivo, quando o grupo reabre em 1974 e o Reitor da Universidade de Coimbra de então, Professor Teixeira Ribeiro, disponibiliza as mesmas salas outrora confiscadas. Lá estavam os documentos, apesar de o resto ter desaparecido.

Muitas gerações tiveram, na sua efemeridade, diferentes relações com todos estes documentos. Ora o anarquivo se constituía mais como um arquivo – com a arrumação de todo o espólio no interior de uma sala que se chamou de biblioteca –, ora o anarquivo sofria da pulsão de morte, não resistindo ao desaparecimento de livros e outros objetos. Trabalhei o anarquivo do CITAC em 2006, altura em que comecei a fazer a investigação, provavelmente depois da visita do historiador José Oliveira Barata (2009) que me parece ter procurado mais documentos imagéticos para completar a informação que já detinha, fruto dele próprio ter vivido uma época importante do teatro universitário (o TEUC), conhecendo os interlocutores e, como diz nos agradecimentos, com acesso ao seu arquivo pessoal (*ibid.*: 11-13), bem como ao repertório.

O levantamento documental da investigação que realizei foi feito com o espólio do anarquivo do CITAC mas complementado com outros anarquívios como o das Repúblicas de Coimbra; o arquivo do Museu Académico de Coimbra que tem um espaço e um arconte, mas que se encontrava muito intocado, ou até intocável; arquivos institucionais, como a Fundação Calouste Gulbenkian ou as bibliotecas (da Câmara Municipal de Coimbra e da Universidade de Coimbra, sobretudo

para consulta de imprensa escrita); e ainda do espólio das pessoas (ex)citaquianas contactadas ao longo da pesquisa, de onde se obteve documentos tão inusitados, como a sua ficha da PIDE, acessíveis também no grande Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Como durante a investigação etnográfica íamos fazer uma entrevista também para um documentário sobre o grupo (Salgado, 2007), pedimos aos interlocutores para trazerem todo o material do seu arquivo pessoal, para se copiar e fazer constar no anarquivo do CITAC. Muitos documentos apareceram e continuam a aparecer depois da pesquisa, na medida em que, como investigador, me identificam como uma espécie de consultor simbólico, ou anarconte informante das questões do anarquivo do CITAC. O facto de várias gerações me terem solicitado um mesmo documento diz muito da fragilidade destes anarquivos. Parece que a preocupação pelo arquivo se assume quase sempre como a última das prioridades no seio das práticas de cada uma das gerações do grupo.

Os documentos existentes no CITAC que compõem o seu anarquivo, com espaço físico mas sem arconte fixo, está organizado cronologicamente e é composto por vários documentos que divido em seis categorias e que apenas estão assim organizadas pelo facto de ser desta forma que parte do anarquivo está arrumado, mas também para se perceber a sua natureza. Assim:

1. Programas dos eventos que o grupo realizou de onde se acede à informação das produções realizadas, os encenadores que passaram pelo grupo, as fichas técnicas e textos de apresentação dos espetáculos. Permitem, por exemplo, construir o coletivo de pessoas que constituiu cada uma das gerações do grupo. Informa igualmente sobre os papéis desempenhados por cada interlocutor, sendo possível ter uma noção do percurso de cada um no interior do grupo. Encontramos também textos ou peças de teatro que foram encenadas pelo grupo. Os guiões, enquanto base de cada projeto criativo, não são propriamente transcrições diretas através dos quais podemos aceder às próprias performances (Auslander, 1997: 55), mas eles aproximam-nos das intenções e pertinência que a escolha de determinado texto dramático tem, face a questões que se poderão conectar com o contexto histórico em que se enquadra. Pode, se existirem, ser cruzado com a informação obtida sobre o processo de trabalho, as fotografias, ou a crítica teatral. A relação com o *design* dos programas ou cartazes transporta-nos para o território da estética (e ética) da época, havendo artistas hoje conceituados que desenharam cartazes para o grupo. Alguns exemplares destes cartazes pertencem ainda ao anarquivo do CITAC.

2. As fotografias existentes dos espetáculos realizados, cruzadas com a informação do respetivo programa e textos produzidos, conduzem a uma maior aproximação à estética de cada espetáculo nas várias dimensões teatrais (cenografia, figurinos, luz, estilo da atuação); informam sobre o texto performativo da peça, sobre um sentir-pensar específico no interior do espetáculo, enquadrado num contexto histórico que evoca ou trabalha, como o tipo de

atuação, mas também pode informar sobre o tipo de público. Muitas fotografias, mais para uns espetáculos do que para outros, sobreviveram. De notar que hoje, não havendo mais a necessidade ou tradição de imprimir em papel as fotografias e todo o material gráfico, os ficheiros são guardados apenas no anarquivo digital. Hoje serão, talvez, abundantes os vídeos dos espetáculos. O arquivo do FATAL – Festival Anual de Teatro Académico de Lisboa, ou da MTU – Mostra de Teatro Universitário de Coimbra, serão importantes para se obter, por exemplo, os vídeos dos espetáculos dos últimos anos. De qualquer forma, uma fotografia de um espetáculo comunica múltiplas possibilidades de sentido, dependendo da perspetiva de análise ou leitura de quem a lê. A fotografia faz emergir nuances de uma experiência do mundo e produz uma partilha de sensações, impressões, pensamentos em múltiplos níveis de significado que informam sobre o espetáculo e o cenário em que ocorre. Esta dimensão do anarquivo torna-se muito importante, também para elicitare a memória dos interlocutores com quem falamos.

Um dos problemas da consulta de alguns anarquivos fotográficos é o de não terem uma legendagem adequada. Por vezes até, é impossível a identificação não somente do fotógrafo como do espetáculo fotografado, tornando o anarquivo mudo. É aqui que o repertório assume novamente uma importância decisiva. Grande parte das fotografias do anarquivo do CITAC encontrava-se nesta situação, sem identificação do espetáculo. Apenas as fotografias mais antigas mencionam o espetáculo, o local e, eventualmente, a data e/ou os elementos retratados. Mas também pode acontecer num arquivo de instituição pública, como na Imagotheca Municipal de Coimbra, em que encontrei uma fotografia não legendada do espetáculo *Macbeth, o que se passa na tua cabeça?*, encenado por Juan Carlos Uviedo, no CITAC em 1970, tirada por um fotógrafo conhecido como Formidável. Como se vê, o repertório informa o arquivo.

3. Tendo a informação das datas dos eventos realizados pelo grupo, facilmente se chegou aos artigos e notícias da imprensa. As notícias de jornais ajudam a perceber um pouco da receção aos espetáculos realizados nas várias épocas e dão uma perceção da reação do espetáculo em cada contexto de realização. Por um lado, a reação teatral é socioculturalmente construída, por outro, na época de censura do regime salazarista a informação era, por definição, filtrada. De notar aqui a importância do jornal *O Badalo*, proibido durante a censura, e que contém informação preciosa, do lado de lá da informação pública possível na ditadura. Se antes do 25 de Abril havia a informação possível, a partir dos anos noventa defrontámo-nos com o quase total desaparecimento de informação sobre o grupo, face à política editorial da imprensa escrita nacional (em que os jornais diários se fragmentaram com secções locais exclusivas para essa região) e até regional (por vezes não aparece divulgado em jornal algum de referência local), como se a censura agora fosse por deixar de ter voz.

4. As revistas e livros publicados: quer pelo grupo – como o *Boletim de Teatro*, nos anos sessenta, mais tarde convertido em *Cadernos de Teatro*, nos anos noventa –; quer em revistas da região de índole cultural – como a *Via Latina* ou a *Vértice* onde aparecem publicadas, por exemplo, as “Lições de teatro” de Ricardo Salvat (1971a, 1971b, 1971c, 1971d, 1972), do curso de teatro que realizou no CITAC, no período da crise académica de 1969. Ficamos a conhecer melhor o trabalho de cada encenador e da sua aproximação ao processo teatral proposto, bem como a forma como se formam as mentalidades políticas e sociais da comunidade estudantil. Há também artigos que pensam a temática que determinado espetáculo explora e que estudam determinada componente ou linguagem teatral. As traduções de textos seminais de criadores nacionais e internacionais informam uma preocupação estética e ética dos critérios editoriais, das leituras que participaram na formação de cada geração e possível contaminação com os espetáculos que fizeram. É aqui que encontramos igualmente a análise crítica teatral. Ela é mais ativa nos anos 1960 com professores universitários como Mário Vilaça, Goulart Nogueira, Urbano Tavares Rodrigues, por vezes até por elementos mais antigos do CITAC, como Hélder Costa, Jorge Strecht Monteiro, tanto na *Via Latina* como na *Vértice* (Salgado, 2011). São relevantes, até mais tarde, as críticas de teatro de Carlos Porto. O último crítico a escrever regularmente em jornais ou revistas sobre teatro universitário foi Manuel João Gomes. A partir do final dos anos 1990, a crítica teatral dos espetáculos do CITAC praticamente desapareceu. A crítica teatral dá-nos pistas para a composição possível das políticas de receção aos espetáculos e das formas de fazer teatro, mesmo que a partir de uma perspetiva que é necessariamente subjetiva e parcial.

Encontramos também testemunhos de citaquianos publicados em livro (Cruzeiro e Bebian, 2006; CITAC, 2006). Ou ainda, mais recentemente, em *blogs* criados para o processo teatral de um espetáculo (como o de Pedro Penim, em 2007, para a adaptação d’*O Avarento*). Ambos dão conta de importantes dimensões do repertório, informando sobre os processos teatrais.

5. Os documentos institucionais como as cartas formais enviadas e recebidas, os planos e os relatórios de atividade, os livros de atas, também se encontram no anarquivo embora, recentemente, apenas em formato digital num disco duro. Com eles percebemos as intenções da programação, da atividade teatral produzida por cada geração e o modo como o grupo se foi relacionando institucionalmente com as diferentes instituições, particularmente a Universidade de Coimbra e, até recentemente, a Fundação Calouste Gulbenkian. Um relatório de contas revela as necessidades dos projetos mas, mais importante, traduz a responsabilidade civil que os elementos têm face à gestão de dinheiros públicos e privados, do tipo de entendimento que têm para fazer o grupo funcionar, formalmente e artisticamente.

Noto aqui que uma das características que hoje sedimenta o etos do CITAC é a consciência que cada geração tem de, no mínimo, garantir a próxima geração produzindo, para tal, um curso de iniciação de dois em dois anos. Os documentos institucionais dão conta do tipo de organização de cada geração. Há períodos em que a sua organização se assemelha a um arquivo profissional, outros em que os documentos, embora traduzam a atividade do grupo, ela possa ser substancialmente menor. Há períodos muito parcos em correspondência, outros ainda em que desapareceram grande parte, senão todos os documentos do anarquivo. Esta dimensão do anarquivo revela, por isso, maior ou menor competência de gestão de cada uma das gerações, ou maior ou menor sensibilidade para o arquivo, e conseqüente valorização do anarquivo.

Uma das coisas mais assustadoras da pulsão de morte do anarquivo digital aconteceu no CITAC por volta de 2003/2004, em que um dos discos duros do grupo se estragou e com ele desapareceu toda a documentação de produção executiva e criativa dos projetos. Aqui a importância do repertório torna-se vital para recuperar do espectro aquilo que havia desaparecido do anarquivo. Para conseguir a informação mínima dos espetáculos produzidos foi necessário solicitar a elementos dessas gerações que resgatassem o documento dos seus arquivos pessoais. Parece ter deixado de existir a tradição de imprimir cartazes, programas ou fotografias, tão pouco o hábito de os arquivar fisicamente. Foi mais fácil organizar a informação mínima sobre as produções teatrais para as gerações dos anos sessenta do que para parte do início do século XXI.

Em caso de divergências ocorridas, por exemplo, pelo cruzamento de dois testemunhos dissidentes, tornou-se importante esta documentação escrita, como relatórios de atividades ou cartas institucionais, mas também aconteceu o contrário; isto é, certa informação decorrente de um relatório ou carta ser insuficiente para apurar alguma sutura que se procurava perceber e somente o testemunho de um interlocutor permitiu desvendar essa articulação que faltava fazer. Neste sentido, o anarquivo e o repertório contaminam-se, há uma fluidez e uma constante comunicação entre os dois, como Diana Taylor (2007) esclarece. No fundo, o conhecimento auferido numa etnografia do passado de um grupo de teatro universitário está entre o anarquivo e o repertório.

6. Objetos variados como alguns figurinos, adereços, equipamento técnico, todo o tipo de objetos, dos mais triviais aos mais simbólicos, como a estátua de um prêmio de Festival em que participaram e que informa desde logo sobre a recepção especializada ao espetáculo. Esta componente do anarquivo é a mais permissiva à pulsão de morte, pela degradação que alguns dos objetos têm, mas também por extravio ou falta de cuidado.

Pôr o anarquivo a falar com o repertório: um exemplo do etos de ser citaquiano

Gregory Bateson define etos como a “expressão de *um sistema de organização culturalmente padronizado dos instintos e das emoções dos indivíduos*” (Bateson, 2006: 169, itálicos originais). São traços do carácter, do temperamento, da personalidade, traços da dimensão afetiva da experiência de ser citaquiano e que perdura simbolicamente para além dos anos de atividade no grupo – outra característica do etos citaquiano. Geertz (1993) diria, igualmente, o tom, o seu estilo moral e estético, a sua disposição ou atitude em relação a ele mesmo e à visão do mundo que a sua vida reflete – e que Bateson faz complementar com o *eidós*, a dimensão cognitiva do comportamento. O espaço do etos, na sua relação dinâmica e integrada com o *eidós* resulta, grosso modo, no conceito de configuração, de Ruth Benedict (1960).

Em relação ao *habitus*, Bourdieu (2005) também fala no etos enquanto valores ou princípios em estado prático, interiorizados, e que guiam a nossa conduta de forma inconsciente, o conjunto sistemático de disposições que regem a moral quotidiana, e que difere da ética concebida como a forma teórica, argumentada, explicitada e codificada da moral, isto é, correspondem-lhe, antes, princípios práticos (Thiry-Cherques, 2006). O etos refere as atitudes emocionais que configuram os sentimentos do mundo de pertença de que se faz parte, uma atitude definida sobre a realidade e que se constitui como um fator real na determinação de uma conduta. Seguindo Bateson, as funções afetivas do comportamento são como a “expressão do *ethos* no comportamento” (Bateson, 2006, itálicos originais). Etos refere, pois, um temperamento, um padrão afetivo, um espírito característico, uma tônica predominante dos sentimentos de uma determinada comunidade de práticas, de uma cultura específica que constitui, para Bateson, uma perspetiva supracultural.

O etos permite inferir qualidades a partir da significância de um determinado detalhe de comportamento observado, em potencialmente conectar de forma parcial com o enquadramento dos motivos, emoções, e valores que determinada cultura forma, ou (re)produz, ou seja, em conectar parcialmente com a consistência de um etos comum. “Na verdade, quando afirmamos que a tradição está ‘viva’, o que queremos dizer é simplesmente que ela mantém sua conexão com um *ethos* persistente” (Bateson, 2006: 172, itálicos originais). Assim, há uma organização das emoções e dos instintos que é produzida no habitat de significado de cada um (Salgado, 2013b), nas práticas do quotidiano, mas que só é passível de ser atribuída tomando a análise cultural no seu todo. O etos é, finalmente, uma característica de pequenos grupos segregados.

A relação entre anarquivo e repertório foi ativamente trabalhada na investigação ao CITAC que realizei entre 2006 e 2011 (Salgado, 2011). No seio da investigação realizou-se um documentário (Salgado, 2007) e um espetáculo teatral sobre a história do grupo intitulado *Estado de Excepção*.

O processo teatral foi igualmente encarado como uma metodologia da investigação que realizei ao grupo e que se tem vindo a apelar de etnoteatro (Salgado, 2013a). O que discutimos para o espetáculo teatral foi precisamente o ethos de ser citaquiano, passível de emanar da sua história. Os princípios de posicionamento que teríamos de expressar para o público seriam adquiridos pela transmissão de conhecimento sobre o grupo, entre o anarquismo e o repertório. Pesquisámos os elementos socioculturais que contribuem para a produção e reprodução de um ethos consistente no interior da vida do grupo de teatro. Por outras palavras, procurámos a configuração de um enquadramento que pesquisa os aspetos afetivos e políticos do temperamento de ser citaquiano que podíamos aqui resumir como sendo subversivo, contemporâneo, experimentalista e vanguardista.

A escrita do argumento da peça foi realizada em regime de oficina, onde se selecionaram os momentos e temáticas que se acharam mais representativos de determinada época histórica, cruzando a história do grupo com a dos movimentos estudantis, entre o anarquismo e as entrevistas que fomos realizando para o documentário, atividade que reproduzia mais documentos para o anarquismo. Fazíamos falar o anarquismo e procurávamos os ecos dos eventos na sua conexão parcial possível com o que aconteceu, procurando interpretá-los e expressá-los no espetáculo e no documentário. Evoco a cena seis do espetáculo que teve como efeito excitar o impulso pelo anarquismo e que evoca um momento trágico e dramático da vida do CITAC, o seu encerramento em 1970 pela PIDE. No seio desta história que traduz uma crise no grupo, vimos a descobrir que a crise não era somente entre o CITAC e o Regime (Universidade, PIDE e Ministério da Educação), cujos motivos se correlacionam com o envolvimento dos citaquianos no movimento estudantil, mas internamente havia igualmente uma crise intergeracional, a ponto do dissenso entre elementos ter sido radical, mordaz e com ação direta.

A crise académica de 1969 debelou os grupos da Associação Académica de Coimbra dos seus elementos, e o CITAC particularmente foi arrasado porque era composto por elementos que acumulavam várias gerações e experiência teatral, mas que agora acabava, por muitos terem sido ordenados para serviço militar, entre outros castigos. Um novo encenador argentino tinha sido sugerido por Ricardo Salvat, Juan Carlos Uviedo, que conhecia da Universidade de Barcelona, onde dirigiu um curso. Uviedo introduziu métodos radicais na encenação de um espetáculo de improvisação livre, em que atores e público partilham do mesmo espaço, nos limites da representação – para alguns seria, até, a produção de um antiteatro (Salgado, 2017). Trazia consigo as experiências contemporâneas do teatro experimental e radical dos anos sessenta americano, já conhecidas um pouco por todo o mundo, muitos deles herdeiros das propostas utópicas ou inacabadas de Antonin Artaud (os Living Theatre ou a metodologia desenvolvida por Grotowski como exemplos de referência deste movimento, sobretudo pela sua globalização), marcados por uma grande componente política. Por outro lado, o anarquismo parecia rico para esta época. O CITAC fez o espetáculo *Macbeth, o que se passa na tua cabeça?*, do qual possuíamos fotografias

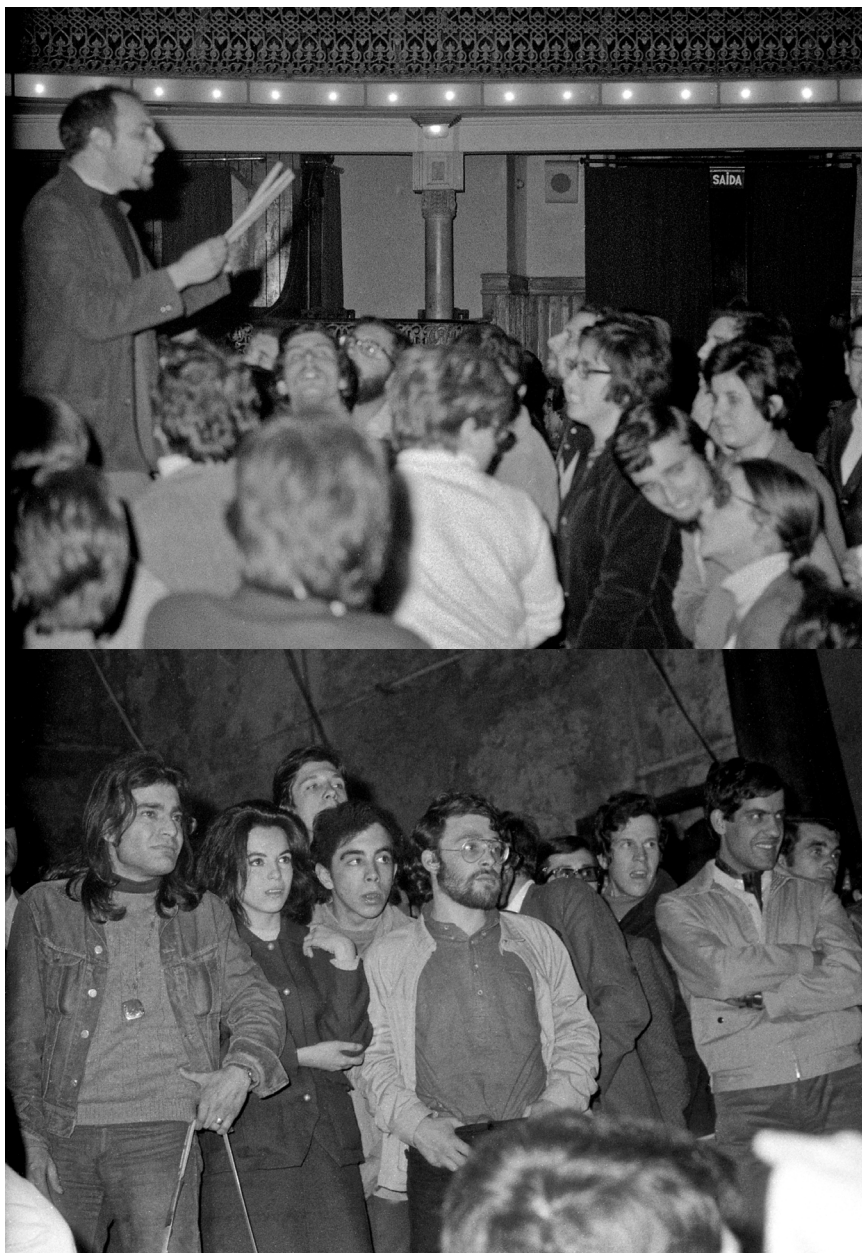


Foto 1 e 2 – Contra manifestação em *Macbeth, o que se passa na tua cabeça?*, Teatro Avenida, 1970 ©Carlos Valente

do processo e dos espetáculos, e uma crítica bastante descritiva e analítica (Porto, 1973), e ainda testemunhos do processo de trabalho (Cruzeiro e Bebiano, 2006: 267-305), ou das entrevistas que realizámos. Evoco este exemplo porque nos chamam a atenção do que poderia ser uma não-história. Foi o cruzamento entre a informação do repertório e do anarquivo que permitiu hoje contá-la assim, enquanto facto histórico.

O espetáculo *Macbeth, o que se passa na tua cabeça?* promoveu divisões dentro e fora do grupo. Como se disse, o dissenso dentro do grupo foi acentuado. Havia os que mergulhavam no processo de trabalho de Uviedo intensamente, e havia atores que desfrutavam daquela experiência com relativo acolhimento e algum espírito crítico. Havia ainda membros da geração anterior que trabalharam com Victor Garcia e Ricardo Salvat, e que advogavam um teatro muito diferente, não vendo com bons olhos o caminho que o CITAC traçava.

No espetáculo que realizámos e na realidade, os atores estão do lado de lá da parede-ecrã e ouvem-se sons que dão conta de uma espécie de ritual, por via de pensamentos agressivos ditos de forma violenta, revoltosa, repetitiva, e atores que se retorcem. É então que, no público, aparecem performers (os citaquianos da geração mais antiga) que se insurgem contra o espetáculo e fazem uma contramanifestação no lado da plateia, objetando aquela forma de fazer teatro, lendo poemas de Brecht e de outros autores por cima do espetáculo e no seio da assistência, como aconteceu durante a performance que fizeram no Teatro Avenida.

Diz-nos um interlocutor em entrevista:

E nós fizemos uma manifestação, os antigos do CITAC, e eu tenho essa fotografia em que estou de pé, em cima de uma cadeira a ler um texto, e distribuimos outros, enfim... No meio daquelas pessoas que ali estavam no Avenida, de uma coisa que acabou à pancada, porque houve gente que ficou tão enfurecida, da assistência, que saltou para o palco para agredir os atores. Partiram-se coisas no Avenida. Foi preciso indemnizar...

O dissenso é acompanhado pela crítica que se faz ao espetáculo que o configura como um fracasso, autodestrutivo e sem imaginação. O que o espetáculo não provocou foi indiferença. Mas novamente pomos o anarquivo a falar. O espetáculo participou no XVIII Festival Universitário de Parma, em Itália. Devido ao manifesto teatral que o CITAC se aventurou em apresentar no Festival, criou-se uma curiosidade invulgar que levou à assistência aos ensaios de várias pessoas externas ao grupo. Fizeram-se duas apresentações e o espetáculo afirmou-se como uma nova e renovada tendência teatral. Alberto Rusconi, diretor do Festival afirma que “o trabalho que o grupo português apresentou foi o mais importante deste festival, sobretudo pela nova concepção teatral que aporta, mas também valioso pela força com que se realiza” (relatório do CITAC da viagem a Itália). E assim o anarquivo demonstra agora como a receção aos espetáculos é cultural e historicamente determinada. Recentemente, em 2015, o encenador foi homenageado no MUAC – Museu Universitário de Arte Contemporânea da Universidade da Cidade do México, uma exposição com curadoria de Ana Longoni, intitulada *Con la provocación de Juan Carlos Uviedo: experimentos teatrales de un Paria*. Contribuí com a documentação (textos, fotografias, vídeos) decorrente da investigação ao CITAC e consequente trabalho de leitura do anarquivo que retrata, na exposição, a passagem do argentino por Portugal, numa secção que ultrapassou em volume e densidade o esperado pela organização que, até então, desconhecia a sua passagem por cá.

Reconstituir esta história só é possível dada a informação recolhida do repertório que informou o anarquivo. As imagens 1 e 2 apareceram depois de toda a investigação, por me cruzar acidentalmente com Carlos Valente, citaquiano que as tirou no espetáculo do Teatro Avenida. Como poderíamos ler esta história apenas a partir da informação do anarquivo? O dissenso intergeracional que o grupo viveu naquela época foi muito intenso. Só o repertório, aqui, satisfaz o impulso do arquivo.

A excentricidade deste exemplo que se constitui agora enquanto história, serve para demonstrar a importância da mediação destes anarquivos do teatro universitário, como o do CITAC, e da urgência de uma história oral ou de uma etnografia à história dos grupos, de forma a dar conta da relação entre a história do teatro, da juventude, do movimento estudantil e da mentalidade portuguesa que, com a fragilidade do anarquivo digital, vê atualmente a sua pulsão de morte potenciada.

Referências

- Auslander, Philip (1997). "Against Ontology: Making Distinctions between the Live and the Mediatized", *Performance Research*, 2, 3, 50-55.
- Barata, José Oliveira (2009). *Máscaras da Utopia. História do Teatro Universitário em Portugal: 1938-1974*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação e Bolsas.
- Bateson, Gregory (2006). *Naven: Um Esboço dos Problemas Sugeridos por um Retrato Compósito, Realizado a partir de Três Perspectivas, da Cultura de uma Tribo da Nova Guiné*. Magda Lopes (trad.), S. Paulo: Editora da Universidade de S. Paulo.
- Benedict, Ruth (1960). *Patterns of Culture*. New York: The New American Library, Mentor Book.
- Bourdieu, Pierre (2005). "Habitus", *Habitus: A Sense Of Place*. Jean Hillier & Emma Rooksby (eds.), Hunts and Burlington: Ashgate Publishing, 43-50.
- _____. (2002). *Esboço de uma teoria da prática: precedido de três estudos de etnologia Cabila*. Oeiras: Celta Editora.
- CITAC (2006). *Esta Danada Caixa Preta Só a Murro é que Funciona: CITAC 50 Anos*. Sílvia das Fadas, Vânia Álvares & Joana Maia (coord). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Cruzeiro, Maria Manuela e Bebiano, Rui (2006). *Anos Inquietos: Vozes do Movimento Estudantil em Coimbra [1961-1974]*. Porto: Edições Afrontamento.
- Deleuze, Gilles (1996). "O que é um dispositivo?", *O mistério de Ariana*. Lisboa: Vega Editora, 83-96.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1996). *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, 5 volumes, S. Paulo: Editora 34, Coleção TRANS.
- Derrida, Jacques (2001). *Mal do arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Editora Relume.
- Foster, Hal (2004). "An Archival Impulse", *October*, 110, 3-22.
- Geertz, Clifford (1993). *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. London: Fontana Press.
- GEFAC (2018). *Bico, Bico, Chão – 50 Anos de GEFAC*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Lave, Jean & Wenger, Etienne (2009). *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo, Delhi: Cambridge University Press.
- Lepceki, André (2010). "The body as archive: will to re-enact and the afterlives of dances", *Dance Research Journal*, 42, 2 (Winter), 28-48.
- Phelan, Peggy (2005). "The ontology of performance: representation without reproduction", *Unmarked: The Politics of performance*. New York: Routledge, 146-166.

Porto, Carlos (1973). "Macbeth – o que se passa na tua cabeça?", *Em busca do teatro perdido*. Vol. 1, Lisboa: Plátano Editora, 269-277.

Thiry-Cherques, Hermano Roberto (2006). "Pierre Bourdieu: a teoria na prática", *RAP*, 40, 1 (Jan./Fev.), 27-55.

Salgado, Ricardo Seíça (2017). "La marginalidad descentrada como resistencia creativa (el paso por Portugal de Víctor García y Juan Carlos Uviedo)", *BP.15. Primera Bienal de Performance: Área Académica*. Leandro Tartaglia et al. (eds.), Buenos Aires: Universidad Nacional de Las Artes, 47, 220-241.

_____ (2013a). "Etnoteatro como Performance da Etnografia: estudo de caso num grupo de teatro universitário", *Cadernos de Arte e Antropologia*, 2, 1, 31-52.

_____ (2013b). "O Habitat de Significado do Não-Lugar como Espaço Político e Performativo Concreto", *Sociedade e Cultura*, 16, 1, 37-46.

_____ (2011). *A política do jogo dramático. CITAC: estudo de caso de um grupo de teatro universitário*. Dissertação de Doutoramento, Orientação Professor Doutor Paulo Raposo. Lisboa: ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa. Acedido em janeiro de 2019: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/7016>

_____ (2007). *Estado de Excepção. CITAC: um projecto etno-histórico (1956-1978)*, Realização, 85'. Acedido em janeiro de 2019: <https://www.youtube.com/watch?v=kPnFpvBm9dw&feature=youtu.be>

Salvat, Ricardo (1972). "Curso de Teatro – 5.ª Lição (A Herança de Ibsen)", *Vértice*, XXXI, 336-337 (Janeiro, Fevereiro), 115-127.

_____ (1971d). "Curso de Teatro – 4.ª Lição (Grandeza e Servidão do Teatro Político)", *Vértice*, XXXI, 334-335 (Novembro, Dezembro), 936-945.

_____ (1971c). "Curso de Teatro – 3.ª Lição (Antonin Artaud)", *Vértice*, XXXI, 333 (Outubro), 804-808.

_____ (1971b). "Curso de Teatro – 2.ª Lição (O Teatro Literário)", *Vértice*, XXXI, 331-332 (Setembro), 713-720.

_____ (1971a). "Curso de Teatro", *Vértice*, XXXI, 330 (Julho), 591-596.

Schneider, Rebecca (2011). *Performing remains: art and war in the times of theatrical reenactment*. London e New York: Routledge.

Taylor, Diana (2007). *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the americas*. Durham e London: Duke University Press.

Torres, Graça Margarida F. Adónis (2016). *Percursos do Teatro Universitário em Portugal (1974/1994)*. Dissertação de Doutoramento em História, Orientação Professor Doutor Rui Manuel Bebiano do Nascimento. Coimbra: Universidade de Coimbra.

(Página deixada propositadamente em branco)

**UMA CORRIDA DE FUNDO:
O MUSEU NACIONAL DO TEATRO
E DA DANÇA ENQUANTO ARQUIVO
DAS ARTES PERFORMATIVAS**

ANA SOFIA PATRÃO

293

Museu Nacional do Teatro e da Dança

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1954-5_17

(Página deixada propositadamente em branco)

O Museu Nacional do Teatro e da Dança (MNTD), oficialmente estabelecido em 1982, é um museu nacional e um grande arquivo das artes do espetáculo em Portugal, contando atualmente com mais de 300.000 peças no seu acervo. Instalado no Palácio do Monteiro-Mor em Lisboa, tem como objetivo arquivar, preservar, documentar e estudar a memória das artes de palco, tornando as suas coleções disponíveis e acessíveis e promovendo, sob diversas formas, o conhecimento não só da história como da atividade contemporânea dessas manifestações artísticas.

O MNTD é tutelado pela Direção-Geral do Património Cultural (DGPC), organismo dependente do Ministério da Cultura e responsável pela gestão do património cultural em Portugal continental. As suas atribuições são amplas e passam, entre outras, pela inventariação, estudo, investigação e divulgação do património imóvel, móvel e imaterial, pela gestão do património edificado arquitetónico e arqueológico no território e nas cidades, pela realização de obras de conservação nos grandes monumentos, pela gestão dos Museus Nacionais e dos monumentos classificados como Património Mundial e pela coordenação da Rede Portuguesa de Museus.

Em 2015, por ocasião da doação da biblioteca de dança do ex-Ministro da Cultura e investigador José Sasportes, o então Museu Nacional do Teatro assumiu oficial e formalmente a designação de Museu Nacional do Teatro e da Dança, o que veio reforçar o seu estatuto como instituição de referência no domínio da preservação da memória e da história das artes performativas em Portugal. Foi sobretudo o aumento significativo de incorporações da área da dança que aconteceu nos anos mais recentes que levou a esta decisão do então Secretário de Estado da Cultura, Jorge Barreto Xavier¹.

O espetáculo, efêmero e irrepetível, fruto do trabalho, na maioria dos casos, de equipas multidisciplinares, perde-se quando se deixam de ouvir os últimos aplausos. Todavia, recolhidos e guardados em caixotes e sacos de plástico, mas ainda assim resgatados à destruição ou ao esquecimento, chegam ao MNTD objetos e documentos que falam de espetáculos passados, dos que aconteceram e dos que não chegaram a acontecer (dos projetos não realizados, das ideias que não chegaram a ser concretizadas num qualquer palco). Este é o ponto de partida para, depois de tratados física e intelectualmente, poderem ser informação passível de contribuir para a construção de conhecimento sobre as artes performativas em Portugal e não só.

¹ De entre as diversas incorporações para a área da dança dos últimos anos destacam-se a coleção de trajes do Ballet Gulbenkian e do Círculo de Iniciação Coreográfica de Margarida de Abreu, os espólios de Águeda Sena e de Anna Mascolo, e ainda um vasto conjunto de desenhos originais para dança da autoria de Nuno Corte Real, José de Guimarães, Artur Casais e Abílio de Mattos e Silva. Muito recentemente, deve assinalar-se a importante doação do bailarino, coreógrafo e ex-diretor da Companhia Nacional de Bailado Armando Jorge, assim como parte do valioso espólio de dança do poeta e colecionador Alberto de Lacerda.

É grande a diversidade de objetos e documentos que o Museu guarda: maquetes de cenário, telões, figurinos, trajes e adereços de cena, mobiliário de salas de espetáculo, equipamento técnico, fotografias, programas, retratos, cartazes, arquivos institucionais, de companhias ou pessoais, recortes de jornal, postais, textos cénicos com ou sem anotações, etc. São apenas pontos de vista de algo que passou, mas a verdade é que, olhados em conjunto e/ou contextualizados, são património e fazem parte da memória de um país.

Não recolhendo registos sonoros nem visuais dos espetáculos, o MNTD concentra o seu esforço na preservação, tratamento e disponibilização dos testemunhos físicos recebidos – material geralmente frágil, criado a pensar apenas no tempo de vida de um espetáculo, reclamando por isso cuidados especiais de preservação e, amiúde, de restauro.

Crendo-se que todos os vestígios ajudam a reconstituir a memória dos espetáculos, não obstante algum trabalho de seleção, preserva-se o máximo do que fica, pois considera-se que tudo poderá ser importante para o estudo de uma produção espetacular; quer isto dizer, que se entrega ao investigador a tarefa de escolher os itens que considera pertinentes para a sua pesquisa, de uma vasta coleção constituída sobretudo por doações de testemunhos dos séculos XIX, XX e XXI.

Na biblioteca especializada que integra o Museu guardam-se peças de teatro, libretos de óperas, críticas de espetáculos, ensaio, memórias de gente de palco, documentação diversa que permite contextualizar os espetáculos, assim como informação técnica, funcionando este núcleo de forma absolutamente complementar relativamente à coleção museológica. Trata-se de um centro de recursos especializado em artes do espetáculo cujo núcleo inicial foi constituído a partir de três importantes bibliotecas privadas: a dos atores e empresários Amélia Rey e Colaço-Robles Monteiro, a do multifacetado Francisco Ribeiro (Ribeirinho) e a do colecionador António Magalhães. A estas três coleções acresceu ainda o fundo documental do antigo Grémio dos Artistas Teatrais. Depois, ao longo dos seus já mais de vinte anos de existência, a biblioteca foi sendo enriquecida por doações de gente de palco e do público em geral tendo sido também feitas algumas aquisições. Relativamente aos últimos anos, salientam-se as incorporações das bibliotecas do ator Rogério Paulo, do crítico e ensaísta Carlos Porto, a já mencionada coleção de José Sasportes, a do historiador e ensaísta Duarte Ivo Cruz e as muito recentes doações do primeiro diretor artístico da Companhia Nacional de Bailado, o bailarino e coreógrafo Armando Jorge e do ator e encenador Rui Mendes.

É uma coleção que tem cerca de 38.000 títulos de monografias e publicações periódicas, muitas anotadas e/ou autografadas (o que torna cada exemplar num documento único). São sobretudo obras nacionais, embora a bibliografia estrangeira ocupe também espaço importante, não só porque a produção nacional nestas áreas não é abundante, mas também porque as artes de palco portuguesas foram sempre amplamente influenciadas pelas realidades congéneres além-fronteiras.

De referir ainda a coleção de cerca de 6.000 peças de teatro manuscritas ou dactilografadas – documentos de trabalho ímpares, pois muitos contêm também anotações que oferecem informação sobre elencos, itinerâncias, marcações de cena, indicações de sonoplastia e luminotecnia, etc., assim como arquivos de companhias, pessoais e institucionais como, por exemplo, o arquivo do Fundo de Teatro do SPN/SNI.

A biblioteca cria ainda ficheiros temáticos a partir de documentação avulsa diversa, procurando, de certa forma, colmatar a inexistência de bibliografia publicada em português sobre determinadas áreas mais frequentemente estudadas pelos utilizadores, como salas de espetáculo, biografias de atores, bailarinos encenadores, coreógrafos, companhias de teatro e de dança, entre outros.

Sobretudo dedicado ao património material, já o referimos, o MNTD guarda um certo tipo de património imaterial – aquele que decorre dos laços que progressivamente se foram apertando entre a instituição e uma vasta comunidade de trabalhadores do espetáculo que olham para o Museu não apenas como um centro de recursos, mas também como o grande arquivo da sua memória enquanto profissionais e para o qual muitos dão o seu contributo não apenas como doadores mas, tal como alguns investigadores das artes de palco, como colaboradores no tratamento da coleção (ajudando, por exemplo, a identificar trajes de cena, personagens e companheiros de profissão em fotografias de cena, etc.) gerando com os técnicos do Museu um importante capital de informação que é transposto para as bases de dados destinadas ao processamento documental.

A arrumação física das espécies no MNTD é feita simplesmente por tipologias de materiais (maquetes de cenário, figurinos, programas...), organizando-se dentro de cada uma, consoante o caso, por autor, nome de companhia, nome de espetáculo, datas ou nome de artista. Quanto aos arquivos, respeita-se a ordem com a qual foram recebidos, caso tenham efetivamente sido dados pelo artista, companhia ou instituição. Todavia, na maioria dos casos, não existe qualquer ordenação feita pelo doador, sendo o material recebido armazenado de acordo com as tipologias existentes no MNTD. De qualquer forma, a organização para acondicionamento, instalação e consulta de um arquivo doado em vida, mesmo quando não estruturado anteriormente, pode resultar de um trabalho conjunto entre o MNTD e o doador se tal se tornar pertinente, sendo a colaboração do doador solicitada sempre que se tornem necessários esclarecimentos sobre as peças/documentos doados, permitindo eliminar ou reduzir falhas de informação. Deve notar-se ainda que a documentação sobre a carreira de um artista ou companhia dificilmente se esgota no espólio do próprio, outras incorporações ajudam a completar a informação sobre o seu percurso.

Resolvidas as questões mais básicas de arrumação, é através dos sistemas de processamento documental que se faz um tratamento intelectual mais fino, sendo também estes que vão permitir

estabelecer quer as relações mais elementares dos itens entre si (por exemplo, a informação que o MNTD tem sobre uma companhia, um ator), quer as relações mais complexas por meio das potencialidades de pesquisa de cada sistema (multicampo, booleana, entre outros).

Procurando reduzir ao máximo o tempo que medeia entre a entrada da documentação na instituição e o seu acesso aos investigadores, o MNTD estabeleceu dois níveis de tratamento: mínimo e detalhado, quer ao nível físico (acondicionamento e acomodação) quer ao nível da descrição. Complementarmente, foram também criadas estratégias de arrumação e pesquisa para a documentação ainda não processada informaticamente, como a arrumação por ordem alfabética do título (de que é exemplo a coleção de coplas), ou a elaboração de listagens simples que permitem a pesquisa por autor/título (tal como acontece para a coleção de teatro manuscrito e datilografado). Desta forma, para além do controle básico da coleção, procura agarrar-se a oportunidade que significa cada projeto de investigação no que respeita especificamente ao aprofundamento do conhecimento do acervo e, numa perspetiva mais abrangente, à produção de conhecimento sobre as artes performativas.

Muito diversas são as questões colocadas diariamente por quem se dirige ao MNTD – desde as solicitações do teatro amador e profissional, como a seleção de repertório, consulta de material sobre espetáculos já levados a cena, ou o esclarecimento de questões técnicas associadas à iluminação, cenografia, figurinos, passando pela curiosidade de um público mais generalista que procura, por exemplo, antepassados ligados ao espetáculo ou letras de músicas cantadas no teatro de revista. No entanto, a maioria dos utilizadores que abordam o MNTD enquanto sistema de informação pertencem ao mundo académico, estudando temas que são cada vez mais específicos, o que tem representado um importante desafio em termos de tratamento técnico.

Se questões simples como a existência ou não de determinada peça de teatro ou libreto de ópera, a informação sobre elencos de espetáculos, não representam qualquer espécie de dificuldade, desde que a documentação esteja minimamente tratada, outras questões há em que apenas o fino tratamento da documentação possibilita a resposta. E, se a determinadas linhas de investigação bastam fontes perfeitamente alcançáveis, como o estudo da produção literária teatral ou operática que tem por base os textos de peças de teatro ou libretos, ou a investigação do ponto de vista das artes plásticas que se centra no estudo de maquetes de cenário e figurinos, mais difícil é a abordagem dos espetáculos propriamente ditos, uma vez que são realidades voláteis e irrepetíveis, produto de vários processos criativos e das quais nunca se preservam todas as (amiúde delicadas) provas materiais.

Há já mais de 20 anos que o Museu Nacional do Teatro e da Dança tem vindo a utilizar sistemas de inventário museológico e de gestão bibliotecónica amplamente utilizados em Portugal

para processamento e disponibilização da informação e que são, neste momento, monitorizados centralmente pela DGPC – Matriz, o sistema de inventário e gestão do Património Cultural elaborado de acordo com indicações técnicas da UNESCO para este sector e um sistema integrado para gestão bibliográfica que obedece a uma estrutura e apresentação de dados normalizadas adotadas genericamente nas bibliotecas portuguesas².

Quanto a nós, tal solução tem mais vantagens que inconvenientes. Encontram-se vantagens na utilização de sistemas informáticos que obrigam à utilização de *standards* e/ou boas práticas de grande abrangência, concretamente no caso do Matriz, porque possibilita entrada imediata nos repositórios documentais da Direcção-Geral do Património Cultural, o MatrizNet e o MatrizPix, e no caso da base bibliográfica³, em catálogos coletivos como o Porbase – Base Nacional de Dados Bibliográficos, e conseqüentemente no Google Académico, dando assim maior visibilidade à coleção e tornando-a mais acessível. Além disso, esta prática facilita também a troca de conhecimento entre instituições congêneres que utilizem idêntica estrutura de dados e simplifica a interoperabilidade entre sistemas ou uma eventual futura evolução para outros modelos conceptuais que venham a ser adotados, pois tais projetos desenvolvem-se mais facilmente quando a padronização da introdução da informação base está garantida e é conhecida de uma vasta comunidade.

Ademais, usufruindo estas plataformas comuns do apoio técnico centralizado assegurado pela tutela, oferecem a cada unidade um suporte informático muito mais robusto e fiável e que liberta arquivistas, bibliotecários e inventariantes de tarefas técnicas para as quais raramente estão adequadamente preparados e que (também por isso) consomem, demasiado frequentemente, um tempo considerável (referimo-nos concretamente a tarefas que passam pela execução das rotinas quotidianas de verificações de segurança e salvaguardas, a resolução de problemas entre as camadas superiores e inferiores de *software* e a sua relação com o *hardware*, a realização de todo o tipo de atualizações, etc.) – quem geriu solitariamente parques informáticos frágeis que a cada momento faziam perigar a segurança dos bancos de dados constituídos ao longo de anos, reconhece facilmente as vantagens deste modelo de gestão centralizada. Além do mais, esta solução conjugada com sistemas de gestão documental normalizados e/ou amplamente utilizados, garante a continuidade de uma forma que um sistema de proprietário dificilmente o poderia fazer, permitindo assim o prosseguimento do trabalho sem interrupções durante os períodos (assaz frequentes) de maior debilidade orçamental.

2 Pelo sistema de gestão de dados bibliográficos passará também o caminho para o tratamento dos arquivos assentando na norma ISAD (G) utilizando a mesma estrutura de organização de dados já utilizada para bibliografia (UNIMARC) na qual se introduzirão algumas adaptações à semelhança do que já foi feito por outras instituições nacionais e estrangeiras.

3 As bases MatrizNet e MatrizPix estão disponíveis em <http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/home.aspx> e <http://www.matrizpix.dgpc.pt/matrizpix/home.aspx> respetivamente e a base de dados bibliográfica em <http://bibliotecas.patrimoniocultural.pt/Opac/Pages/Help/Start.aspx> (todos acedidos em abril de 2020).

Mas se é vantajoso utilizar uma “língua franca”, quem lida com os materiais decorrentes da prática espetacular anseia muitas vezes por sistemas “feitos à medida” que respondam às especificidades próprias das artes de palco – dotados, por exemplo, de campos específicos para introduzir informação complementar contida nos itens, como a distribuição e ficha técnica de um espetáculo, ou que os extrapola, mas é fundamental, como a data de estreia de um espetáculo ou de um ator, datas que são diferentes das da criação do item em tratamento. Como resolver esta questão? Se é verdade que em ambos os sistemas utilizados no MNTD o preenchimento de alguns campos é obrigatório e obedece a algumas regras, passaram a utilizar-se também campos secundários para inclusão de informação pertinente às artes de palco. No caso concreto do Matriz, não obstante a proposta por parte da atual direção deste Museu, porque o programa não contempla a supercategoria *artes do espetáculo*, foram feitas internamente algumas adaptações no que respeita à introdução dos dados, com o propósito de tornar o programa verdadeiramente eficaz e facilitar a pesquisa sobre uma coleção que tem (como todas) as suas especificidades. Destacam-se, de entre as opções tomadas neste sentido, a utilização ampla do campo *descrição*, onde são colocadas informações que descrevem a peça propriamente dita, mas à qual são acrescentadas outras que com ela estão relacionadas e que podem ou não estar nela registadas. Estas informações quando não estão contidas nos próprios itens são recolhidas externamente, quer em documentos, quer, tal como referido anteriormente, através da colaboração com intervenientes nos espetáculos e investigadores com os quais o MNTD mantém permanente contacto. Neste ponto é importante realçar que grande parte dos campos do programa Matriz é pesquisável, o que permite uma potente recuperação da informação. Também no sistema bibliográfico, são utilizados de forma criteriosa não só os campos obrigatórios como campos suplementares, como, por exemplo, os campos de notas e títulos relacionados. Em ambos os sistemas, o preenchimento destes campos, sendo menos controlado, tem vindo a ser, todavia, sujeito a regras internas para facilitar a pesquisa e eventual futura intervenção/manipulação. Considerou-se igualmente fundamental o emprego de uma forte indexação, sendo que para tal tem vindo a ser criada no MNTD uma lista de descritores (que por enquanto é ainda apenas utilizada no sistema de tratamento bibliográfico) construída, também ela, a partir do conhecimento da coleção, da realidade das artes de palco em Portugal e do mundo e do contacto permanente com o público que aborda o Museu enquanto centro de recursos informativos, sendo também prestada atenção a instrumentos de indexação desenvolvidos por instituições de memória estrangeiras com coleções similares. Ainda com a intenção de permitir uma recuperação o mais fina possível da informação, como em qualquer biblioteca especializada, a produção de analíticos de monografias e publicações periódicas ocupa importante lugar no processamento documental.

Qualquer um dos programas oferece a possibilidade de associar a imagem digital aos itens descritos. Utilizada sobretudo no programa de inventário, esta valência possibilita a proteção das espécies frágeis ou fragilizadas e, sobretudo, permite tornar a coleção do Museu mais facilmente

acessível. No que à digitalização diz respeito, é dada prioridade aos materiais mais ricos do ponto de vista iconográfico e com os quais os utilizadores não têm contacto direto por questões práticas e de conservação: trajes de cena, figurinos, maquetes de cenário. No âmbito da imagem digital associada ao inventário, é também possível o estabelecimento de relações de diversas espécies do acervo entre si, como, por exemplo, a realização do cotejo entre uma maquete cenário com uma fotografia de cena do mesmo espetáculo, ou o desenho de um figurino com o respetivo traje de cena já executado, assim como com as respetivas fotografias de cena.

É também fundamental assegurar a possibilidade de peças de museu, bibliografia e arquivo se complementarem entre si de forma a permitirem uma resposta o mais completa e fiável possível às questões que são colocadas, pois a documentação das artes de palco ganha valor, como em qualquer outra área do saber, quando olhada em conjunto. Enquanto sistema de informação, importa sublinhar que no MNTD as perguntas são centrais e que a tipologia de materiais utilizada para lhes responder é secundária. Por isso, ambos os sistemas (quer o de inventário museológico, quer o de tratamento documental) estão à disposição dos utilizadores na sala de leitura da biblioteca do Museu para realizarem as suas pesquisas, conjugando a coleção da biblioteca e arquivo com a museológica de forma a que o acervo seja olhado como um todo, fazendo assim os vários itens dialogar entre si.

Na verdade, o valor dos sistemas documentais define-se e reconhece-se pela forma como são utilizados e, por isso, se investe de forma significativa na descrição bibliográfica, arquivística e museológica utilizando criteriosamente os campos que são pesquisáveis e os que são apenas informativos, procurando-se tornar o acesso à coleção cada vez mais eficaz. Mas há que ser realista – tal só é possível quando há um esforço de normalização. É verdade que no MNTD, tal como em outras instituições de memória, o conhecimento da coleção, dos sistemas e do público (realidades de qualquer forma não absolutamente estáticas ao longo do tempo), não permitiu que se definissem regras absolutas desde o primeiro momento de utilização destas ferramentas, o que ofereceu um espaço de liberdade aos técnicos que resultou num conjunto de algumas centenas de registos algo heterogéneos no seu todo que é importante corrigir – quer isto dizer, por exemplo, que nem sempre o nome de um ator, de um bailarino, de um encenador, de um cantor, de uma sala de espetáculos foi introduzido da mesma forma, obrigando ainda o utilizador a experimentar várias expressões de pesquisa para o mesmo assunto de forma a certificar-se que recupera a totalidade da informação existente no Museu relativamente ao seu objeto de pesquisa.

É preciso igualmente realçar que o tratamento deste género de coleção e o atendimento tão especializado que se requer não são verdadeiramente eficazes se os técnicos não possuírem conhecimentos na área das artes do espetáculo e um domínio consistente das coleções do Museu, para além dos

incontornáveis e absolutamente necessários conhecimentos técnicos. Só assim é possível ter sensibilidade suficiente para perceber que informação presente num documento tem imperiosamente de passar para o sistema para ser pesquisável, ou qual deverá ser acrescentada e como tais tarefas deverão ser executadas, num exercício de articulação entre a linguagem e práticas documentais e museológicas e as linguagens e práticas específicas das artes performativas.

O MNTD procura também investir na autonomia dos utilizadores através dos sistemas, uma vez que a forma como são explorados se baseia não só nas características da coleção, como também nas questões por eles mais frequentemente colocadas. Apesar disso, a mediação dos técnicos é muitas vezes incontornável, uma vez que nem todo o acervo tem ainda o mesmo detalhe de tratamento.

Em suma, não possuindo o MNTD um sistema de arquivo de artes performativas absolutamente perfeito, tem sido desenvolvido um trabalho de continuidade baseado no conhecimento do espetáculo em Portugal, na interação com os utilizadores, na rentabilização das potencialidades dos sistemas documentais e na exploração das vantagens inerentes à sua continuidade, que permite ir melhorando a acessibilidade da coleção e permitir que as respostas dadas não fiquem aquém das suas potencialidades, tornando cada vez mais eficaz o contributo do MNTD para a construção da história das artes performativas em Portugal.

Estamos a falar de uma “corrida de fundo”, de um trabalho diário constante, da gestão de expectativas ambiciosas (mas realistas) que não produz sucessos nem imediatos nem constantes. Um sistema de informação especializado eficaz como pretende ser o do MNTD, implica um investimento por parte de arquivistas, bibliotecários e inventariantes no conhecimento da realidade das artes do espetáculo sobretudo nacionais. Por outro lado, uma boa coleção de artes performativas, que permita responder às mais diversas perguntas, leva tempo a construir, pois não se trata apenas do mero armazenamento institucional, porque este só por si não é informação nem memória, muito menos conhecimento. É um trabalho intenso em quantidade e em qualidade, e que deve, ao mesmo tempo, explorar novos caminhos tirando partido da evolução do conhecimento nas artes de palco no nosso país, do conhecimento do que se faz “lá fora” e dos desenvolvimentos tecnológicos recentes.

É talvez agora o momento para as instituições que tratam este tipo de coleção no nosso país unirem esforços e cooperarem, pois começa finalmente a constituir-se conhecimento suficiente sobre este tipo de acervo e sobre os sistemas de processamento documental à disposição para que as parcerias não nos deixem a sensação de perda de tempo, mas de produtivo esforço conjunto na construção de um sistema informativo verdadeiramente útil e eficaz para as artes performativas em Portugal.

**COLECVIVA: “TEATRO-MÚSICA”
COMO PERFORMANCE**

ANTÓNIO DE SOUSA DIAS

303

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL)

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1954-5_18

(Página deixada propositadamente em branco)

1. ColecViva, um grupo singular

O ColecViva foi formado em 1985 por Constança Capdeville (1937-1992) propondo-se uma “nova atitude perante a noção de ‘espetáculo’ através de uma abordagem interdisciplinar” (Roxo, 2010: 309). No seu trabalho, o grupo explorou aquilo que se poderia considerar como uma linguagem cénico-musical através da “confluência e exploração do som, da música, da palavra, da luz, do gesto e do movimento, de forma a procurar novas relações e combinações entre estas diferentes formas de expressão.” (Roxo, 2010: 309).

Na sua génese, Capdeville toma a seu cargo as tarefas de direção, interpretação e composição; o grupo no seu início é constituído por: Alejandro Erlich-Oliva (contrabaixo), João Natividade (coreografia, dança, movimento e mímica), Luís Madureira (voz), Olga Prats (piano) e Oswaldo Maggi (mímica). O ColecViva colabora com diferentes convidados, como por exemplo, Eunice Muñoz (interpretação – espetáculos *FE... DE... RI... CO...* e *Pero no la luna*), Jasmim de Matos (cenógrafo, figurinista – espetáculo *Wom, wom, Cat(h)y*), Jorge Peixinho (orador – espetáculo *The Cage*) e Paula Azguime (flauta – espetáculo *Take 91*); na sua fase final, em 1991, o grupo tem a seguinte constituição:

- Constança Capdeville (direção, interpretação e composição);
- António de Sousa Dias (assistente de direção, percussão, síntese de som);
- Carlos Martins (saxofone);
- João Natividade (coreografia, dança, movimento e mímica);
- Luís Madureira (voz);
- Manuel Cintra (assistente de direção, voz e interpretação);
- Nuno Vieira de Almeida (piano);
- Pedro Wallenstein (contrabaixo).

É de notar que todos os elementos são profissionais nas suas áreas, com experiência de palco ou de cena, alguns dos quais já tinham uma experiência anterior de trabalho com Capdeville. O ColecViva vai contribuir para concretizar todo um programa de Capdeville pois, para além de ser um meio para explorar sistematicamente a criação de espetáculos interdisciplinares, polarizados na música, também desenvolveu uma vertente pedagógica como, por exemplo, os seminários *O teatro musical e o intérprete hoje (I, II e III)* (Acarte/FCG), em torno de problemáticas da performance.

Refira-se ainda que a grafia do nome é uma decisão à posteriori. Uma vez que o nome do grupo era por vezes erradamente mencionado como Colectiva, Capdeville decidiu mudar a grafia para o “V” maiúsculo, esperando que, assim, o nome fosse corretamente referido.

1.1 Constança Capdeville e Teatro-Música

Para compreender a atividade do ColecViva há que enquadrá-lo na atividade da sua criadora, mentora e impulsionadora, a compositora Constança Capdeville¹. Figura singular no panorama musical português do último quartel do séc. XX, Capdeville foi uma compositora, professora e intérprete que nasceu em Barcelona, em 1937, e faleceu em Caxias em 1992. Radica-se em Portugal muito jovem e aqui faz a sua formação musical, obtendo os Diplomas dos Cursos Superiores de Piano e Composição do Conservatório Nacional com Lourenço Varela Cid e Jorge Croner de Vasconcelos, respetivamente. Interessou-se pela investigação musicológica tendo trabalhado em restituição, transcrição, instrumentação e interpretação (piano e clavicórdio) de Música Antiga com Santiago Kastner; e foi, também, assistente de Mário de Sampaio Ribeiro, terminando a edição do tratado de Domingo Marcos Durán, *Lux Bella*. Leccionou no Conservatório Nacional (1971-86 e depois em 90-91) na Escola Superior de Música de Lisboa (1986-90) e na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1980-1992). Capdeville escreveu obras para orquestra, música de câmara, dança, teatro, cinema e sobretudo *teatro-música*. Mas a originalidade do seu percurso radica na forma como vai explorar a questão do teatro-musical enquanto linha de investigação. Capdeville não se vai cingir a apenas um formato de expressão, mas irá explorar todo um campo de possibilidades.

Deve-se notar que a preferência de Capdeville pela expressão *teatro-música* para caracterizar o seu trabalho, ao invés de *teatro musical* (cf. ex. *Capdeville in Azguime*, 2018a, a partir de 20m 17s), aproxima o seu trabalho do tipo de trabalho levado a cabo por Pina Bausch (teatro-dança) e, ao mesmo tempo afastando-se, sem o recusar inteiramente, de um tipo de teatro musical mais próximo daquele praticado nos anos 60 e de certas formas de teatro do absurdo que não se situavam no centro das suas preocupações criativas.

Incorrendo no risco de alguma simplificação redutora, diria que essa exploração é realizada em duas dimensões. Uma dimensão extrínseca visível nos diferentes formatos de expressão e uma dimensão intrínseca, o eixo teatralidade/teatralização. Refira-se que aqui consideramos este termo na aceção que lhe é conferida em Serrão a partir de Bernard: "A teatralidade é a qualidade intrínseca do espectáculo teatral [...], a teatralização é o conjunto de 'artifícios' utilizados para conferir a um espectáculo a sua componente teatral" (Bernard *apud* Serrão, 2016: 70). Assim, para além da música para Cinema, Dança e Teatro, encontramos na sua obra musical diferentes processos e escalas de teatralidade/teatralização²:

1 Para uma visão mais detalhada da vida e obra da compositora, cf. por exemplo Serrão (2010) ou Cruz (2001); para a obra de Capdeville, cf. Serrão (2006), AAVV 2012. A entrevista conduzida por Aresta (1990) pode ser visionada em Matta (2008).

2 Para uma proposta de categorização diferente, alargada à Música para Teatro e a Projetos Cénico-Musicais, cf. Serrão (2006: 21).

- Música explicitando alguma forma de teatralidade: música vocal, instrumental – por exemplo a série dos *Amen para uma Ausência...Voce Meam* ou *Di lontan fa specchio il mare* (1989). Um exemplo concreto, em *Amen para uma Ausência*, versão para contrabaixo solo (1986), num dado momento, o arco mantém-se imóvel e é o instrumento que se desloca, provocando uma diferença na perceção audiovisual: este som pode ser produzido de outra forma, mas não provocará o mesmo efeito;
- Obras de Teatro Musical que podem ser integradas em concertos/espetáculos – *Don't Juan* (1985), *Memoriae (Quasi una fantasia) II* (1986), *Tibidabo 89* (1989);
- Espetáculos, podendo tomar duas configurações básicas:
 - Concertos encenados, geralmente monográficos e baseados em obras de outros autores – *Vamos Satiear* (1979-1985), *Schubertiade* (1980), *Erik Satie como toda a gente* (1989);
 - Espetáculos Cénico-Musicais, integrando obras de um ou vários autores – *FE... DE... RI... CO...* (1987), *Take 91* (1991).

A última categoria apresentada merece comentário na medida em que as suas subcategorias representam polos extremos simplificados. Num extremo, o alinhamento de obras de um autor, alinhamento esse ornamentado de uma ação performativa/teatral. No extremo oposto, as obras escolhidas alimentam um espetáculo implicando um olhar particular sobre essas mesmas obras ao serem submetidas à dramaturgia que as conduz. Nestes casos, a obra é submetida ao espetáculo: por exemplo, uma obra pode ser escutada em simultâneo com outra, ser apresentado apenas um excerto ou elemento característico, uma melodia, um ritmo, etc. Em todo o caso, muitas das situações ou cenas nos espetáculos configuram algo entre estes dois polos extremos assegurando uma paleta de possibilidades bastante rica, da sucessão de números teatralizada de alguma forma à emergência de objectos audiovisuais performativos complexos.

1.2 Performance e o ColecViva

Uma questão que hoje se pode colocar é a seguinte: em que medida se pode falar de performance nos espetáculos do ColecViva? Na época, esta questão não se colocava entre os elementos do grupo, pelo menos dessa forma. Falávamos de atuação e, sobretudo, de interpretação e de execução, dos seus limites e diferentes graus de interpenetração. O termo performance não era considerado, uma das possíveis razões, residindo no facto de, sendo o ColecViva um coletivo formado essencialmente por profissionais ativos no meio (músicos, um bailarino, um ator, poeta, entre outros), o termo não clarificaria a nossa atividade. Penso também que o termo “performance”, na época teria uma conotação maior com a *performance art* e, sobretudo, com situações de intervenção mais conotadas com o *happening* ou certas propostas de improvisação livre, o que não era o caso do método de trabalho empregue.

No entanto, contrariando o que acabo de afirmar, e de acordo com Goldberg:

[A]o contrário do que se verifica na tradição teatral, o *performer* é o artista, quase nunca uma personagem, como acontece com os actores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa nos moldes tradicionais. A performance pode também consistir numa série de gestos íntimos ou numa manifestação teatral com elementos visuais em grande escala e durar apenas alguns minutos ou várias horas; pode ser apresentada uma única vez ou repetida diversas vezes e seguir ou não um guião; tanto pode ser fruto de improvisação espontânea como de longos meses de ensaios (Goldberg 2012: 9).

Nesse sentido, os espetáculos do ColecViva aproximam-se efetivamente da performance: os intérpretes são os artistas, não há narração tradicional, a duração máxima é de uma hora e quinze minutos, por condicionalismos vários representados apenas uma vez, com guião preparado e ensaiado durante bastante tempo (semanas ou meses). Nos guiões para o ColecViva, Capdeville não identificava os intervenientes pela sua função ou instrumento, mas sim pelo seu nome. Não há Pianista ou Piano: há Olga Prats – referenciada nos guiões como OP ou Nuno Vieira de Almeida, como NVA. Devo mencionar que, em meu entender, Capdeville fazia aquilo que designaria de *casting* inverso: as cenas também eram imaginadas a partir da personalidade e características físicas dos seus colaboradores. É difícil imaginar outra figura que não a pianista Olga Prats a entrar em cena trajada ao estilo de Tina Turner em *The Cage* (1988) ou, em *Take 91*, João Natividade envergando calções e botas militares parafraseando Liza Minelli em *Cabaret*. Noutra domínio, Alexandro Oliva e Pedro Wallenstein sempre atuaram trajados de instrumentista de orquestra, função que realmente desempenhavam profissionalmente enquanto contra baixistas.

2. ColecViva: Questões de preservação. Exemplos.

O recurso à tradição musical ocidental de utilizar a notação não só como meio de transmissão e execução da obra, mas também como laboratório ativo de experimentação tornam o trabalho do ColecViva um trabalho híbrido. Simultaneamente perene e duradouro, preciso, mas com zonas de indeterminação, encontramos aqui alguns dos limites que os sistemas de notação podem encerrar. E de forma concreta, os espetáculos cénico-musicais colocam a questão: como fazê-los reaparecer diante de um público?

Para responder a essa questão e apresentar alguns limites e dificuldades, podemos começar por basear-nos em Fazenda que, para o caso da obra coreográfica, nos indica diferentes formas de a dar ao público. Assim, podemos estar em presença de:

- uma reposição ou remontagem quando “simplesmente se volta a pô-lo em cena”;
- uma obra retrabalhada ou nova versão: algumas partes são refeitas pelo coreógrafo original ou outro;
- uma reconstrução ou reconstituição: construção de obra perdida “a partir de fontes de informação existentes”;
- uma reinterpretação: casos em que uma figura, personagem ou tema são revistos;
- um objeto autónomo: situação em que o coreógrafo apresenta “uma nova coreografia sobre uma partitura musical preexistente”;
- uma reprodução: caso de registo audiovisual de um espetáculo.

A autora evita o termo “recriação” por o seu uso lhe parecer pouco claro e ambíguo (Fazenda, 2018: 14). Estas diferentes formas de rerepresentar uma obra têm o interesse de nos ajudar a clarificar as ambiguidades e problemas associados à apresentação dos espetáculos cénico-musicais do ColecViva. Para tal escolhemos duas obras: a “anti-ópera” *Don’t Juan* (1985) e o espetáculo cénico musical *Wom, wom, Cat(h)y* (*Cathy Berberian in memoriam*) (1990).

2.1 *Don’t Juan* (1985)

Don’t Juan, nas palavras da autora é uma “anti-ópera”, estreada em 1985, no *Espectáculo de Teatro Musical* integrado nos Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea (EGMC) e que seria igualmente a estreia do ColecViva como grupo (FCG, IX EGMC, 1985). A obra, com a duração de cerca de trinta minutos, é constituída por vários números que se vão sucedendo. A complexidade de articulação e de coordenação dos elementos em jogo coloca de imediato a seguinte questão: numa obra destas, onde as diferentes funções laborais dos participantes remetem inclusive para diferentes formas de notação e operacionalização, como se organiza a sua notação? A ideia de uma partitura, tal como numa ópera, onde tudo se organiza em torno da música que é explicitada linearmente e que vai organizando ao longo do tempo todos os outros eventos, pode constituir uma base, mas não será por vezes a mais eficaz. Encontramos exemplos de notação para um órgão de luzes (“Luce”) em *Prométhée ou le poème du feu*, op. 60 (1910) de Scriabine, de máquina de escrever em Satie, *Parade* (1917), um narrador cujas intervenções são indicadas de forma mais aproximada em Britten, *The Young Person’s Guide to the Orchestra* (1945), para não mencionar autores mais conotados com o teatro musical, como Maurício Kagel, Georges Aperghis ou Roman Haubenstock-Ramati.

Capdeville irá recorrer a uma escrita integrando abordagens diferentes, consistindo na coexistência de diversos guiões (por vezes denominados de roteiros), de tipos de partituras que vão aprofundando a organização da obra de acordo com as funções que desempenham. Quanto

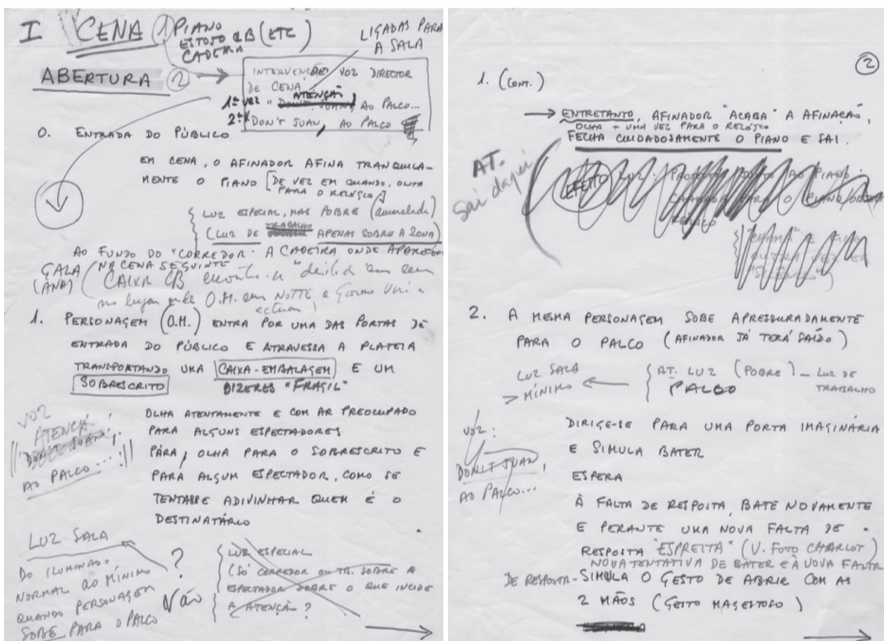


Figura 1 – Constança Capdeville, *Don't Juan* (1985): Guião (excerto)

ao cuidado na escolha dos símbolos usados, faço notar que Capdeville efetuava listas de símbolos (elementos de agógica, de articulação, de dinâmica, de expressão), servindo por vezes como série, reservatório ou coleção para uso musical. O cuidado na sua escolha evidencia que não só a partitura, mas também os seus elementos constituintes eram motivo de reflexão³.

Na figura 1 podemos observar as duas primeiras páginas do guião de *Don't, Juan* fornecido a todos os participantes. Nele encontramos uma descrição tal como num guião de cinema. As cenas são descritas da forma mais detalhada possível mantendo a clareza de coordenação de ações simultâneas. Em geral todos os intérpretes são identificados pelas iniciais dos seus nomes. Mas há outro tipo de descrição geral e que é complementar a este: o Guião de Som e Luz (cf. Figura 2), necessário para quem faz a direção de cena: mais resumido, apenas com as indicações de entradas, saídas e uma indicação ou outra para referenciação, contém as indicações necessárias para poder gerir de forma eficaz o desenrolar da obra ou do espetáculo. Finalmente, temos também a partitura, que pode ser geral ou apresentada como coleção de partes, solistas ou de conjunto (cf. Figura 3).

No caso de *Don't Juan*, talvez por se tratar de uma obra a integrar num espetáculo e por se inscrever numa linha de teatro musical mais tradicional, linear, onde a confluência dos eventos não é muito livre em termos de articulação e da sua sincronização, apesar da complexidade da gestão de níveis a partitura permite alguma facilidade de remontagem ou de reconstrução.

3 Tal não impede, no entanto, que se coloquem problemas quanto à reconstrução de algumas obras de Capdeville (cf. Sousa Dias [2012]).

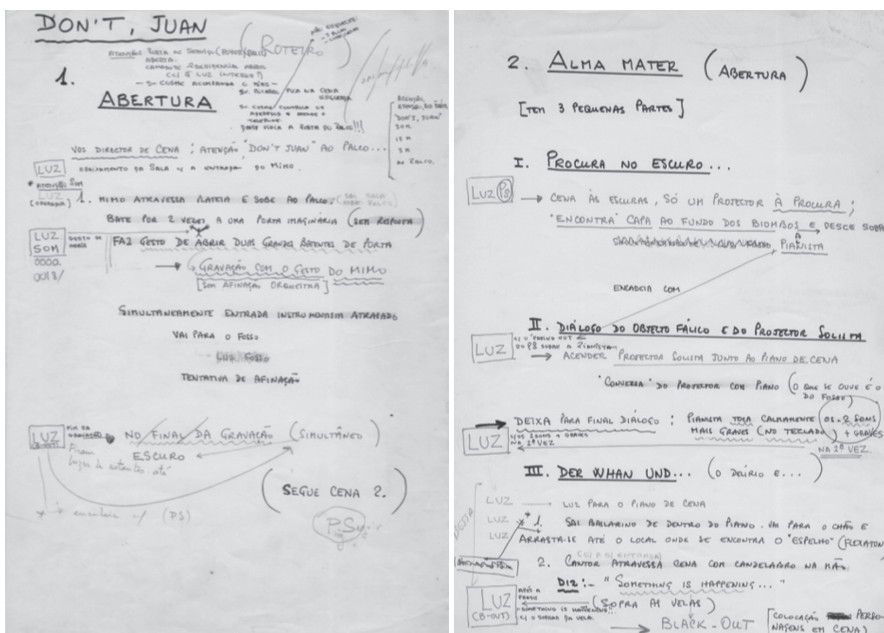


Figura 2 – Constança Capdeville, *Don't Juan* (1985): Roteiro de Som e Luz (excerto)



Figura 3 – Constança Capdeville, *Don't Juan* (1985): Partitura (excerto)



Figura 4 – Constança Capdeville, *Don't Juan* (1985): "Der Whan und..." (imagem extraída de registo videográfico, em 1986).

A necessidade de guiões individuais ou partituras destinadas a apenas um músico ou pequeno grupo no interior do próprio ColecViva tem também fundamentos no próprio desenrolar do espetáculo. Por exemplo, se a organização é complexa, e por forma a gerir as entradas disponíveis de cada lado do palco, é útil colocar as indicações para as ações subsequentes nos locais onde nos devemos encontrar. Refira-se ainda que, no caso do ColecViva, cada elemento do grupo tinha a seu cargo a gestão dos seus adereços (*props*). Por esta razão, conforme as preferências, cada um tinha o seu próprio guião à parte ou, como é hábito, as suas anotações específicas na cópia do guião geral.

2.1.1 Algumas questões na construção de um espetáculo

Uma das dificuldades que se pode colocar na organização de um espetáculo deste tipo reside na necessidade de compreender claramente o contexto e as repercussões do lugar de uma obra no conjunto do espetáculo. Um exemplo, é a cena "Der Whan und..."; nesta cena, uma das mais impressionantes da obra, o piano abre-se sozinho e do seu interior sai o bailarino que, após se suspender na sua tampa, se deixa deslizar para o chão (Figura 4).

Esta cena apresenta vários aspetos que merecem uma atenção particular. Em primeiro lugar, o piano encontra-se na posição contrária à habitual: no lado direito da cena, com a tampa virada para o público, contrariando a posição usual que permite uma maior projeção de som. Trata-se da única forma de fazer com que a surpresa de se ver o braço do bailarino surgir, a sua suspensão na tampa do piano e o escorregar para o chão fiquem visíveis para o público. Em cenas subsequentes, Capdeville aproveita esse

2. ALMA MATER (ABERTURA)
[TEM 3 PEQUENAS PARTES]

I. PROCURA NO ESCURO...
LUZ (C) → CENA À ESCURAS, SÓ UM PROJETOR À PROCURA; "ENCONTRA" CENA AO FUNDO DOS BOMBAIS E DESCE SOBRE A PIANISTA
ENERGIA COM

II. DIÁLOGO DO OBJETIVO FALCO E DO PROJETOR SOLITUM
LUZ → PROJETOR COLIMA JUNTO AO PIANO DE CENA
"CONSERVA" DO PROJETOR COM PIANO (O QUE SE OUVIR É O DO PIANO)
DEIXA PARA FINAL DIÁLOGO: PIANISTA TOCA CALHAMENTE DE 2.ª SEMI-MAIUSCULA (NO TECLADO) + VÁRIAS NA 2ª VEZ

III. DER WHAN UND... (O DEIXADO E...)
LUZ → LUZ PARA O PIANO DE CENA
LUZ + SAI BALANÇO DE DENTRO DO PIANO... EM PARA O CENÁRIO
LUZ → APARECE-SE ATE O LOCAL ONDE SE ENCONTRA O "ESPELHO" (REFLEXÃO)
2. O CENÁRIO APARECE CENA COM CANCELAMENTO NA MÃO
DIZ: "SOMETHING IS HAPPENING..."
Luz (C) → CENA À ESCURAS, SÓ UM PROJETOR À PROCURA; "ENCONTRA" CENA AO FUNDO DOS BOMBAIS E DESCE SOBRE A PIANISTA
ENERGIA COM

NOTA O MÓDULO (C) PODE SER INTERCAMBIADO EM QUALQUER MOMENTO PARA INTERCALAR, AO LUSTIM, OS MÓDULOS (A) E/OU (B).

III
"DER WHAN UND..."
(TABLET)

Figura 5 – Constança Capdeville, *Don't Juan* (1985):
"Der Whan und..." – Partitura (à esquerda) e Roteiro de Som e Luz (à direita).

fator e os intérpretes, quando tocam no interior do piano, não ficam assim de costas viradas para o público. Mesmo a pianista, à direita e de lado para o público, domina a generalidade da cena. Conforme Capdeville me explicou, devido a este efeito *Don't Juan* deve ser a primeira obra de um concerto ou espetáculo. O tempo decorrido desde o início da obra até esta cena corresponde ao tempo que o bailarino pode permanecer confortavelmente dentro do piano. Note-se que Capdeville não integrava intervalos nos seus espetáculos, afirmando que tal não se justificava até cerca de uma hora e quinze minutos de duração. Por outro lado, recusava igualmente mudanças de cena que se revelassem extrínsecas ao próprio espetáculo.

Este é um ponto importante pois, dada sua densidade dramática, esta poderia facilmente ser a obra escolhida para concluir um espetáculo. No entanto, ela é assim obrigatoriamente a obra de abertura. Com efeito, antes da abertura da cena, ou da entrada do público, o bailarino deverá já estar dentro do piano em situação de tensão pois, uma vez que o piano vai ser tocado a seguir, este não pode ser danificado. Além disso, para reforçar a ilusão de estarmos perante um mero piano que será utilizado de forma convencional, durante a entrada do público, o afinador de piano encontra-se em cena a afinar o piano (Figura 1). Na imagem (Figura 4), pode observar-se que Natividade coloca o seu peso todo alinhado com a trave mostrando que houve todo um estudo de forma a garantir um resultado eficaz. O impacto da cena é enorme: o piano está em cena, sozinho, já ocorreram

7. MY NAME IS... (ABERTURA)

1. INTERVENÇÕES INSTRUMENTAIS E VOCAIS

PERCUSSÃO
PIANO
CONTRABAJO

* ATENÇÃO COM CANTOR E MIMO E O BALUARNO ENTRA E SAÍDA DO TAMBÓ.

2. EM DETERMINADA ALTURA, O CANTOR, O MIMO E O BALUARNO
DIRECIONE PARA O PIANO

LUZ
A LUZ É RESPONSÁVEL DO
RECORRER AO MIMO E
AO BALUARNO APÓS
SÓCULO AO
X PIANO.

INTERVENÇÃO SONORA
(QUANDO O MIMO E O BALUARNO INICIAM - V PARA S
X PIANO).

PERCURSO

3. CANTOR VAI PARA JUNTO DO CB (INTERVENÇÃO VOZ/CO)

4. SIMULTANEAMENTE MIMO E BALUARNO EXECUTAM SEQUÊNCIA FIGURAS

SOM
O SOM DO MIMO
RECORRER AO MIMO
E AO BALUARNO
APÓS SÓCULO AO
X PIANO.

ATENÇÃO GRAVAÇÃO

DEIXA: BALUARNO DEIXA A LEM
MIMO AVANÇA E MIMO EXTRAIA SONS
DA BOCA
(OS SOM SÃO DE DA GRAVAÇÃO)

DEIXA PARA FINAL CENA:

LUZ
DEPOIS DO PIANO
INTERVENÇÃO DO BALUARNO
CANTOR DIZ: "SOMETHING... IS HAPPENING?!"

LUZ
A LUZ É RESPONSÁVEL DO
RECORRER AO MIMO E
AO BALUARNO APÓS
SÓCULO AO
X PIANO.

BLACK-OUT (À FAÇA)
→ PERCUSSÃO BASTIDORES (TEM...)
LUZ (PANO A CONTRAÇÃO DO JORN) (SEQUE CENA 8)

→ ADEREÇO: CLARINETE. CENA DE DUAS FOLHAS PARA RASGAR.

→ INSTRUMENTOS DE PERC. PARA CENA:

I. TAMBORES MIMO E CENA. MIMO BLOCA. A PAZ DE CLAVES. BASTETA ↑.

II. TAMBORES ACÚD E CENA. PIANO GRANDE. PIANO PEQUENO - BASTETA ↑↑.

III. BOMBO. FLEXATUM. FLAUTA DE BÉRBULO. A PAZ DE CLAVES. PIANO MÉDIO. BASTETA ↑.

→ INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO NOS BASTIDORES:

TAMBORE ACÚD - BOMBO, A PAZ DE CLAVES, BASTETA ↑.

7. MY NAME IS... (ABERTURA)

0. À CONTRA (CENAS INSTRUMENTAIS EM CENA, CONTRAÇÃO CENAS)

CLARINETE (SÓCULO MIMO BASTIDORES)

1. INTERVENÇÃO CÊNICA E INSTRUMENTAL (VALENTE)

2. INTERVENÇÃO INSTRUMENTAL (VALENTE/PAZISTA)

3. INTERVENÇÃO VOCAL/INSTRUMENTAL E CÊNICA (EXTRANEAMENTE SENSIVA)

4. FINAL INTERVENÇÃO CÊNICA E SONORA.

5. IRONIA GRAVAÇÃO TÊNUE-BLOCA (ABRIL ALBERTI) NO ESTUÍO, COMO LIÇÃO COM A CENA SEGUINTE

HT. LEMMA CONTRABAJO

TEM GRAVAÇÃO

MY NAME IS...

PIANO (EM CENA)
(PERC. BASTIDORES)

1ª INTERVENÇÃO

→ ATENÇÃO À PERCUSSÃO NOS BASTIDORES

TU! (APONTAR)
GRITADO/TUTTI UNI (MIMO CB) SUBITO.

GUSSA SONTADA NAS TECLAS "HIFOCRITA?...
(SINGROV. COM GUSS)

ENCADENAR/ATTACCA SUBITO

PIANO
AUTOMÁTICO (SUBITO: SSSHT!)

VOZ
TUTTI
A - H
SSHT!
SSHT!
SSHT!
(INTERVENÇÃO PERC. E MANEJANDO CLAVES COM UM GELTO)

ATTACCA →
(2ª INTERVENÇÃO)
(1/4 CB)

MY NAME IS...

VOZ
MIMO
BALUARNO { PERCUSSÃO

1ª INTERVENÇÃO

→ ATENÇÃO À PERCUSSÃO NOS BASTIDORES

TU! (APONTAR)
GRITADO/TUTTI UNI

MEU IRMÃO — MEU SEMELHANTE

ESFAGAR CARIAS DE OÍOS — RASCAR FURIOSO DE PAPEIS

VOZ
(COM PIANO)
A — H

SSHT!
SSHT!
SSHT!
SSHT!
INTERVENÇÃO E MANEJANDO CLAVES COM UM GELTO

ATENÇÃO 2ª INTERVENÇÃO (PERCUSSÃO)

Figura 6 – Constança Capdeville, *Don't Juan* (1985): "My Name is..." – Roteiro de Som e Luz (em cima), Partitura e excertos (em baixo).

alguns eventos e, de repente, a tampa do piano abre-se sozinha, sem maquinaria, sem maquinistas. Simultaneamente, esta cena ilustra também a insuflabilidade da partitura. Esta cena, com um enorme impacto, tem anotada na partitura um lacónico "Tacet", não contendo informação alguma: esta encontra-se no Guião, que deveria ser uma versão simplificada, onde vemos toda a descrição das ações durante a cena (Figura 5).

2.1.2 Uma situação peculiar na remontagem

O exemplo apresentado mostra como um trabalho deste tipo pode ser mais difícil de decifrar pois há que conhecer e cruzar a informação provinda de várias camadas e níveis. A ideia de uma partitura como autoridade máxima não colhe aqui fundamentação. Outro problema que pode surgir reside na remontagem. No sétimo quadro, "My name is..." observamos no registo videográfico existente que Capdeville entra em cena, apesar de não estar indicado na partitura (cf. Figura 6). Com efeito, o único interveniente não indicado é Capdeville. A razão é a seguinte: na obra, as funções de Capdeville consistiam na direção de cena e na manipulação de um adereço, uma capa, que se encontrava suspensa no parapeito de um camarote. Na remontagem de 1986 no CAM, a balaustrada onde se deveria encontrar a capa não tinha comunicação direta com a direção de cena. Por esta razão, Capdeville concebeu uma cena que resolve esta situação integrando-a naturalmente no fluxo da ação cénica.⁴

⁴ Como comentário adicional, algumas indicações no Roteiro de Luz e Som tiveram que ser clarificadas para que eu pudesse acompanhar a direção de cena e proceder ao lançamento das gravações, razão pela qual algumas das indicações no original são minhas de acordo com indicações de Capdeville.

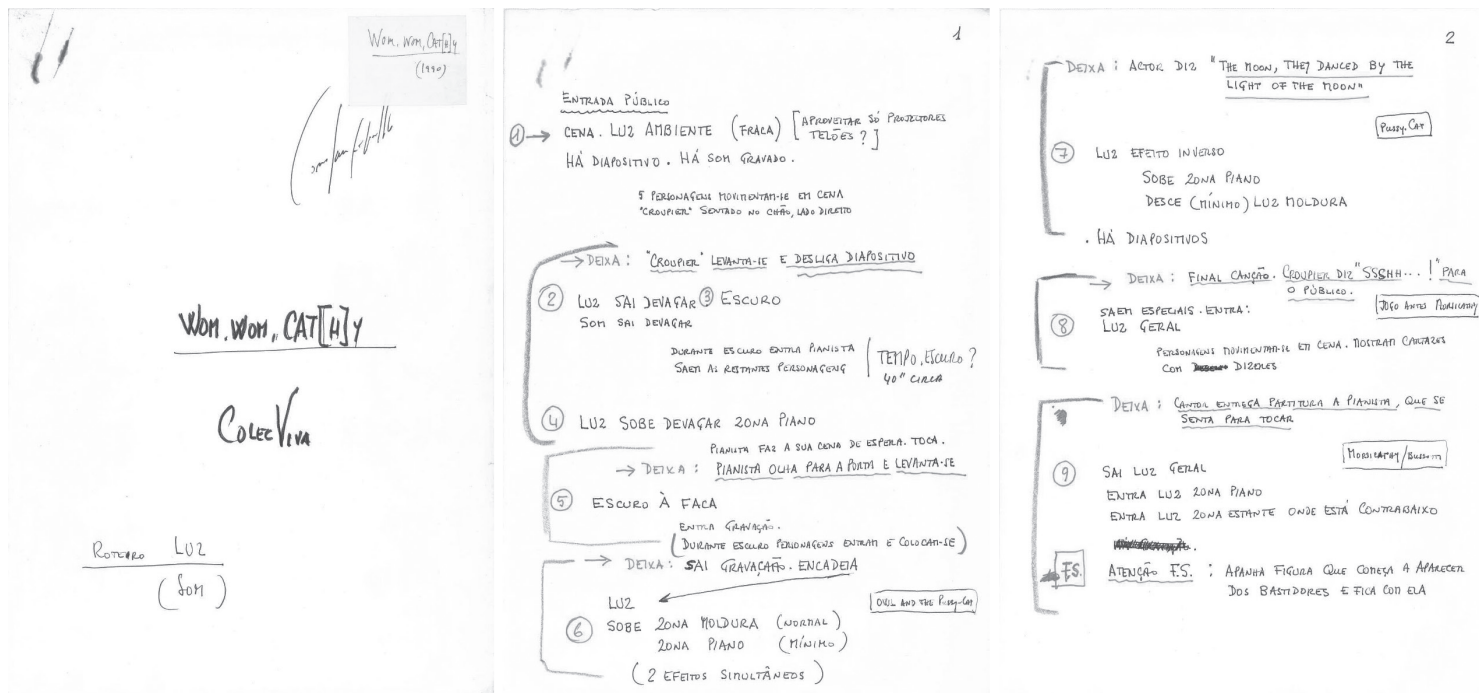


Figura 8 – Constança Capdeville, *Wom, wom, Cat(h)y* (Cathy Berberian in memoriam) (1990): Roteiro de Som e Luz (excerto).

O décor do espetáculo é baseado na fotografia *Las Meninas* (*Self-Portrait after Velázquez*), datada de 1987, da autoria do fotógrafo americano Joel-Peter Witkin, numa clara referência ao quadro de Velázquez, *Las Meninas* (1656) (cf. Figura 9). A fotografia esteve exposta no âmbito de uma exposição no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, entre abril e junho de 1988 e, embora não o possa garantir, é quase certo que Capdeville tenha visitado esta exposição.

Wom, wom, Cat(h)y, cujos Guiões (Geral e de Luz e Som) são bastante detalhados, não deixa mesmo assim de levantar algumas questões. Por exemplo, relativamente a uma clarificação de possível proximidade de uma performance ou de uma obra de teatro-musical, a dúvida aqui mantém-se: na ficha técnica do espetáculo, a interpretação de Capdeville e a minha são aquelas que indiciam a existência de personagens – Adereço e Croupier:

Espectáculo do Grupo ColecViva / Imaginado e dirigido por Constança Capdeville / Envolvimento visual de Jasmin de Matos / Montagem sonora e assistência técnica de António de Sousa Dias / Coreografia de João Natividade. Interpretação de: Constança Capdeville (adereço), Luís Madureira (voz), Nuno Vieira de Almeida (piano), Pedro Wallenstein (contrabaixo) Carlos Martins (saxofones), João Natividade (movimento), Manuel Cintra (voz), António de Sousa Dias (croupier).

De igual modo, no Guião de Luz e Som (cf. Figura 8) todos os intervenientes são identificados pelo seu instrumento ou função: pianista, cantor, saxofonista, etc. No Guião contendo a sequência do espetáculo (cf. Figura 7), as referências seguem o procedimento a que estávamos acostumados: iniciais dos nomes dos intérpretes, por ordem de menção: JN, LM, CM, PW, MC, NVA, ASD, mantendo Capdeville a designação de Adereço. Também em algumas anotações deste Guião sou referido pelo nome que familiarmente me identifica: Tó. A razão para este hibridismo reside num objetivo de eficácia. O trabalho do ColecViva estava ancorado na tradição musical em termos de operacionalidade de registo e formas de trabalho e comunicação entre elementos. Assim, cada partitura é adequada ao contexto: o Guião indica nomes através de iniciais, pois conhecemo-nos pessoalmente; pelo contrário o Guião de Luz e Som é destinado ao pessoal do local onde se realizará o espetáculo e que identificará mais facilmente os intervenientes pela sua função ao invés do nome. Devo mencionar que a remontagem de *Wom, wom, Cat(h)y* realizada em 2009, apresentado no Jardim de Inverno do São Luiz Teatro Municipal, nos dias 19 e 20 de junho, contou com o grupo na sua totalidade e com a atriz Joana Manuel para desempenhar o papel de Adereço.

2.3 Um problema de registo

Se a existência de um registo videográfico pode ser útil numa remontagem ou reconstrução, há aspetos que a meu ver deverão ser tidos em conta. Com efeito, os espetáculos do ColecViva são um caso de estudo interessante a esse respeito. Nos registos que pude



Figura 9 – Constança Capdeville, *Wom, wom, Cat(h)y* (Cathy Berberian in *memoriam*) (1990): *still* de registo de vídeo do espetáculo em 1990 (trata-se de um momento do espetáculo em que a relação com a fotografia de Witkin, *Las Meninas* (Self-Portrait after Velázquez) [1987] é evidenciada).



Figura 10 – Constança Capdeville, *Wom, wom, Cat(h)y* (Cathy Berberian in memoriam) (1990): *stills* de registo de vídeo do espetáculo com três câmaras por Raquel Freire em 2009 (este momento corresponde ao momento captado na Figura 9).

observar, desde logo o primeiro problema reside no enquadramento. A existência de apenas uma câmara não permite registar a complexidade do espetáculo de forma o mais completa possível. Ou nos encontramos perante um plano geral onde se perdem os detalhes, e isto assumindo que o espetáculo decorre integralmente num palco ou pelo menos num plano frontal, ou então qualquer plano aproximado arrisca a fazer-nos perder tudo o que ficar fora do campo visual. No caso de *Don't, Juan* apresentado acima, também as cenas com fraca luminosidade se perderam. O registo de *Wom, wom, Cat(h)y* datado de 1990 apresenta esse tipo de problemas.

Na figura 9, por exemplo, não se consegue ver o pianista, oculto pelos dois intérpretes à sua frente. A cena em que os intérpretes apresentam filacteras executando uma banda desenhada ao vivo, também se perde pois, se por um lado dispúnhamos de todas as legendas das filacteras, por outro não tínhamos registo de quem tinha qual; além disso, embora no vídeo disponível se referenciasse facilmente a sequência de movimentos, não se conseguia ver com clareza quem tinha o quê: foi portanto um trabalho de memorização e de tentativas de extração da informação através de várias filtragens e ampliações da imagem.

Por esta razão, solicitei o registo com três câmaras na remontagem de 2009, que ficou a cargo da cineasta Raquel Freire (cf. Figura 10). Neste registo, uma câmara filma um plano geral, outra fixa à esquerda e, por fim, a câmara que se encontra à direita filma em “câmara à mão” ficando com liberdade de movimento para captura de pormenores.

3. Nota final

Ao longo deste texto procurei apresentar o trabalho do ColecViva de forma resumida, apontando um ou outro elemento que chamam a atenção para os cuidados a ter na remontagem ou recriação de um espetáculo deste tipo.

Apesar de Capdeville ter ficado um pouco esquecida após o seu desaparecimento, algumas das suas obras cénico-musicais foram repostas em diversas situações, donde, talvez a mais significativa tenha sido a remontagem de *Wom, wom, Cat(h)y*, em 2009.

No entanto, não só foram apresentadas obras suas em situação cénica (como em "...há dois ou..." [1998], "*ce désert est faux*" [2012], *Momentos: Concerto de homenagem a Constança Capdeville* [2012]), como também se produziram espetáculos sob a sua égide em diferentes contextos (como *Modo Portátil – A partir de Constança Capdeville* [2014], ou *Isto não é um happening...* [2017], cf. Anexo 2). O número da revista *Glosas* dedicado a Capdeville (AAVV, 2012) assim como a existência de trabalhos de investigação dedicando-se a diferentes problemáticas de preservação de obras como Nogueira (2018) ou Magalhães (2012) e Magalhães (2020) indiciam um renovado interesse nesta figura que, tal como afirmava a propósito de Berberian, nos entregou "já, sem dúvida, muito do que está para vir".

Agradecimento

Agradeço à Filipa Magalhães a generosa disponibilidade para a releitura atenta deste texto e que muito contribuiu para melhorar a sua legibilidade.

Este artigo foi convertido para o Acordo Ortográfico de 1990.

Referências

AAVV (2012). "Constança Capdeville: 1937-1992", *Glosas*, n.º 6, Setembro, MPMP, 12-41.

Aresta, P. (1990). *Entrevista a Constança Capdeville*. Programa Fórum Musical (abril de 1990), RTP.

Boléo, P. (2009). "Este tempo também é de Constança Capdeville", *Público*, 18 de junho de 2009. Acedido em março de 2020: <https://www.publico.pt/2009/06/18/jornal/este-tempo-tambem-e-de-constanca-capdeville-310416>

Boléo, P. & Azguime, M. (2018a). *Música Hoje: Na primeira Pessoa - Entrevista a Constança Capdeville por Miguel Azguime*, em 1990 (1ª parte). RTP Play, 07 Set. Acedido em março de 2020: <https://www.rtp.pt/play/p1390/e363596/musica-hoje>

_____. (2018b). *Música Hoje: Na primeira Pessoa - Entrevista a Constança Capdeville por Miguel Azguime*, em 1990 (2ª parte). RTP Play 21 Set. 2018. Acedido em março de 2020: <https://www.rtp.pt/play/p1390/e365677/musica-hoje>

Cruz, G. (2001). "Capdeville, Constança", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 2ª edição.

Fazenda, M. J. (2018). *Da Vida da Obra Coreográfica*. OPART/CNB/Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Goldberg, R. (2012). *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2ª edição portuguesa.

Magalhães, F. (2020). "A música já não pode viver sozinha": da interação rumo à identidade na obra de Constança Capdeville. Tese de Doutoramento da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

_____. (2012). *Levantamento de Espólios fonográficos em fita magnética. Avaliação do Estado de Conservação das Fitas*. Tese de Mestrado Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Acedido em março de 2020: <http://hdl.handle.net/10362/9429>

Matta, J. (2008). "Constança Capdeville", *Percursos da Música Portuguesa*. RTP2. Acedido em março de 2020: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/constanca-capdeville/?fbclid=IwAR3Awk6O4bRzhVNuDOCIombFVCFLn1LRvNwnEDqimWOamnYrCJAsal84MTI>

Nogueira, A. (2018). *Que Futuro para o Património Musical Contemporâneo Nacional? Documentar para Preservar*. Tese de Doutoramento Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa. Acedido em março de 2020: <http://hdl.handle.net/10362/58912>

Roxo, P. (2010). "ColecViva", *Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX*, vol. 1, 309-310, Círculo de Leitores e Temas e Debates.

Serrão, M. J. (2010). "Capdeville, Constança", *Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX*, vol. 1, 235-238, Círculo de Leitores e Temas e Debates.

_____. (2006). *Constança Capdeville: Entre o Teatro e a Música*. Edições Colibri e CESEM.

Sousa Dias, A. (2012). "Algumas considerações em torno da obra de Constança Capdeville", *Glosas*, n.º 6, Setembro, MPMP, 34-37.

ANEXO 1 – Espetáculos do ColecViva (1985-1991)

Listagem dos espetáculos do ColecViva, por ordem cronológica de estreia. Fonte: Roxo, P. (2010). "ColecViva", *Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX*, vol. 1, 310.

- *Espectáculo de Teatro Musical* (1985); Lisboa, FCG, IX EGMC, 1985. Obs.: inclui a "anti-ópera" *Don't Juan*.
- *...E vibrato* (1986); Lisboa, FCG, X EGMC, 1986.
- *As músicas da música* (1987); Lisboa, FCG-CAM Acarte, 1987.
- *Depois da valsa* (1987); Lisboa, TNDM, 1987.
- *FE... DE... RI... CO...* (1987); Lisboa, FCG-Acarte, 1987.
- *Páre, escute e olhe...* (1987); Lisboa, Teatro S. Luiz.
- *The Cage* (1988); Lisboa, Instituto de Formação e Criação Teatral, XII EGMC, 1988.
- *... para um Stabat Mater* (1988); Lisboa, FCG-Acarte, 1988.
- *Pero no la luna* (1989); Lisboa, Teatro do bairro Alto, 1989.
- *Wom, wom, Cat(h)y* (*Cathy Berberian in memoriam*) (1990); Lisboa, TNSC, 1990.
- *Take 91* (Teatro musical para o cinema) (1991); Lisboa, FCG, XV EGMC, 1991.

ANEXO 2 – Espetáculos (incluindo obras/cenas) concebidas por Constança Capdeville para o ColecViva

Em Portugal, as obras de Constança Capdeville implicando cenografia foram tocadas raramente. Destas, algumas das obras, cenas ou excertos destinados ao ColecViva foram incluídas em espetáculos como, por exemplo:

- *"... há dois ou..."* (1998). Espetáculo imaginado e concebido por António de Sousa Dias. Textos e obras de Sousa Dias, Capdeville, Lopes-Graça, Peixinho, Berio, Macedo, Pessoa, Breyner Andresen, Almada, entre outros. Centro de Arte Moderna/FCG, 24 de Junho de 1998.
- *"ce désert est faux"* (2012). Espetáculo imaginado e dirigido por António de Sousa Dias a partir de obras de Constança Capdeville. Obras: *Di lontan fa specchio il mare* (Joly Braga Santos, in Memoriam) (1989); *Amen para uma Ausência* (versão contrabaixo Solo) (1986); *Momento I* (versão B) (1974); *Border Line* (1988); *Valse, Valsa, Vals; Keuschheits Waltz* (1987); *Um Quadrado em redor de Simbad* (1988); *Vocem meam* ("Quem é o Terceiro que caminha sempre ao Teu lado?") (1986). Excerto do filme *Rosa de Areia* (1988) de Margarida Cordeiro e António Reis. Centro Cultural de Belém, 23 de setembro de 2012.
- *Momentos: concerto de homenagem a Constança Capdeville* (2012). Projeto desenvolvido pelo Grupo de Música Contemporânea de Lisboa em colaboração com António de Sousa Dias. Obras: *Di lontan Fa Specchio il Mare* (1989); *Momento I* (1974); *Vocem meam* (*Ámen para*

uma ausência) (1988); *Keep Smiling*, António de Sousa Dias (2012); *Tibidabo 89 – Museu de autómatos* (1989) (estreia absoluta). Teatro São Luiz, 16 de novembro de 2012.

- *Modo Portátil – A partir de Constança Capdeville* (2014). Direção Artística e Coordenação de sessões de trabalho: André e Teodósio e António de Sousa Dias. Cocriação: André e Teodósio, António de Sousa Dias, Inês Botelho, Joana Sá, Jonas Runa, José Luís Ferreira, Luiz Antunes, Margarida Garcia, Nuno Moura, Patrícia Silva, Ramiro Guerreiro, Tatiana Macedo. Participação especial: Eládio Clímaco. Pequeno Auditório/CCB, 13 e 14 de fevereiro de 2014.

- *Isto não é um happening...* (2017). Espetáculo musico-teatral, com Direção Artística de Paula Gomes Ribeiro; Organização: Departamento de Ciência Musicais. Obras de: António Chagas Rosa, António de Sousa Dias, Carlos Caires, Cláudio de Pina, Isabel Pires, Luís Espírito Santo e Pedro Moreno Beirão; “incursões” sobre composições de Capdeville, Satie, Cage, The Beatles, Stockhausen, Cendrars, Stravinski, Dali, Fauré, Berberian, Apollinaire, entre outros. Átrio da Torre B da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 19 de outubro de 2017: <https://www.fcsh.unl.pt/media/eventos/2018isto-nao-e-um-happening...2019-um-espetaculo-musico-teatral-na-nova-fcsh>.

(Página deixada propositadamente em branco)

**DA PRÁTICA DE ARQUIVO À ARTE PERFORMATIVA.
NOTAS BREVES SOBRE O LUGAR DO ARQUIVO NO
PROJETO DE INVESTIGAÇÃO *MUNDOS E FUNDOS***

JOSÉ ABREU
PAULO ESTUDANTE

323

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra (CECH-UC)

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1954-5_19

(Página deixada propositadamente em branco)

O lugar do arquivo no projeto *Mundos e Fundos*

O arquivo é a pedra angular da Musicologia Histórica. Cunhada em 1885 por Guido Adler, a Musicologia Histórica, filiada na História e nas suas várias subdisciplinas, define-se e constrói-se sobre o documento escrito, não exclusivamente o musical. A identificação do conteúdo musical, a respetiva edição crítica, a construção de uma interpretação historicamente informada, as propostas sobre os possíveis autores ou a função social que a obra musical possa ter desempenhado, tudo parte do(s) arquivo(s).

É precisamente essa preocupação essencial com o arquivo, com a fonte primária, e sobretudo com a necessidade de massa crítica com ferramentas para uma leitura plena da fonte musical, que leva ao surgimento, em 2011, do projeto de investigação *Mundos e Fundos. Mundos Metodológico e Interpretativo das Fontes Musicais*¹. Inscrito no Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, o projeto *Mundos e Fundos* tem por absolutamente central a fonte (e, conseqüentemente, o arquivo), sendo identificada, desde logo, como lugar de investigação. A fonte interpela-nos, obriga-nos a compreender a música escrita, a traduzi-la para a notação de hoje, a perceber que mãos, quando e porquê escreveram (ou imprimiram) uma determinada obra musical. É absolutamente fundamental a investigação direta sobre a fonte (e sobre o arquivo) para tentar oferecer respostas a todas estas questões.

Assim foi nos primeiros passos da Musicologia Portuguesa, entre as últimas décadas oitocentistas e a primeira metade do século XX. Nomes como os de Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), Ernesto Vieira (1848-1915), Francisco Marques Sousa Viterbo (1845-1910), Mário de Sampayo Ribeiro (1898-1966), Manuel Joaquim (1894-1986), entre alguns outros, tinham uma forte consciência da importância da prática de arquivo para se poder construir conhecimento. Muito do que sabemos hoje sobre o nosso património musical mais antigo ainda assenta no que esses pioneiros nos legaram. Numa história que sempre se constrói entre ações e reações, as décadas de 80 e 90 do século XX levam-nos a um momento de crítica (pertinente) e a um afastamento (excessivo) do positivismo. Num ímpeto crescente de passar a uma fase mais interpretativa, nem sempre acompanhado do conhecimento suficiente da fonte primária, deixam de se transmitir, esquecem-se, desaprendem-se algumas das práticas filológicas de arquivo.

Uma consciência deste problema² define o segundo eixo do projeto *Mundos e Fundos*, com o arquivo como lugar de formação. A fonte (musical, administrativa, normativa, litúrgica, etc.) é um extraordinário espaço de aprendizagem. As ferramentas exigidas (codicologia, paleografia, arquivística,

1 Para mais informação, consultar: http://www.uc.pt/iii/research_centers/CECH/projetos (acedido em fevereiro de 2020)

2 Veja-se, por exemplo, Abreu, J. & Estudante, P., "A propósito dos livros de polifonia impressa existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra", *Revista História das Ideias*, vol. 32, 2011, 81-130, em particular as 81-88.

liturgia, estruturas poéticas, etc.), assim como a perseverança face aos muitos obstáculos que a fonte nos coloca, fazem do arquivo uma inesgotável oficina de conhecimento, num perpétuo confirmar e infirmar de hipóteses. O *Mundos e Fundos* tem-se concentrado, ao longo destes quase dez anos, em formar novas gerações de músicos providos dessas capacidades, uma massa crítica crescente que promova o tão necessário regresso ao arquivo e conseqüente aplicação de um positivismo crítico.

O terceiro eixo do projeto *Mundos e Fundos*, conseqüência natural da formação e investigação, é o arquivo como lugar de criação, desde logo materializada nos formatos científicos mais tradicionais. Mas o mais fascinante é assistir à forma como a fonte (musical e não só) gera propostas de (re)criação musical. As múltiplas construções possíveis de uma interpretação musical historicamente informada (experimentando entre vozes e instrumentos, identificando o instrumentário provável para a cronologia e o espaço, compreendendo as técnicas interpretativas da época, afinando a edição crítica da obra musical, etc.) são o passo último para uma ligação umbilical entre as práticas de arquivo e as artes performativas. Temos uma execução musical (não deixando de acolher o teatro e a dança) que concretiza artisticamente a fonte e, tão ou mais importante, alimenta o processo reflexivo, contribuindo de forma inequívoca para uma outra compreensão do arquivo³.

O lugar do arquivo na (re)criação do património musical português

Como fomos percebendo acima, o arquivo é a base do nosso conhecimento sobre o que possa ter sido a presença da música no quotidiano de outros tempos. É através do arquivo que tentamos saber qual o repertório interpretado no entretenimento palatino, quais as obras musicais passíveis de ter enriquecido a celebração do Natal no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra em meados seiscentos, ou servido durante a Semana Santa da Capela Real durante as últimas décadas da dinastia de Avis. É através do arquivo, com maior dificuldade, é certo, que podemos aproximar-nos das canções ou danças que terão animado as festas de rua nos principais centros urbanos de então, num exercício fascinante de imaginação historicamente informada.

Numa ilustração em *vol d'oiseau*, limitada apenas aos séculos XVI e XVII e ainda assim forçosamente lacunar, podemos vislumbrar o inesgotável potencial de reconstrução e (re)criação que os nossos arquivos musicais encerram. Partindo do nordeste português, a Sé de Miranda do Douro conserva hoje, ainda que muito mutilado, o único exemplar conhecido de uma obra espanhola, até há pouco tempo considerada como perdida (*Libro de misas, magnificats y motetes*), de Diego de Bruceña,

³ Vejam-se os laboratórios musicais (nascidos no seio do projeto *Mundos e Fundos*, hoje grupo profissionais) Capella Sanctae Crucis, dir. Tiago Simas Freire (<https://capellasanctae crucis.com/>), e O Bando de Surunyo, dir. Hugo Sanches (<https://surunyo.com/>). Veja-se igualmente o trabalho do grupo Cupertinoos, dir. Luís Toscano (<https://www.cupertino.pt/musica/cupertinos/apresentacao/>). Todos as ligações acedidas em fevereiro de 2020.

supostamente impressa em Salamanca em 1620⁴. Um bom exemplo, entre tantos, da constante circulação de música e músicos entre os dois lados da fronteira ibérica, muito para além da zona raiana. Os fundos do Arquivo Distrital e da Biblioteca Pública de Braga, e até da Biblioteca Pública Municipal do Porto são o ponto de partida do nosso conhecimento sobre a polifonia e música para órgão que se praticava na Sé Primaz, no Seminário de Braga ou até nas instituições religiosas da região. O Museu Regional de Arte Sacra do Mosteiro de Arouca, a par de muitos livros litúrgicos onde encontramos, por exemplo, a peça mais antiga que conhecemos, no espaço português, de polifonia notada (séc. XIII), conserva um extraordinário manuscrito musical seiscentista que nos confirma que o acompanhamento da polifonia por instrumentos de sopro e até de corda friccionada era prática no serviço litúrgico das monjas cistercienses (v. Imagem 1).

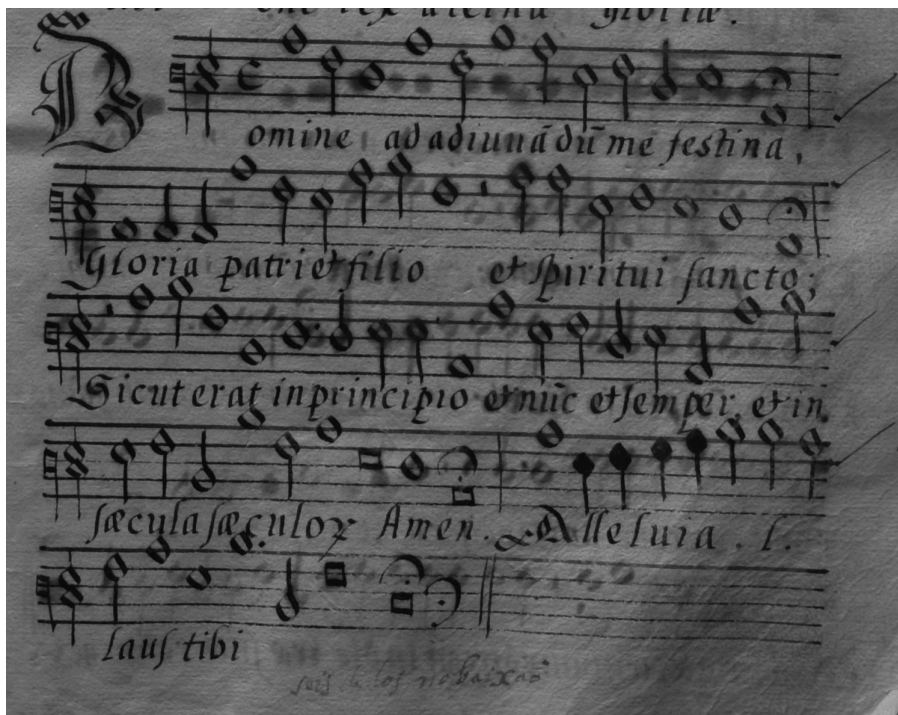


Imagem 1 – Detalhe da peça *Deus in adiutorium meum* onde, sob a voz mais grave, podemos ler “seis dedos no baixão”, uma indicação explícita da intervenção deste instrumento de sopro grave (Museu Regional de Arte Sacra do Mosteiro de Arouca, Ms. 32, f. 2)

⁴ Localizada por José Abreu e Paulo Estudante em Novembro de 2014, esta obra será, ainda este ano, objeto de uma edição crítica na série *Mundos e Fundos* da Imprensa da Universidade de Coimbra.

*Rol do q se gabau em amuzica da capella
da Universidade em dia de S. Miguel.*

1.º Choro.

<i>Flauta</i>	_____	<i>400</i>
<i>hu fiplo. Bento Figueira</i>	_____	<i>400</i>
<i>Orgão. João Gomes</i>	_____	<i>600</i>
<i>Contralto. Jeronimo Soares</i>	_____	<i>400</i>
<i>Tenor. Paulo Coelho</i>	_____	<i>400</i>
<i>Baxad. Manoel de moura</i>	_____	<i>400</i>
		<i>2600</i>

2.º Choro.

chus ma.

<i>Ho Organista da se q se gabau outro dia seu lugar.</i>	_____	<i>600</i>
<i>hu fiplo. João de Aguiar</i>	_____	<i>320</i>
<i>Orgão. Manoel de Aguiar</i>	_____	<i>400</i>
<i>Contralto. Paulo Gomes</i>	_____	<i>400</i>
<i>Dois tenores ad nas se nome.</i>	_____	<i>800</i>
<i>Baxad. João de moura</i>	_____	<i>400</i>
		<i>2920</i>

Somado. 5520

1000

6520

J. F. Camelo.

*Appeço parte e coiza os
sinos e qm qm e coiza os
e coiza e qm qm e coiza os
em dia de S. Miguel 1630*

Imagem 2 – Rol de pagamento a músicos de fora (em geral da Sé) por parte Universidade de Coimbra para a Festa de S. Miguel em Outubro de 1630. (Arquivo UC, Capela da Universidade. Serviço Religioso, IV/1aE,2,5,4)

Para perceber como poderá ter sido o tecido musical da Coimbra dos séculos XVI e XVII, como é que músicos e música circulavam entre a catedral, a universidade, o mosteiro de Santa Cruz e os colégios religiosos, como é que cantores e instrumentistas da Sé serviam na universidade, como é que os músicos crúzios eram chamados a avaliar oposições e instrumentos dentro e fora de portas da cidade, como é que os mesmos crúzios colaboravam com o teatro jesuíta, num sem fim de interações conhecidas e a conhecer, é indispensável partir dos muitos arquivos da cidade, musicais e documentais, desde a Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, o Arquivo da Universidade, o Arquivo Histórico Municipal, a Biblioteca do Seminário Maior, etc. (v. Imagem 2).

Lisboa coloca-nos um desafio ainda maior, seja pelos inúmeros arquivos passíveis de contribuir para a recriação de um passado musical, seja pelas dificuldades colocadas pelo particularmente destrutivo terramoto de 1755. Os fundos da Biblioteca Nacional, do Arquivo Nacional da Torre do Tombo ou até do Museu Nacional de Arqueologia alimentam o nosso imaginário sobre música e músicos ativos nas inúmeras casas religiosas, dentro e fora da capital, sobre os cantores e instrumentistas que animavam os serões da corte com as cantigas e vilancetes conservados nos cancioneiros quinhentistas que nos chegaram (Cancioneiro da Biblioteca Nacional, Cancioneiro de Belém, Cancioneiro de Elvas ou Cancioneiro de Paris), sobre os músicos ou o repertório estrangeiro que enriqueciam o

nosso quotidiano, sejam franco-flamengos, espanhóis ou italianos.

As centenas de folhetos de vilancicos guardados na Biblioteca Nacional permitem-nos adivinhar como é que, durante o século XVII, festas como o Natal, os Reis, o Corpo de Deus, a Imaculada Conceição ou até o S. António eram celebradas na Capela Real, na Catedral, na capela do Hospital de Todos-os-Santos, no Convento de Nossa Senhora da Graça, entre outras igrejas da cidade, plenas de fiéis desejosos de ouvir uma liturgia permeada de vilancicos cantados, e porventura teatralizados, em português ou castelhano, e povoados de personagens estereotipados para efeito cómico como o galego, o cigano ou o negro (v. Imagem 3).

Os vilancicos terão sido igualmente presença regular na Sé de Évora, uma das mais proeminentes no espaço ibérico dos séculos XVI e XVII. Os arquivos da Biblioteca Pública e da Sé mostram que a catedral tinha uma vida musical intensa, tendo sido, nas primeiras décadas do século XVI, uma das primeiras instituições religiosas eclesásticas europeias a fixar de forma permanente instrumentistas, sobretudo de sopro (corneta, charamelas, sacabuxas, baixão) com o objetivo de engrandecer o serviço litúrgico (v. Imagem 4). Foi também na Sé de Évora que se formaram alguns dos mais relevantes compositores do Reino, ativos em algumas das principais instituições de um lado e do outro da fronteira ibérica, e responsáveis por algumas das obras polifónicas hoje mais conhecidas.

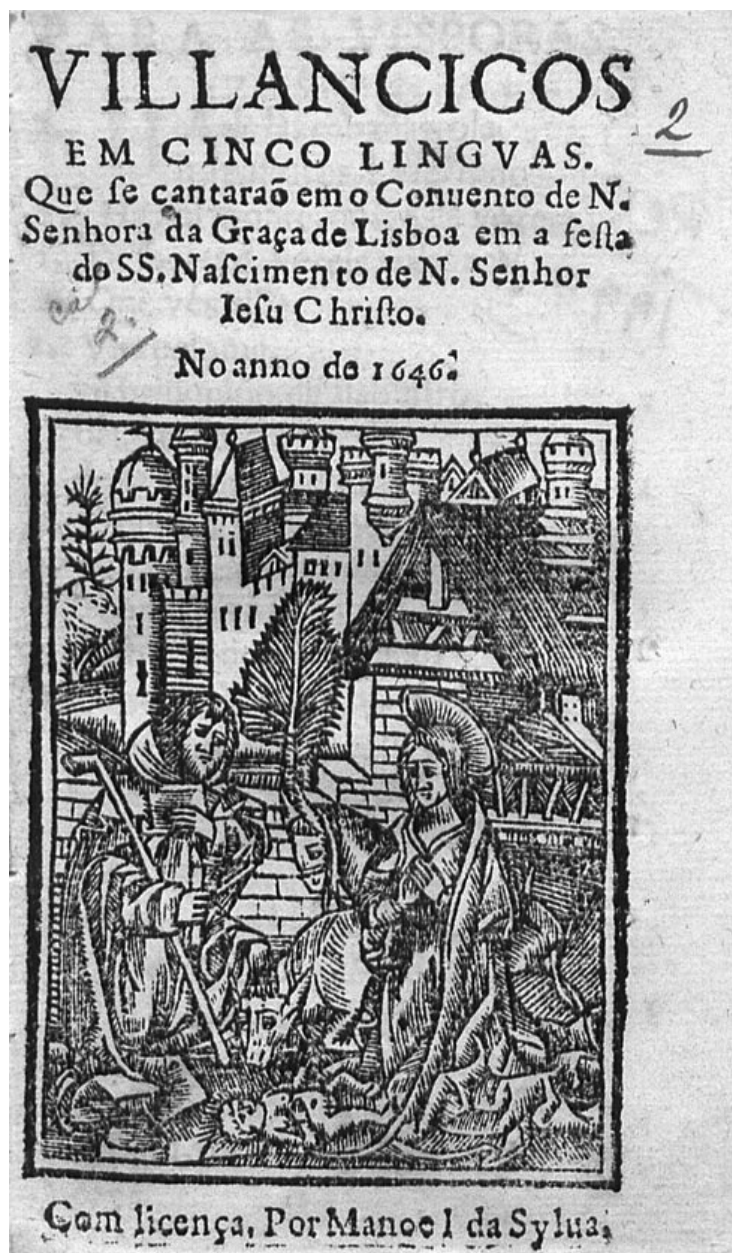


Imagem 3 – Frontispício do folheto de vilancicos que foram cantados na Festa de Natal celebrada no Convento da Graça, em Lisboa, em 1646 (Biblioteca Nacional, RES. 199/2 P.)

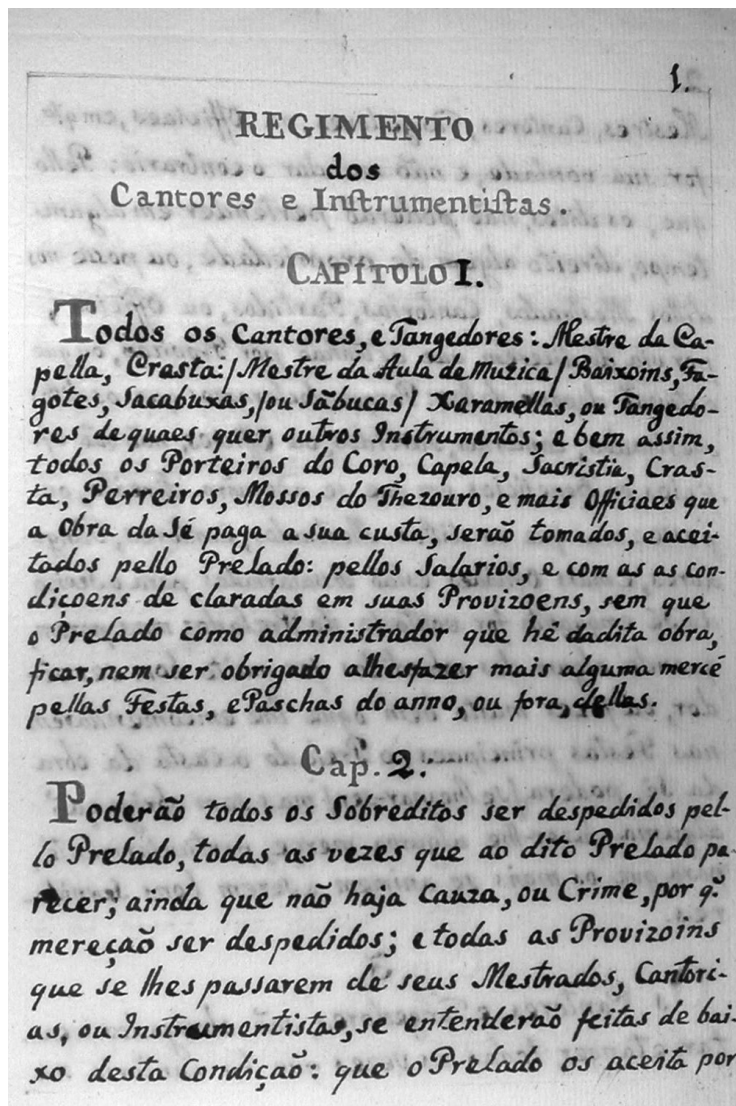


Imagem 4 – Regimento dos Cantores e Instrumentistas da Capela da Sé de Évora, Bib. Pública de Évora, Fundo Manizola, Cod. 37-4, 1



Imagem 5 – Frontispício da Primeira Parte do Index da Livraria de Música do Rei D. João IV, impressa em Lisboa em 1649. Este exemplar pertenceu à Real Abadia de Santa Maria de Alcobaça, hoje conservado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. O outro exemplar conhecido encontra-se na Bibliothéque Nationale de France, em Paris.

Para fechar este exercício fugaz de demonstração dos nossos arquivos enquanto alicerces do edifício do nosso passado musical, regressamos à raia. O arquivo do Palácio Ducal de Vila Viçosa é um dos testemunhos privilegiados do que terá sido a prática musical palatina portuguesa para além da corte. Os vários duques de Bragança terão sabido manter um serviço musical, com cantores e instrumentistas (e até escravos músicos), capazes de executar o muito repertório polifónico ainda hoje conservado no palácio alentejano. Será também a partir deste espaço e deste arquivo que nasce uma das mais importantes bibliotecas musicais europeias, a Livraria de Música do Rei D. João IV. O Duque de Bragança D. João II, Rei D. João IV desde 1640, transfere uma grande parte da sua biblioteca musical para o Terreiro do Paço onde, com os recursos do reino, em particular a máquina diplomática, a alimenta massivamente, quase acriticamente, para se tornar no que terá sido uma coleção musical absolutamente ímpar. Infelizmente, um século mais tarde, o terramoto e conseqüente maremoto e incêndios de 1755 terão devastado praticamente tudo. Conhecem-se apenas dois exemplares da primeira parte do catálogo da biblioteca (*Primeira parte do index da livraria de música do muyto alto, e poderoso rey Dom João o IV*, impresso em Lisboa em 1649; v. Imagem 5)⁵.

O lugar do arquivo no futuro da musicologia histórica portuguesa

Parece-nos fundamental, acima de tudo, que a prática do arquivo regresse plenamente à musicologia portuguesa e que o ensino recupere efetivamente as ferramentas da filologia musical, promovendo um saudável positivismo crítico. Essa prática regular do arquivo (musical) irá forçosamente reforçar a necessidade de se garantirem duas prioridades: a preservação física das fontes musicais para que possam ser revisitadas pelas gerações futuras, assegurando as sempre necessárias releituras e requestionamentos; e a acessibilidade digital universal às fontes, assegurando uma pluralidade científica e artística.

A Universidade de Coimbra tem procurado responder a estes dois desafios. Apesar de não ter acontecido ainda de forma sistemática, a Universidade tem digitalizado, gradualmente, o seu fundo musical. E, desde Novembro de 2019, assumiu um desafio ainda maior: iniciar a muito necessária, mas delicada, empreitada de restauro dos manuscritos musicais mais deteriorados. Tudo dever-se-á traduzir numa maior visibilidade pública a concretizar no redesenho do Almamater, a Biblioteca Digital do Fundo Antigo da Universidade de Coimbra,

5 Para uma leitura mais focada, ainda que não seja dirigida ao público especializado, sobre a história da música portuguesa, ver Costa, Jorge Alexandre (coord.), *Olhares sobre a História da Música em Portugal*, 2ª edição, Verso da História, 2015.

com um acesso mais cuidado e enriquecido às fontes musicais conservadas na instituição. Com objetivos semelhantes, mas mais amplos, o projeto Portuguese Early Music Database da Universidade Nova de Lisboa e o Books of Hispanic Polyphony do Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Espanha) respondem a essa mesma preocupação de acesso universal aos arquivos musicais ibéricos.

Em suma, se conseguirmos recuperar e generalizar uma prática regular do arquivo, esta irá forçosamente gerar criação e performance, seja porque se irão encontrar novas obras musicais e novos compositores, seja porque serão propostas novas formas de reinterpretar o repertório já conhecido. É este o caminho que o projeto *Mundos e Fundos* tem procurado seguir e estimular.

Este artigo foi convertido para o Acordo Ortográfico de 1990.

Referências

- Abreu, José, (2013). *Duarte Lobo: opuscula 1602. Responsórios de Natal, 4vv*, Série Mundos e Fundos, vol. 1, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Abreu, J. & Estudante, P. (2011). "A propósito dos livros de polifonia impressa existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra", *Revista História das Ideias*, vol. 32, 81-130.
- Castro, Manuela Lopes de (2016). *Vilancico de Negro. The Portuguese Negro of the 17th century at the Monastery of Santa Cruz de Coimbra*. Master on Music Performance: Schola Cantorum Basiliensis.
- Estudante, P. (2019). "História recente dos *Cartapácios*. Homenagem aos pioneiros da Musicologia Portuguesa | Recent history of the *Cartapácios*. Tribute to the pioneers of Portuguese Musicology", *Escola de Música da Sé de Évora*. Edições Colibri.
- Figueiredo, João (2014). *O género musical Concertado em três manuscritos do século XVII do fundo musical da Universidade de Coimbra: do contraponto improvisado à composição*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Coimbra.
- Freire, Tiago Simas (2017). *Musique et Liturgie au Monastère de Santa Cruz de Coimbra (c1650). Les sons d'un cartapácio à travers l'édition critique du manuscrit musical 51 de l'Université de Coimbra*. Universidade de Coimbra/CNSMD de Lyon.
- Granados, Octavio Páez (2013). "*Zente Pleto, Zente Pleto*". *O Vilancico de Negro em Portugal no Século XVIII: Dois casos de estudo do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Coimbra.
- Luis, A. & Estudante, P. (2019). "*Vilancicos de Negro: the meeting-point between Afro-Portuguese and Baroque church music*", *Fait de Langues. Journal of Language Diversity*, vol. 49/1, Brill.

_____ (2016). "Documenting 17th-century Língua de Preto: Evidence from the Coimbra archives", *The Iberian Challenge: Creole Languages Beyond the Plantation Setting*. A. Schwegler, L.S. McWhorter (eds.), 85-112, 2016.

Sanches, Hugo Soeiro (2019). "*Que Sonoramente Canta*" – a música em línguas romance em Portugal no século XVII: estudo, edição e interpretação do MM 229 da Universidade de Coimbra. Universidade de Coimbra.

(Página deixada propositadamente em branco)

**A (IN)EXISTÊNCIA DE PRÁTICAS DE
ARQUIVO EM ÂMBITO MUSICAL.
O CASO DOS COMPOSITORES
CONTEMPORÂNEOS NACIONAIS**

ANDREIA NOGUEIRA

335

**Departamento de Conservação e Restauro da Faculdade de Ciências e Tecnologia da
Universidade Nova de Lisboa (DCR – FCTUNL) e Centro de Estudos de Sociologia e Estética
Musical da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (CESEM – FCSH/UNL)**

(Página deixada propositadamente em branco)

Introdução

Tal como refere Marcel Proust, “A verdadeira viagem de descobrimento não consiste em procurar novas paisagens, mas em ter novos olhos”, pelo que se tem aqui como objetivo olhar efetivamente de forma diferente para a questão dos arquivos musicais, em geral, e das práticas arquivistas e documentais dos compositores nacionais, em particular, através de uma reflexão que se baseia, em grande parte, na análise dos resultados obtidos com a aplicação de um questionário dirigido a uma amostra de 53 compositores portugueses. Verificou-se que os compositores inquiridos não estão necessariamente interessados e/ou não possuem os recursos financeiros, humanos e técnicos indispensáveis ao arquivo e documentação das suas obras. Pretende mostrar-se que é urgente o desenvolvimento de uma rede interdisciplinar de preservação, a par do estabelecimento de novos repositórios de documentação, para que se possa assegurar não apenas a manutenção de um património único, mas também a continuidade de uma identidade cultural e artística ímpar.

O futuro do legado musical contemporâneo de tradição erudita, sobretudo aquele que faz uso de tecnologia, especialmente nos domínios da música eletroacústica, da música com eletrónica em tempo real ou das criações multimédia, depende de editoras e compositores na sua atividade arquivística que, na grande generalidade dos casos, é inexistente. O mesmo será dizer:

Publishers and composers are not generally organized to update their archives systematically and transfer material to new media as these become outdated. Their approach has been generally reactive, with the demand for a performance leading to required updates. This leaves works that have not been performed for a number of years in real danger of becoming too difficult to stage (Polfreman *et al.*, 2006: 229-230).

Neste contexto é de destacar o relatório intitulado *InterPARES 2 Project – General Study 04 Final Report: Survey of Recordkeeping Practices of Composers*, escrito por Longton, em 2003 e revisto em 2004, que traduz os resultados obtidos através de um questionário enviado a 500 compositores, 161 dos quais o preencheram, no âmbito da iniciativa InterPARES (International Research on Permanent Authentic Records in Electronic Systems) – projeto que primou pela investigação em torno da preservação de documentos digitais. O questionário supramencionado permitiu uma compreensão mais alargada quanto às práticas arquivísticas que, na era digital, têm sido aplicadas por compositores sediados em países de língua Inglesa (Longton, 2004). Longton concluiu que:

1. The majority of digital files produced by composers were audio files (2).
2. Almost half (47 percent) of the respondents have lost files they considered valuable through hardware or software obsolescence (13). [...]

4. Question (4) seems to indicate that the participants in this survey are not particularly concerned with archival issues. While 97 percent say they attempt to keep the digital records they produce (3) 100 percent keep them for practical reasons (4). This probably reflects the fact that composers have not, historically, had to concern themselves with preservation [...].
7. Most of the software that composers use (76 percent) is commercial, off-the-shelf products (12). [...]
9. If one thing emerges from this survey, it is that composers work alone. Even when they are officially attached to institutions, the archival and preservation policies and practices of those institutions will seldom touch them (Longton, 2004: 1-2).

Pelo exposto pode deduzir-se que grande parte dos compositores não possuem os meios financeiros e humanos, nem conhecimento técnico necessários para preservar convenientemente os seus registos digitais, apesar de dedicarem esforços à sua preservação. Verifica-se que, regra geral, estes vão perdendo documentos devido à obsolescência tecnológica, razão pela qual grande parte dos compositores inquiridos considera ser necessária a implementação de boas práticas arquivísticas, as quais não dominam. Note-se que os documentos só vão sendo atualizando por questões práticas de performance das obras. Isto significa que aquelas composições que não são apresentadas regularmente acabam por colocar sérios problemas à sua continuidade performativa dada a obsolescência dos sistemas de *hardware* e *software*; sistemas esses que, na maioria dos casos, correspondem a material comercial e que, como tal, colocam problemas muito mais acentuados se considerarmos a preservação a longo prazo das obras às quais estão associados (Gagné, 2006).

Tais desafios são também enfrentados e partilhados por muitos artistas na área das artes plásticas, que recorrem sobretudo ao uso de tecnologia digital para a criação das suas obras. Nas palavras do conservador do MoMA (Museum of Modern Art, de Nova Iorque), Ben Fino-Radin:

Many artists I work with have piles of hard drives sitting around with their work on it, and are a bit at a loss as to where to begin to get their digital archive in order. This is a very frustrating position to be in as an artist, especially in the face of limited amounts of time, money, and technical expertise. Practicing digital preservation is challenging even for large and well-funded institutions, so it comes as no surprise then that it is quite the task for artists young and old, emerging and blue chip.¹

Na área das artes plásticas existe um maior suporte institucional quanto à preservação das obras; no entanto, muitas daquelas que são criadas tirando partido da utilização de tecnologia digital, permanecem fora do museu, ao cuidado dos seus autores ou herdeiros. Através de uma série de entrevistas realizadas a vários artistas de *new media art*, Colin Post traçou os desafios que os mes-

¹ Citação disponível em: <https://medium.com/@benfinoradin/digital-preservation-in-the-artist-s-studio-8951e564bb3e#.kbupjwstt> (acedido em janeiro de 2017).

mos enfrentam e as estratégias e atitudes que dedicam à preservação das obras que mantêm nos seus arquivos pessoais. Os principais desafios enfrentados prendem-se com a complexidade das obras, compostas por uma série de elementos, com a obsolescência tecnológica, com a deterioração material, etc. Neste ambiente a documentação tem sido a estratégia mais usada pelos artistas para a manutenção da possibilidade de apresentação das suas obras, visto que têm um espaço (físico e virtual) de armazenamento limitado, o que implica, geralmente, que com o término expositivo uma obra deixe de existir. Note-se, no entanto, que esta documentação é, muitas vezes, produzida para uso do próprio artista, que necessita de estar presente a cada processo expositivo, e não tanto com vista à preservação a longo prazo das obras. Aliás, alguns dos artistas inquiridos referem não estar interessados em ser responsáveis por ações de preservação. Ou melhor: “Artists often cannot expend the time, energy, or financial resources to consider preservation, and so they bracket it off as a concern.” (Post, 2017: 726). Este estudo, publicado no artigo “Preservation practices of new media artists: Challenges, strategies, and attitudes in the personal management of artworks”, de 2017, é deveras relevante na medida em que analisa as práticas de preservação privadas dos artistas, em oposição à generalidade da investigação nesta área que é dedicada a obras sob alçada institucional.

Reconhecendo-se o risco em que se encontra o tipo de património em causa, foi criada, em 1999, a Database of Virtual Art (DVA), agora conhecida como Archive of Digital Art (ADA). A mesma tem-se dedicado à documentação de obras dependentes da utilização de tecnologia digital. A referida base de dados, ou arquivo *online*², tem como função disponibilizar informação acerca das obras documentadas (diretamente pelos artistas ou investigadores) e funcionar como uma plataforma de apresentação das mesmas. Apesar de interessante, a documentação disponível no ADA pode variar significativamente de obra para obra, sendo que algumas são apenas descritas sumariamente. Um outro exemplo da preocupação com a preservação de arte dependente do uso de ferramentas digitais é o projeto ArtBase, criado também em 1999, neste caso pela Rhizome (organização que apoia a criação, apresentação, discussão e preservação de *net art*), e que funciona igualmente como um arquivo ou coleção *online*, de acesso livre³.

Voltando ao caso musical, é de salientar que as instituições dedicadas ao arquivo e preservação do património musical contemporâneo, que usa ferramentas analógicas ou digitais, são bem mais escassas quando comparadas com aquelas que se dedicam à manutenção e divulgação de obras compostas contemporaneamente no âmbito das artes plásticas, para não falar na ausência de iniciativas como o ADA e a ArtBase. No artigo “Ephemeral Music: Electroacoustic Music Collections in the United States”, publicado em 2008, Adriana Cuervo refere que efetivamente são poucas as instituições, neste caso norte-americanas, a deter coleções associadas a obras musicais

2 Acessível em <https://www.digitalartarchive.at/nc/home.html> (acedido em janeiro de 2017).

3 Acessível <http://rhizome.org/art/artbase/> (acedido em janeiro de 2017).

eletroacústicas. A autora chega a esta conclusão após ter enviado um questionário, constituído por 15 perguntas, a 499 colegas arquivistas e bibliotecários membros da Music Library Association e da Society of American Archivists' College and University Archives Section. Das 43 respostas obtidas, 29 dos profissionais inquiridos afirma que as instituições nas quais laboram não detêm este tipo de obras nas suas coleções. Os restantes 14 indivíduos que responderam ao questionário apontam no sentido oposto (Cuervo, 2008). Adriana Cuervo conclui, portanto, que a música eletroacústica criada em ambiente digital "has only been collected by archives and libraries in recent years. [...] This music is slowly disappearing as both custodians and creators are not taking the necessary steps to establish a sustainable long-term access model to preserve these vital cultural expressions." (Cuervo, 2008: 1).

Na realidade, as poucas instituições dedicadas ao arquivo e preservação de obras musicais eletroacústicas enfrentam, igualmente, a difícil tarefa de preservar e divulgar os seus arquivos musicais, sobretudo aqueles que se compõem com base em registos digitais. A preservação dos documentos associados às obras ali representadas tem-se revelado uma empreitada de difícil envergadura. Basta citar os casos do IRCAM (Institute de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) e do INA-GRM (Groupe de Recherches Musicales de l'Institut National de l'Audiovisuel), em França, duas das maiores instituições internacionais nesta área, as quais possuem arquivos significativos de obras musicais compostas desde meados do século XX.

O centro de investigação INA-GRM, fundado em 1948 por Pierre Schaeffer, é um dos mais antigos grupos de investigação em música eletroacústica e tem vindo, desde a sua origem, a arquivar um conjunto significativo de obras e documentos, agora reunidos na biblioteca designada Acousmathèque. Nesta biblioteca existe, entre outros materiais, uma grande coleção de fitas magnéticas que, desde a década de 90, tem sido alvo de programas e estudos ao nível da sua preservação, restauro e digitalização (Teruggi, 2001).

Em 1970, Pierre Boulez foi convidado por Georges Pompidou a criar e dirigir um instituto especializado em pesquisa e criação musicais sob a égide do Centro Pompidou. Desde então, o IRCAM tem-se constituído com base num considerável arquivo musical. Atualmente, este instituto de investigação e criação musical conta com diversos departamentos; um dos quais é o Centro de Recursos, composto por uma biblioteca que alberga o referido arquivo. Aqui encontram-se arquivadas não apenas partituras, mas também outros documentos como *pitches*, gravações de concertos, artigos, etc.⁴

Apesar da relevância de ambas as instituições apontadas, estas enfrentam problemas ao nível da preservação e disseminação dos seus arquivos musicais, pelo que têm procurado refletir seriamente sobre as melhores práticas a aplicar tendo em vista a preservação desses arquivos

4 Informação constante no site do IRCAM, disponível em: <https://www.ircam.fr/lircam> (acedido em janeiro de 2017).

e subsequente manutenção das obras musicais que lhes estão associadas. Basta ver que tanto o INA-GRM como o IRCAM têm estado envolvidos em diversos projetos que procuram debater e apresentar soluções para o problema, tais como InterPARES, MUSTICA, PRESTO, CASPAR, apenas para citar os mais relevantes.

O projeto InterPARES, lançado em 1998, procura desenvolver conhecimento relativamente à preservação de documentos digitais autênticos, numa perspetiva arquivística. A investigação desenvolvida no âmbito deste projeto abordou primeiramente registos administrativos e legais, passando a incluir mais tarde casos de estudo vindos das artes (Roeder, 2009). Neste contexto, denotamos o projeto MUSTICA (2003-2004), que funcionou como um caso de estudo dentro da iniciativa InterPARES 2 (2002-2007). O mesmo foi coordenado pela Universidade de Tecnologia de Compiègne, em colaboração com as instituições francesas supramencionadas, desenvolvendo investigação em torno da preservação de obras musicais contemporâneas dependentes do uso de documentos digitais (Bonardi & Barthélemy, 2008). Neste enquadramento, foi desenvolvido um sistema interativo para a catalogação e acesso aos diferentes componentes de 69 obras compostas por 48 compositores (Cuervo, 2008). O projeto MUSTICA também serviu de base para o estabelecimento de dois conjuntos de diretrizes para a produção, manutenção e preservação a longo prazo de registos digitais: um para os criadores dos registos e outro para os responsáveis pelo seu arquivo e gestão.⁵ Acresce que a investigação desenvolvida no âmbito do referido projeto se baseou no princípio de que, para a interpretação de um documento digital associado a uma obra musical, é necessário conhecimento acerca das condições de composição, performance e receção dessa obra, pelo que não basta preservar o documento em si, mas é também necessária a manutenção de informação complementar indispensável à sua interpretabilidade. A fim de se alcançar os objetivos propostos, os investigadores do projeto realizaram entrevistas e estabeleceram colaboração com compositores, técnicos e arquivistas afiliados ao IRCAM e ao INA-GRM (Bachimont *et al.*, 2003). A missão fundamental do projeto MUSTICA passou, portanto, por contribuir para o aumento da capacidade dos compositores e arquivistas em preservar e aceder aos registos associados à criação, performance e receção da música electroacústica criada na era digital (*ibid.*). De notar ainda que o inquérito acima mencionado, da autoria de Longton, reporta a este contexto.

Neste encadeamento há que salientar, igualmente, a participação do INA no projeto PRESTO, iniciado em 2001, o qual contou também com a participação da RAI (Radiotelevisione Italiana) e da BBC (British Broadcasting Corporation). No âmbito deste projeto teve-se como objetivo:

5 Diretrizes disponíveis, respetivamente, em: http://interpares.org/ip2/display_file.cfm?doc=ip2_preserver_guide_lines_booklet--portuguese.pdf e http://interpares.org/ip2/display_file.cfm?doc=ip2_preserver_guidelines_booklet--portuguese.pdf (accedidos em janeiro de 2017).

i) conduzir um estudo inicial sobre o volume de arquivos audiovisuais europeus; ii) desenvolver máquinas e ferramentas especialmente adaptadas ao arquivo desses documentos; e iii) resolver problemas relacionados maioritariamente com a melhoria do controlo de processos de digitalização (Teruggi, 2004). Segundo o compositor Daniel Teruggi:

The results of the survey conducted on European holdings proved quite simply staggering: for broadcast archives alone, the estimate was in the order of 50 million hours of audio, film and video material. But for all audiovisual archives, the estimate doubled, bringing the figure to almost 100 million hours! Only 2% is preserved and an even smaller amount is digitized, accessible and browsable online. It was then clear that, unless a major initiative was brought to bear, most audiovisual archives would disappear due to chemical degradation and technological obsolescence (Teruggi, 2004: s.p.).

Claro que, desde 2004, ano de publicação da citação precedente, muito trabalho tem sido desenvolvido, contudo não deixam de ser assustadores os números apontados. Também não deixa de ser pertinente a chamada de atenção para o facto de a acessibilidade aos documentos ser reduzida ou praticamente inexistente à data. Felizmente, outras iniciativas e projetos se lhe seguiram, como é o caso do projeto europeu CASPAR (2006-2009), no âmbito do qual se teve como objetivo abordar, uma vez mais, a preservação de informação digital (Guercio *et al.*, 2007; Bonardi *et al.*, 2008; Bonardi & Barthélemy, 2008). De entre os 17 participantes do projeto, é de destacar a colaboração do IRCAM. Esta tornou-se fundamental, uma vez que com o projeto CASPAR se procurou recolher e preservar tanto informação científica como de conteúdo cultural (Rudi & Bullock, 2011) através da implementação do standard de preservação OAIS (Open Archival Information System), testando-se a sua validação em várias obras de arte de natureza performativa. As principais diretrizes que se produziram relativamente à preservação de obras musicais, estão relacionadas com o desenvolvimento de ferramentas de exportação de *patches* de Max/MSP e de caracterização abstrata das operações envolvidas na performance de uma obra (Vinet, 2007).

Tudo isto para demonstrar que se este é o panorama associado a instituições de renome, como as apontadas, não é, portanto, de estranhar a dificuldade dos compositores em manter os seus arquivos privados (os quais albergam uma parte significativa da produção musical contemporânea); condição esta que é particularmente evidente no caso nacional, uma vez que não existe nenhum arquivo fonográfico, ou outras instituições vocacionadas especificamente para acolher, arquivar e preservar a música do nosso tempo e os registos daí resultantes. Por outras palavras, a música contemporânea erudita nacional para além de pouco divulgada e difundida encontra-se representada sobretudo nos arquivos privados dos próprios compositores, os quais são, muitas vezes, contactados

diretamente aquando da necessidade de se obter determinada partitura ou outros documentos indispensáveis.

Já sabemos que, a nível internacional, grande parte dos compositores não possuem os recursos financeiros e humanos necessários à implementação de práticas de arquivo adequadas à continuidade performativa das suas obras. E em Portugal? Estarão os compositores nacionais a tomar as medidas necessárias para salvaguardar os seus arquivos musicais pessoais e, naturalmente, as suas obras? Que tipo de documentos mais produzem e arquivam? Será que alguma vez deixaram de apresentar uma obra devido a problemas de obsolescência tecnológica? Terão por hábito documentar as suas composições?

Partindo destas questões, segue-se uma reflexão que pretende averiguar o estado das práticas arquivísticas e documentais dos compositores portugueses, através da análise dos resultados obtidos com a aplicação de um questionário, para melhor se compreender de que forma é que essas práticas condicionam ou podem vir a condicionar a preservação da memória da nossa herança musical contemporânea nacional. Só assim se conseguirão delinear estratégias de preservação adequadas à realidade portuguesa, nos seus desafios e contingências.

A informação que a seguir se apresenta, parte da descrição do enquadramento e da análise e tratamento dos dados associados ao referido questionário, através da utilização do *software* de tratamento estatístico Statistical Package for the Social Sciences (SPSS, versão 23). Acresce que os resultados apresentados compreendem uma análise estatística descritiva.

Analisando as práticas arquivísticas e documentais dos compositores nacionais: Um inquérito

Pensar o Futuro do Património Musical Contemporâneo Nacional foi a designação atribuída ao questionário supramencionado, o qual foi enviado, em três momentos (a 29 de junho de 2016; 18 de outubro de 2016; e a 2 de dezembro de 2016), a 113 compositores nacionais, sendo que se obtiveram, no total, 53 respostas. É de salientar a adesão positiva dos compositores portugueses ou estrangeiros residentes desde longa data em Portugal, uma vez que 46,9% dos inquiridos respondeu ao questionário. Se compararmos estes valores com os dos dois questionários referidos anteriormente, a diferença é significativa, neste caso, de forma positiva. Acresce que foi usada a aplicação Google Drive que disponibiliza gratuitamente formulários *online* de criação e análise de questionários. O *link* associado ao questionário, assim elaborado, foi depois enviado aos 113 compositores mencionados. Os nomes e endereços de email dos compositores contactados foram reunidos mediante pesquisa no site do

CIIMP (Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa), aos quais se somaram também contactos conhecidos da autora da investigação.

A nível da estrutura, o questionário organizou-se em duas partes. Na primeira, foi pedido aos compositores que nos informassem quanto ao seu nome (resposta não obrigatória), idade, sexo, cidade de residência e de exercício da atividade profissional principal e habilitações académicas. A segunda parte focou os assuntos específicos em escrutínio, mediante a colocação de 17 questões, formuladas em diversas tipologias: escolha múltipla (escolha de uma opção entre várias), texto (resposta sob a forma de texto livre em apenas uma linha), texto de parágrafo (idêntica à anterior, mas com possibilidade de escrita em várias linhas) e caixa de verificação (é dada a hipótese de se escolher e selecionar várias opções de uma lista). Resta salientar que as questões colocadas foram elencadas tendo em consideração quatro aspetos fundamentais, nomeadamente:

- Enquadramento e caracterização da atividade composicional (questões: A sua fonte de rendimento principal advém da atividade de composição musical? Quando começou a compor? Que tipo de obras compõe? Todas elas são fixadas em notação musical convencional? Compõe recorrendo à utilização de *software* de composição e manipulação sonora [ex. Max/MSP, PD, CSound, etc.]?);
- Identificação das práticas arquivísticas e documentos associados à atividade de composição musical do compositor (questões: Que tipo de documentos resultam do seu trabalho de criação musical? Considera importante que o conteúdo dos documentos que produz esteja sempre disponível? Já perdeu ou deixou de conseguir ter acesso ao conteúdo de alguns desses documentos? Dispõe dos recursos necessários à manutenção da acessibilidade ao seu conteúdo? Quando dá por terminada uma obra costuma guardar todos os documentos que daí resultam?);
- Perspetiva do compositor quanto à continuidade das suas obras, em particular, e do património musical contemporâneo nacional, em geral (questões: Tem conhecimento de alguma obra sua ou de outro compositor que tenha deixado de ser apresentada devido à obsolescência tecnológica? Já esteve envolvido em alguma iniciativa que tivesse como objetivo recuperar ou assegurar a continuidade performativa de uma obra? Alguma vez pensou sobre o futuro do património musical contemporâneo nacional? Interessa-se por este tema? Considera que as suas obras podem vir a ser apresentadas no futuro, mesmo na sua ausência? Acha importante a preservação das suas obras no sentido das gerações futuras as poderem experienciar em performance?);
- Especificação das práticas documentais relacionadas com a atividade de criação musical do compositor (questões: Tem por hábito documentar as suas obras? Que tipo de documentação produz? Porque o faz? Considera que, existindo a documentação necessária, qualquer obra pode ser preservada para o futuro?).

Resultados

Em primeiro lugar, e a par da constatação da elevada taxa de resposta ao questionário em escrutínio, é de relevar o facto de que vários compositores de renome se prestaram a colaborar neste contexto, nomeadamente Luís Tinoco, António Pinho Vargas, Adriana Sá, Isabel Pires, Cândido Lima, Pedro Rebelo, João Pedro Oliveira, Tomás Henriques, Álvaro Cassuto, Fernando Lapa, Miguel Azguime, António de Sousa Dias, entre muitos outros, sendo que 10 dos 53 compositores inquiridos não se identificaram⁶. A média de idades dos 53 compositores que participaram no questionário é de 48 anos, num universo de 8 mulheres (15,1%) e 45 homens (84,9%), com idades compreendidas entre os 29 e 77 anos, tal como nos é dado a comprovar pelo diagrama de caule e folhas seguidamente apresentado.

Frequência	Caule	Folhas
1	2	9
12	3	003345678899
18	4	1122334444456688888
16	5	0002345566666799
3	6	457
3	7	677

Largura do caule: 10; Cada folha: 1 caso

Dos 53 compositores inquiridos, 44 (ou 83%) exercem a sua atividade profissional principal em Portugal (12 na zona norte – Porto, Braga, Matosinhos e Vila do Conde; 2 na zona centro – Guarda e Castelo Branco; e 30 na zona de Lisboa e Vale do Tejo – Lisboa, Malveira da Serra e Estoril) e os restantes em países como os Estados Unidos da América, Alemanha, Irlanda do Norte, Emirados Árabes Unidos, Brasil e Eslováquia.

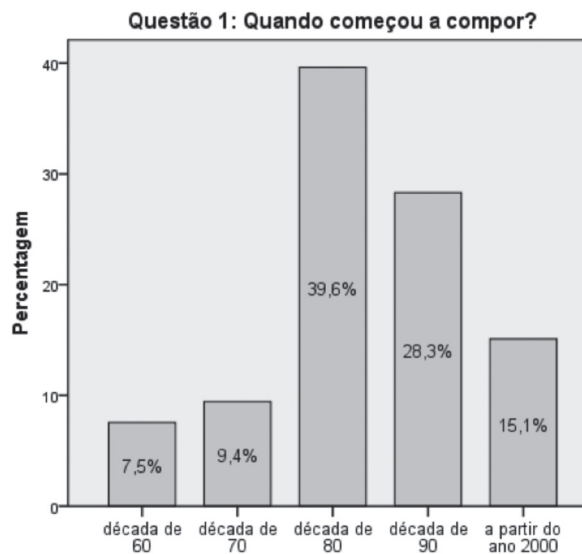
De salientar, igualmente, que 27 dos inquiridos possuem doutoramento, o que corresponde a 50,9% dos indivíduos. Dos restantes, 24 detêm mestrado ou somente licenciatura, em proporções quase idênticas. Apenas 2 dos compositores que responderam ao questionário apresentam habilitação académica inferior.

⁶ A todos o nosso muito obrigado.

Habilitações Académicas

	Frequência		%
	Feminino	Masculino	
Doutoramento	6	21	50,9
Mestrado	1	10	20,8
Licenciatura	1	12	24,5
Habilitação académica inferior	0	2	3,8
Total	8	45	100

É agora tempo de analisar os resultados obtidos no que respeita à caracterização da atividade composicional dos inquiridos. A grande maioria dos mesmos, 21 deles, iniciou a sua atividade de criação musical na década de 80. Dos remanescentes, 15 fizeram-no na década de 90, 8 a partir do ano 2000, 5 na década de 70 e 4 na década de 60. Note-se ainda que, no total dos 53 compositores, apenas 6 (o que perfaz 11,3%) tem como fonte de rendimento principal a composição musical. Todos os outros exercem esta atividade em complemento, sobretudo ao trabalho docente, de instrumentista/maestro, à investigação musicológica, entre outras ocupações, que no caso de João Godinho compreende o “Aluguer mobilado de apartamentos para turistas”.



Em relação à tipologia das obras compostas pelos compositores nacionais inquiridos, constata-se que 77,4% dos mesmos compõe música de câmara. Simultaneamente, 75,5% dos compositores que responderam ao questionário refere compor também música para orquestra e/ou coro e/ou instrumento solo. Segue-se a criação de música dependente do uso de meios eletrónicos. Isto é, dos 53 compositores em causa, 62,3% compõe, igualmente, música mista (música eletroacústica sobre suporte + música para instrumento[s]), 58,5% música eletroacústica sobre suporte, e 43,4% música para computador com eletrónica em tempo real. Estas são as tipologias mais frequentes na criação musical contemporânea dos compositores que responderam ao questionário. Acresce que 34,0% dos compositores concebe também obras multimédia. Já 32,1% dos mesmos refere compor ainda música para filme e 26,4% obras no âmbito do teatro musical. Não tão frequente na criação musical dos compositores inquiridos é a criação de óperas ou instalações sonoras, uma vez que apenas cerca de 20% dos compositores questionados afirma dedicar-se também a estas tipologias artísticas. Alguns compositores (15,1% dos inquiridos) referem debruçar-se sobre a criação de música para dança. Mais isolados são os compositores que se dedicam à criação de música para teatro, *spots* publicitários, para a televisão ou a rádio ou no âmbito do *jazz* ou da música popular, do *pop* ou do *rock*.

Questão 3: Que tipo(s) de obras compõe?

	Frequência	%
Música de câmara	41	77,4
Música para orquestra e/ou coro e/ou instrumento solo	40	75,5
Música mista (música eletroacústica sobre suporte + música para instrumento[s])	33	62,3
Música eletroacústica sobre suporte	31	58,5
Música para computador com eletrónica em tempo real	23	43,4
Obras multimédia	18	34,0
Música para filme	17	32,1
Teatro Musical	14	26,4
Ópera	13	24,5
Instalações sonoras	12	22,6
Música para dança	8	15,1
Música para teatro	3	5,7
Música <i>pop</i> , <i>rock</i> , <i>folk</i> , <i>jazz</i>	3	5,7
Música para <i>spots</i> publicitários	1	1,9

Diante desta diversidade artística, não é de estranhar que 56,6% dos inquiridos afirme que nem todas as suas obras são fixadas em notação musical convencional. Como explica o compositor Fernando Lapa: “A maior parte das minhas peças utiliza a notação tradicional, mas para a música do nosso tempo é necessário usar muitas vezes outras grafias e notações (que se acrescentam à partitura convencional) e que fazem parte do léxico da música de hoje”. Por outro lado, diz-nos Carlos Guedes: “Muitas das obras são fixadas em formato digital diretamente ou sob a forma de *software*”. Já Duarte Dinis Silva comenta que: “O campo da música eletroacústica, assim como aquela que é gerada por computador, sugere a necessidade de notação gráfica e simbolismos. Nos casos da música para cinema, teatro e publicidade, a notação é quase sempre inexistente, uma vez que o processo de construção assenta na sequenciação MIDI e áudio, produzindo diretamente o produto final sem recurso à interpretação”. Alguns compositores referem, inclusivamente, utilizar sistemas de notação gráfica criados pelos próprios, como é o caso de João Castro Pinto, José Júlio Lopes e Adriana Sá. É ainda de mencionar que 60,4% dos compositores que responderam ao questionário afirma usar *software* de composição e manipulação sonora. Destes, sensivelmente, 62,6% utilizam o *software* comercial Max/MSP. São também empregues outros *software*, mas em menor escala. A saber, por ordem decrescente de referência: Pro Tools, PD, CSound, Logic Pro, Reaper, Ableton Live, Open Music, Digital Performer, Audacity, SupperCollider, entre outros. Adriana Sá é a única compositora que menciona utilizar *software* criado pela própria em colaboração com programadores informáticos.

Considerando agora os documentos produzidos pelos compositores inquiridos, no âmbito da sua atividade composicional já caracterizada, é de destacar que 90,6% dos mesmos afirma que do seu trabalho criativo resultam partituras. Dos 53 compositores que responderam ao questionário, cerca de 70% refere que desse trabalho criativo advêm ainda: i) ficheiros áudio (ex. AIFF, MP4, WAV, etc.), ii) som gravado sobre suporte em CD, pen-drive, etc.; e iii) ficheiros de escrita musical (ex. FINALE, SIBELIUS, etc.). Para 52,8% dos compositores em causa, a produção de *pitches* é apontada também como resultado do seu trabalho criativo. Partituras, ficheiros áudio, ficheiros de escrita musical e *pitches* são os tipos de documentos mais produzidos pelos compositores que se prestaram a responder ao questionário em questão. A estes documentos acresce, num âmbito de 35,8% dos compositores inquiridos, a produção de ficheiros vídeo (ex. AVI, MOV, etc.). É uma percentagem de 30,2% dos compositores questionados que refere possuir registos áudio gravados sobre suporte em fita magnética. De considerar, por último, a produção de *slides* analógicos no contexto do trabalho criativo do compositor Cândido Lima e de outros compositores não identificados.

Questão 6: Quais dos seguintes documentos/elementos resultam do seu trabalho de criação musical?

	Frequência	%
Partituras	48	90,6
Ficheiros áudio (AIFF, MP4, WAV, etc.)	38	71,7
Som gravado sobre suporte (em CD, pen-drive, etc.)	37	69,8
Ficheiros de escrita musical (FINALE, SIBELIUS, etc.)	36	67,9
Patches para o controlo de software de composição musical (Max/MSP, PD, CSound, etc.)	28	52,8
Som gravado sobre suporte (em fita magnética)	16	30,2
Slides analógicos	3	5,7

Vinte e nove dos compositores em causa (ou 54,7% dos inquiridos) já perdeu ou deixou de conseguir aceder ao conteúdo de alguns dos documentos enumerados, sobretudo devido à obsolescência tecnológica de *hardware* e/ou *software*, o que está em consonância com os resultados do questionário supramencionado, realizado por Longton. Diz-nos Duarte Silva que, no seu caso, esses problemas se devem a “Atualizações de sistemas operativos, promovendo conflitos com o *software*, avarias em discos externos e *pen-drives*, e extravio”. Já Adriana Sá comenta que a ausência de acessibilidade ao conteúdo de alguns dos documentos que produz se deve à “falta de organização pessoal, e/ou falta de motivação pessoal para processos adequados de preservação”. Apesar disto, 92,5% dos compositores auscultados considera importante que o conteúdo dos documentos que produz esteja sempre acessível. Contudo, apenas 66,0% dos inquiridos afirma dispor dos recursos necessários à manutenção dessa acessibilidade. Acresce que 94,3% dos compositores que responderam ao questionário tem por hábito guardar todos os documentos produzidos depois de dar por terminada uma obra. Os mesmos fazem-no, curiosamente, sobretudo por questões arquivísticas (81,1% dos compositores), mas também para uso futuro, em performance (66,0% dos inquiridos) ou em novas criações musicais (49,1% dos autores). João Castro Pinto, Miguel Azguime e Mário Laginha acrescentaram às opções disponíveis no questionário, que guardam a documentação produzida com vista ao posterior estudo do processo criativo. Mais especificamente, João Castro Pinto fá-lo “Para consulta e estudo do processo composicional”; Miguel Azguime “para ‘um dia perceber’ como as ‘coisas’ foram feitas”; e Mário Laginha: “Por vezes, gosto de relembrar o processo”.

Com este panorama em mente avancemos para as questões relacionadas com a continuidade das obras. Em primeiro lugar, há que apontar para o facto de 30,2% dos compositores

inquiridos ter conhecimento acerca de alguma obra que tenha deixado de ser apresentada devido à obsolescência tecnológica. Diz-nos a este respeito a compositora Isabel Pires: “As minhas primeiras obras com interactividade em tempo real necessitam de ser transcritas para as novas versões do *software*”. O compositor António de Sousa Dias dá o exemplo da sua obra *Estudos para decoração de interiores* (1987) que “foi programada em GFA Basic (Atari)”, sistema atualmente obsoleto. Pedro Carneiro diz-nos que, “várias obras para electrónica em tempo real dos velhos tempos do IRCAM (sistema NeXT)” levantam problemas ao nível da sua continuidade performativa, precisamente devido à rápida obsolescência tecnológica. Neste contexto, vários compositores referiram-se a obras da autoria de Jorge Peixinho. Mais se adiante que, apesar de apenas alguns compositores terem conhecimento acerca de alguma obra que tenha deixado de ser apresentada devido à obsolescência tecnológica, 50,9% daqueles que responderam ao questionário afirma ter estado envolvido em iniciativas que tiveram como objetivo recuperar ou assegurar a continuidade de determinada obra ou *corpus* de obras. Note-se, no entanto, que muitos dos exemplos dados pelos referidos compositores remontam a repertório anterior à segunda metade do século XX. Andreia Pinto Correia diz-nos que esteve “envolvida na recuperação (e posterior performance) da primeira versão do *Finale* na *Sinfonia 1* de Mahler e na sua comparação com a sua versão actual”. Já Luís Carvalho menciona que a sua “dissertação de mestrado incidiu sobre a recuperação e revisão crítica dos 4 concertos para clarinete de José Avelino Canongia, compositor português da transição dos séculos XVIII-XIX, que se encontravam semi-esquecidos”.

Dos 53 compositores inquiridos, 88,7% comenta já ter pensado sobre o futuro do património musical contemporâneo nacional. Note-se que 44 dos compositores questionados se interessa por este tema. O mesmo é indiferente a 7 dos inquiridos, sendo que não levanta qualquer interesse a 2 compositores. À questão: considera que as suas obras podem vir a ser apresentadas no futuro, mesmo na sua ausência? Dezoito compositores responderam que sim (quase todas), 17 sim (algumas), 15 sim (todas) e 3 não (nenhuma). Embora se verifique que não será possível apresentar futuramente muitas obras, na ausência dos compositores, 86,8% dos auscultados acha importante a preservação das suas obras no sentido das gerações futuras as poderem experienciar em performance. Aos restantes 13,2% é-lhes indiferente.

No que toca às práticas de documentação dos compositores nacionais é de salientar que, apesar de 77,4% dos compositores inquiridos considerar que havendo a documentação necessária qualquer obra pode ser preservada para o futuro, apenas 13 dos 53 compositores em causa diz ter por hábito documentar sempre todas as suas obras. Quinze dos restantes compositores dizem documentá-las muitas vezes e 16 só às vezes. Ficam a restar 9 inquiridos, os quais nunca documentam as suas criações. José Eduardo Rocha diz-nos, a este respeito,

que a documentação que produz “contempla a partitura e outros elementos necessários à performance musical, engloba também informação sobre o processo composicional, as suas intenções artísticas, o contexto de criação das obras, registos áudio e/ou vídeo de performances das obras, etc.”. Também Ângela Lopes produz uma documentação bastante completa. Nas palavras da compositora: “para além de partitura e/ou ficheiros áudio, CD, fita, ou outro suporte, ou mesmo gravação áudio ou vídeo de uma ou outra interpretação, costumo ainda escrever uma nota à obra com a descrição dos processos composicionais, da intenção(ões) do compositor, e os meios necessários à realização da mesma. As minhas partituras são por norma precisas, tento não deixar parâmetros *ad libitum*. Determino todos os parâmetros possíveis para que não haja demasiadas flutuações futuras na concretização musical. Faço-o para minimizar o mais possível alterações futuras à minha obra musical. Para que interpretações futuras sejam o mais fiéis possível ao pretendido pelo compositor. E para que a minha música dependa o menos possível do intérprete.” Estes dois exemplos são, contudo, as exceções que fazem a regra.

Perante o exposto pode assim deduzir-se qualitativamente que:

1. Muitos compositores portugueses não estão, necessariamente, interessados em assumir a responsabilidade pela preservação das suas obras (e pela aplicação das práticas de arquivo e de documentação indispensáveis nesse contexto), apesar de considerarem que a mesma deve ser assegurada. Como já foi dito, diversos artistas plásticos apresentam a mesma perspetiva (Post, 2017). De acordo com a artista Hito Steyerl: “I will have to confess immediately that I have no clue of conservation, and whatsoever [...]. The question for me is really how to think conservation right now [...]. What is it we want to conserve?... or you [conservators] want...! I don't want to conserve. You want to conserve...”⁷. Neste encadeamento Richard Rinehart afirma que:

In conversation with me, artist Kevin McCoy related that although he was concerned about the preservation of his works as they enter museum collections, he didn't want the ghost of preservation to haunt his every creative choice. It falls to those who collect and preserve such works to take the responsibility for deploying relevant standards whenever possible (Rinehart & Ippolito, 2014: 61).

Infelizmente, a grande maioria dos compositores portugueses ou estrangeiros não beneficiam do mesmo enquadramento institucional dos artistas plásticos ao nível da preservação, arquivo

⁷ Transcrição de Andreia Nogueira a partir da gravação em vídeo de parte da intervenção da artista Hito Steyerl na sessão introdutória da conferência *Media in Transition* (2015). Acedido a 10 de maio de 2017: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/media-transition#open365017>.

e documentação das suas obras. Assim, caso os compositores não dediquem os esforços necessários à conveniente preservação dos seus arquivos pessoais e à produção de uma documentação apropriada e sistemática, muitas das suas obras irão cair no esquecimento, podendo vir a perder-se.

2. Em oposição, embora diversos compositores nacionais mostrem interesse em dedicar trabalho à preservação das suas obras, os mesmos não possuem os recursos humanos e financeiros, o conhecimento técnico necessário, nem o tempo indispensável para a manutenção dos seus arquivos pessoais e para a documentação das suas criações. Para muitos, a responsabilidade pela preservação do património artístico reside, ainda assim, no compositor, artista ou autor (Eckert *et al.*, 2014; Bosma, 2016). A propósito da preservação de obras nascidas em ambiente digital, Hannah Bosma refere que:

Since decisions and activities in the production process determine later preservation problems to a large extent, preferably preservation must not take place after the fact, but early in the composition and production processes. Therefore, it is recommended to teach preservation awareness, skills and knowledge at art schools and conservatoria and at workshops for artists, composers, performers, sound engineers and other makers. Simple efforts in an early stage could make enormous differences for the preservation later in the future. As such, the author (composer, artist) is responsible for her/his work and its inherent preservation (Bosma, 2016: 274).

Sarah Cook acredita que a prática da preservação de *media art* e *time-based art* será eficaz quando colecionadores ou outros (os detentores das peças) valorizarem, verdadeiramente, as suas obras para dedicarem os recursos necessários à sua preservação. De acordo com a autora:

Anything can be preserved if the money and time are put into it. The problem with this is that they don't want to put the money into it—the collectors, or the investors, or whoever. There is no sense of the value of it, or it is not being articulated. [...] It can be preserved; it just needs investment (Cook *apud* Eckert *et al.*, 2014: 3).

Voltando ao contexto musical: Terão os compositores os recursos financeiros para fazer tal investimento? Considerando os resultados do questionário supramencionado, é de notar que a grande maioria dos compositores não subsiste dos rendimentos provenientes da composição musical. Logo, não nos parece justo que se lhes exija que dediquem tempo e dinheiro que não possuem à preservação, arquivo e documentação de um património que é de todos. Por esta razão, e tal como afirma a historiadora e conservadora de arte contemporânea Rita Macedo: “É consensual que a preservação passa inevitavelmente pelo questionamento

do papel institucional.” (Macedo, 2010: 3). Em âmbito musical, esse questionamento deve refletir sobre o papel que entidades como universidades, museus, centros de investigação ou pesquisa, à falta de um arquivo fonográfico nacional ou outro organismo, terão na preservação da nossa herança musical recente.

Conclusão

Conclui-se que os compositores consideram que é importante preservar as suas obras e, por isso, documentá-las, mantendo os registos a elas associadas. No entanto, os mesmos não o têm feito sistematicamente. Tudo isto se torna um círculo vicioso ao percebermos que muitos compositores não subsistem economicamente da atividade de criação musical. Certamente, e também por isso, não detêm os recursos financeiros e humanos necessários ao arquivo e documentação das suas criações, e como tal à sua preservação. Com muito boa vontade podem fazer algum trabalho nesse sentido. Todavia, não é possível fazê-lo em relação a todas as obras, caso contrário teriam de olhar constantemente para o passado e ficariam sem tempo para tratar do presente e do futuro que, na realidade, é o que lhes interessa. Verifica-se, assim, a necessidade urgente de constituição de redes interdisciplinares de preservação e novos repositórios ou arquivos de documentação e laboratórios criativos, ou outras instituições, com a missão de preservar o património musical contemporâneo, pela reformulação das práticas de arquivo existentes e implementação de outras (novas) mais adequadas. Cabe-nos manter não apenas o legado musical que nos foi transmitido pelas gerações passadas, mas assegurar igualmente a transmissão daquele que hoje é concebido. Se tal não for conscientemente concretizado, a sociedade de amanhã terá uma percepção sobre a cultura musical, de finais do século XX e inícios do século XXI, muito diminuída e empobrecida, o que resultará inevitavelmente num futuro musical também mais pobre e desprovido de uma relação contínua com o passado.

Para já, vai cabendo aos compositores assegurar a continuidade do seu legado artístico, através da implementação de práticas conscientes de arquivo e documentação. Se estes não o fizerem, muito do nosso património musical contemporâneo virá a perder-se, pelo facto de as práticas existentes não serem adequadas à continuidade das obras, o que, em última análise, resulta na inexistência de práticas de arquivo com a finalidade de manter um elo entre passado, presente e futuro.

Referências

Bachimont, B. *et al.* (2003). “Preserving Interactive Digital Music: A Report on the MUSTICA Research Initiative”, *Proceedings of the Third International Conference on WEB Delivering of Music (WEB'03)*, s.p., Leeds, Reino Unido. Acedido em junho de 2017: http://www.inter pares.org/display_file.cfm?doc=ip2_dissemination_cpr_bachimont_et_al_wedelmusic_2003.pdf

Bonardi, Alain & Barthélemy, Jérôme (2008). "The preservation, Emulation, Migration, and Virtualization of Live Electronics for Performing Arts: An Overview of Musical and Technical Issues", *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage*, 1(1), Article 6, 1-16. Doi: 10.1145/1367080.1367086.

Bonardi, A., Barthélemy, J., Ciavarella, R. & Boutard, G. (2008). "First Steps in the research and development about the sustainability of the software modules for performing arts", *Proceedings of the Journées d'Informatique Musicale (JIM 08)*, s.p., Albi, França. Acedido em junho de 2017: http://jim.afim-asso.org/jim08/upload/15_alainbonardiJIM08.pdf

Bosma, Hannah (2016). "Computer Music as Born-Digital Heritage", *Proceedings of the International Computer Music Conference*, 270-274. Utrecht, Holanda. Acedido em junho de 2017: <http://www.icmc2016.com/proceedings.pdf>

Canazza, Sergio & Vidolin, Alvise (2001). "Introduction: Preserving Electroacoustic Music". *Journal of New Music Research*, 30(4): 289-293. DOI: 10.1076/jnmr.30.4.289.7494

Castelo-Branco, Salwa (ed.) (2010). "Arquivos", *Enciclopédia da Música Portuguesa no século XX*. Lisboa: Inet-md/ Círculo de Leitores, vol. 1, 49-72.

Chadabe, Joel (2001). "Preserving Performances of Electronic Music", *Journal of New Music Research*, 30(4): 303-305. DOI: 10.1076/jnmr.30.4.303.7485

Cuervo, Adriana (2011). "Preserving the electroacoustic music legacy: a case study of the SalMar Construction at the University of Illinois", *Notes*, 68(1): 33-47. DOI: 10.1353/not.2011.0094

_____. (2008). "Ephemeral Music: Electroacoustic Music Collections in the United States", *Society of American Archivists – Research Forum*. Acedido em dezembro de 2017: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.579.1371&rep=rep1&type=pdf>

Eckert, C., Sanchez, C. & Smith, J. (2014). *The Smithsonian Interview Project: Questions on Technical Standards in the Care of Time-Based and Digital Art. Ten Insights from Artists and Experts in the Field*. Acedido em maio de 2017: https://www.si.edu/content/tbma/documents/SI_TBMA_10_Insights.pdf

Emmerson, Simon (2006). "In what form can 'live electronic music' live on?", *Organized Sound*, 11(3): 209-219. DOI: 10.1017/S1355771806001427

Gagné, Peter (2006). "InterPARES 2 Project – Overview General Study 04: Survey of Recordkeeping Practices of Composers". Acedido em janeiro de 2007: http://www.interpares.org/%5C/display_file.cfm?doc=ip2_gs04_overview.pdf

Guercio, M.; Barthélemy, J. & Bonardi, A. (2007). "Authenticity Issue in Performing Arts using Live Electronics", *Proceedings of the 4th Sound and Music Computing (SMC) Conference*, s.p., Lefkada, Grécia. Acedido em junho de 2017: <http://articles.ircam.fr/textes/Guercio07b/index.pdf>

Lee, Brent (2000). "Issues Surrounding the Preservation of Digital Music Documents", *Archivaria*, 50: 193-204. Acedido em junho de 2017: <http://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/12783/13977>

Longton, Michael (2004). "InterPARES 2 Project - General Study 04 Final Report: Survey of Recordkeeping Practices of Composers". Acedido em janeiro de 2017: http://www.interpares.org/display_file.cfm?doc=ip2_gs04_final_report.pdf

Macedo, Rita (2010). "Conservação de arte contemporânea e bens etnográficos: começar a cruzar vias de investigação", *A Arte Efêmera e a Conservação: O paradigma da Arte Contemporânea e dos Bens Etnográficos*, 3-5. Rita Macedo, Raquel Henriques da Silva (eds.), Lisboa: Instituto de História da Arte. Acedido em maio de 2017: https://run.unl.pt/bitstream/10362/16429/1/Livro_Actas_Completo.pdf

Pestova, X., Marshall, M. & Sudol, J. (2008). "Analogue to digital: Authenticity vs. sustainability in Stockhausen's *Mantra* (1970)", *Proceedings of the International Computer Music Conference*, s.p., Belfast, Irlanda. Acedido em junho de 2017: <http://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/analogue-to-digital-authenticity-vs-sustainability.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2008.057>

Polfreman, R., Sheppard, D. & Dearden, I. (2006). "Time to re-wire? Problems and strategies for the maintenance of live electronics", *Organised Sound* 11(3): 229-242. DOI: 10.1017/S1355771806001543

_____ (2005). "Re-wired: Reworking 20th century live electronics for today", *Proceedings of the International Computer Music Conference*, n.d. Barcelona, Espanha. Acedido em junho de 2017: <http://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/re-wired-reworking-20th-century-live-electronics-for-today.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2005.149>

Post, Colin (2017). "Preservation practices of new media artists. Challenges, strategies, and attitudes in the personal management of artworks.", *Journal of Documentation*, 73(4): 716-732.

Rinehart, Richard & Ippolito, Jon (2014). *Re-collection. Art, New Media, and Social Memory*. Massachusetts: The MIT Press.

Rudi, Jøran & Bullock, Jamie (2011). "The Integra Project", *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Conference (EMS11 - Sforzando!)*, 1-9. New York, Estados Unidos da América. Acedido em junho de 2017: http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EMS11_Rudi_Bullock.pdf

Teruggi, Daniel (2004). "Electroacoustic Preservation Projects: How to Move Forward", *Organized Sound*, 9(1): 55-62. DOI: 10.1017/S1355771804000081

_____ (2001). "Preserving and Diffusing", *Journal of New Music Research*, 30(4): 403-405. DOI: 10.1076/jnmr.30.4.403.7487

Vinet, Hugues (2007). "Science and Technology of Music and Sound: The IRCAM Roadmap", *Journal of New Music research*, 36(3): 207-226.

Wetzel, David (2004). "Analysis and Reconstruction of Interactive Electroacoustic Works for Obsolete Technology: Thea Musgrave's 'Narcissus'", *Proceedings of the International Computer Music Conference*, s.p., Miami, Estados Unidos da América. Acedido em junho de 2017: <https://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/analysis-and-reconstruction-of-interactive-electroacoustic.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.2004.048>

(Página deixada propositadamente em branco)

**DA PROGRAMAÇÃO AO ARQUIVO:
PRÁTICAS TANGENCIAIS**

ANDRÉ MARCOS HEITOR
FERNANDO MATOS OLIVEIRA

357

**Mestrando em Estudos Artísticos da Faculdade de Letras da
Universidade de Coimbra (EA-FLUC) e Teatro Académico de Gil Vicente (TAGV)
Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX (CEIS20) e
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC)**

(Página deixada propositadamente em branco)



Conjunto de agendas/programas do Teatro Académico de Gil Vicente (várias datas), fevereiro de 2020 ©Cláudia Morais

1. Este breve ensaio resultou da reflexão associada a um processo de documentação mais vasto e com um cronograma mais dilatado, a decorrer no âmbito das atividades relacionadas com o arquivo do Teatro Académico de Gil Vicente (TAGV), depositado em diversos espaços, desde a abertura ao público no ano de 1961. Os trabalhos de preservação e investigação em curso envolvem várias áreas do conhecimento, mobilizando saberes no domínio da História, da Arquivística e dos Estudos Artísticos.

A relação tangencial que aqui convocamos entre programação e arquivo teve origem numa tarefa aparentemente simples que se colocou em 2011, aquando da celebração do cinquentenário: pretendia-se então saber que eventos tinham ocorrido no TAGV nos anos de 1974 e 75. No entanto, apenas foi possível recolher informação esparsa nos arquivos e na imprensa. Por outro lado, nesse mesmo ano do cinquentenário, era já crescente o processo de informatização do trabalho e da gestão quotidiana no teatro, em áreas como a comunicação, produção, administra-

ção, recepção e até mesmo parte do trabalho de apoio técnico aos espetáculos. A abertura de um novo sítio *on-line* motivou de modo mais imediato a reflexão sobre o arquivo e a programação, tornando mais evidente a relação potencial entre a programação artística e a preservação da memória, entre os modos de organização e comunicação de um teatro e as possibilidades de antecipar o próprio processo de documentação do seu trajeto institucional e artístico.

O que se tornou igualmente evidente, na temporalidade específica do TAGV, foi ainda a necessidade de articulação entre a (pré-)existência de um arquivo histórico disperso, sem um plano de preservação e organização, e a transição para um paradigma digital que se afirmava de modo crescente nas áreas da documentação e da gestão. Mais do que isso, considerando a precariedade e a dispersão do arquivo existente, o seu tratamento e a sua digitalização tornavam-se condição da sua própria visibilidade, dotando-o de novas condições de acesso e integrando-o numa cronologia (e numa narrativa) mediada pelos dispositivos arquivísticos facultados pela transição digital.

Como os estudos sobre o meio digital e a preservação de arquivo têm mostrado de modo recorrente, as ações ao nível da gestão e do planeamento são decisivas. Um trabalho coletivo recente, dedicado à preservação digital em arquivos, livrarias e museus, organizado em secções multidisciplinares, confirma a importância de práticas de gestão e planeamento para a consolidação de processos de documentação (cf. Corrado & Sandy, 2017). A tríade de ações convergentes, agregando componentes tecnológicas, de gestão e de conteúdos tem de ser mantida durante todo o ciclo de existência dos objetos digitais, para que eles possam efetivamente ser preservados e disponibilizados. Esta associação de procedimentos de gestão tem vindo a ser complementada, cada vez mais, pela centralidade das “práticas digitais”, como forma de acomodar e gerar continuidade num contexto de constante transformação, ao nível do *hardware*, do *software* e da própria profissionalidade nos setores culturais: “By digital practices, we mean the patterns of thinking and working with data, information, and digital artefacts and infrastructures, that exist in a shifting landscape of ever-changing job profiles and career pathways” (Lewi *et al.*, 2020: 1).

2. O processo em curso no TAGV ocorre assim neste contexto global e procura responder a um défice que é ainda hoje a situação mais habitual nos teatros e cineteatros nacionais. A preservação deste património documental, físico e digital, é essencial para a acessibilidade de conteúdos no domínio das artes performativas, sendo parte da missão pública de um organismo cultural que participa na formação artística e na partilha do conhecimento, entendidos como bem comum. Neste sentido, enquanto organismo cultural inserido numa instituição pública, é desejável a articulação futura deste trabalho com programas com o perfil do Plano Nacional de Ciência Aberta.

A urgência do tratamento destes arquivos permitirá ampliar e diversificar o acesso a formas de cultura que escapam à hegemonia do registo escrito, relacionadas com ontologias do efémero e do presencial que resistem a práticas de arquivo de teor patrimonialista. Nos termos já clássicos da tensão entre *arquivo* e *reportório*, enunciados por Diana Taylor, na medida em que o universo das artes performativas suscita uma corporeidade evanescente e apela para experiências próximas da oralidade, do movimento ou do gestual, o confronto com este passado questiona metodologias de documentação, expõe limites do conhecimento e as práticas hegemónicas de preservação e de arquivística:

Embodied performances have always played a central role in conserving memory and consolidating identities in literate, semiliterate, and digital societies. Not everyone comes to “culture” or modernity through writing. I believe it is imperative to keep reexamining the relationships between embodied performance and the production of knowledge. We might look to past practices considered by some to have disappeared (Taylor, 2003: XIX).

No caso específico do TAGV, estamos perante uma entidade que se situa no trânsito entre a Universidade enquanto organismo de produção de saber e legitimação patrimonial, por um lado, e um equipamento que frequentemente foi também o espaço de manifestação contracultural, de apresentação de eventos e experiências que testemunham uma academia em dissonância. Poder-se-ia dizer que tanto o teatro da Universidade (o TAGV, desde 1961), como o teatro universitário (protagonizado por grupos como o TEUC, desde 1938, e o CITAC, desde 1957) contêm em si um *reportório* de práticas de resistência política e de intervenção cívica que reclama atenção, sendo certo que este reportório pede modos de inscrição arquivística que apenas parcialmente poderão fazer justiça ao que neles foi da ordem testemunhal e vivenciada. Há, portanto, neste empreendimento em torno do arquivo do Teatro Académico de Gil Vicente uma dimensão institucional onde convergem memória e identidade.

3. A perceção do trabalho a realizar consolidou-se entre as atividades do cinquentenário, acima referido, e a realização do Seminário Internacional – Práticas de Arquivo em Artes Performativas, em 2017, numa parceria entre o Teatro Académico de Gil Vicente e o Teatro Nacional de São João (TNSJ). A partir deste momento foram ativadas duas ações complementares, que se encontram em curso: (a) a construção e consolidação de um novo sítio *on-line* institucional do TAGV, que pudesse comunicar não só a programação regular do teatro, mas também acolher, indexar e tornar pesquisável o histórico das atividades, desde 1961; (b) a produção de uma monografia ilustrada, dedicada à história do TAGV, devidamente estruturada e apoiada num processo de investigação e documentação que pudesse contribuir para a organização e preservação do seu arquivo. O que se segue diz sobretudo respeito à reflexão e às atividades com vista à implementação da primeira linha de ação.

O processo de informatização no quotidiano do TAGV foi em geral marcado pelo histórico das tecnologias de informação e dos suportes de comunicação disponibilizados nas várias fases da revolução informática a que assistimos ao longo das últimas décadas: o e-mail toma cada vez mais o lugar da correspondência física; a documentação digital concorre com o papel que permanece operativo na documentação oficial e contratual, suporte mais resistente à virtualização; um *blog* TAGV ocupou, por momentos, sob a direção de Manuel Portela, o lugar da comunicação institucional do teatro, partilhando caminhos de comunicação com o público; uma primeira *webpage* institucional marca o início de um processo de presença unificada no mundo virtual, depois, uma segunda versão da mesma *webpage*, já com o apoio da agência de *design* gráfico Bürocratik, amplia as possibilidades documentais; assistimos mais recentemente à multiplicação das plataformas de comunicação, com destaque para o Facebook e o Instagram.

4. Foi assim no âmbito da reflexão interna sobre as categorias de indexação necessárias para a construção da base de dados necessária para o novo sítio que, nos dois últimos anos, se aprofundou de modo mais consequente a relação tangencial entre a comunicação pública da programação do TAGV e o arquivo. A intenção posterior de carregar no site atual todo o histórico dos eventos ocorridos no teatro desde a fundação, em 1961, obrigou a uma revisitação mais sistemática da documentação existente. O contacto com este arquivo e a aferição do seu estado desigual de preservação, as suas presenças e omissões, a própria diversidade da tipologia de documentação existente ao longo de seis décadas, colocou-nos perante a urgência do trabalho fundamental por fazer, implicando conservação, organização e classificação.

A intenção de estabelecer uma cronologia da programação, capaz de completar a agenda, tornou-se desde logo insustentável a curto prazo: o desenho do *backoffice* foi no início pensado para conter informação atual sobre os espetáculos. No caso de eventos passados, era obrigatório conhecer e organizar a informação dispersa no arquivo e buscar, eventualmente noutras fontes, a informação em falta. Tornou-se então obrigatória a tarefa preliminar de preservar, dispor e classificar o acervo existente no teatro. A divulgação da programação histórica do TAGV implicava, desde logo, saber quais as peças documentais que poderiam constar em versões digitalizadas e qual o nível de informação e detalhe que seria necessário, desejável ou mesmo tecnicamente possível de fazer constar na base de dados. Tratou-se, portanto, de organizar a informação, definir a parte a disponibilizar publicamente no *arquivo on-line* (conteúdos), decidir qual o tipo de interface digital utilizado para alocar conteúdos (estrutura) e se todo este processo de divulgação deveria ser submetido a normas e/ou procedimentos nacionais e internacionais de descrição e catalogação (metodologia).

Ao nível dos conteúdos que cada ficha de evento em *backoffice* deveria conter, seguiu-se uma lógica de publicação de dados consistente ao longo do tempo, contemplando: títulos, autorias,

produções, datas, horários, sinopses, fichas técnicas e artísticas, preços. Contudo, as linguagens de criação e as tipologias de espetáculos presentes na documentação revelavam inconsistências várias, agravadas pela mediação seletiva de peças e formatos gráficos: olhando para o histórico do teatro, percebem-se diferentes contextos e práticas relativamente à categorização e acomodação de conteúdos. Um exemplo disso mesmo poderiam ser os cartazes, que ao longo das décadas oscilam entre uma abordagem mais próxima do atual *design* de comunicação e momentos nos quais é reconhecível a prática do que deveríamos chamar “propaganda cultural”, passando por um conjunto híbrido de cartazes de divulgação. Uma folha de sala, por seu lado, possui já uma outra (pre)disposição informativa, tal como os postais (*flyers*) ou mesmo as agendas/programas.

Assim, a recuperação de conteúdos num acervo em grande medida por organizar e ocasionalmente sem registo de proveniência dos materiais, tornou-se um obstáculo à publicação imediata ou direta em *arquivo on-line*. Por exemplo, o preenchimento do campo *preçário* em *backoffice* encontrava-se muitas vezes vazio, porque, com o decorrer dos anos, assistimos a alterações contínuas na tabulação de preços, ou a marcada fluidez na nomenclatura dos espetáculos, facto que dificulta o preenchimento de campos destinados a títulos e autorias. Por vezes, até a própria datação se torna difícil, já que parte da documentação se apresenta *sine datum*. Ora, este conjunto de informações e dados nem sempre é acessível numa primeira análise da documentação relacionada com a programação, mostrando ser necessária uma pesquisa mais profunda dos documentos.

Refira-se que qualquer documento gráfico de comunicação possui um primeiro nível de informação, um acesso e diálogo direto com o público. Neste sentido, estabelece uma ligação com seus produtores e intervenientes, com processos de “fabricação” do documento, com o arquivo e a própria criação artística, apesar de lançar questões sobre esses elementos quando analisado em dissociação com o fundo a que pertence. Inevitavelmente, a análise dos conteúdos conduziria a reflexões sobre a sua publicação: que dados seriam suscetíveis para publicação? Quais os limites de um *website* com a lógica específica do tagv.pt? E assim, qual a pertinência da alteração de um *backoffice*, tornando-o capaz de integrar uma plataforma de descrição arquivística que incluísse os conteúdos já divulgados e eventos já realizados, até ao ano de 1961?

5. Estas questões passaram por um momento de impasse: qual a função do *website* de um teatro como o TAGV, numa situação de publicação complementar do seu arquivo? Observando os trabalhos já realizados em teatros nacionais, em alguns teatros municipais e em museus, procurou-se adequar o projeto às práticas do campo arquivístico. Ao aferir a relação destas instituições culturais com as práticas de arquivo em artes performativas, verificámos o uso de diversas ferramentas de descrição e biblioteconomia. O caminho seguido, à escala maior dos teatros nacionais, passou pela criação de centros de documentação e informação,

arquivos e bibliotecas, publicando em catálogos *on-line* coleções digitalizadas, que divulgam os conteúdos programáticos.

O Teatro Nacional D. Maria II, por exemplo, possui uma interface pesquisável de acordo com vários critérios normalizados, segundo a norma de descrição bibliográfica ISBD. O seu fundo encontra-se digitalmente consultável, dividido em categorias tipológicas relativamente estáveis de documentos, nas várias Coleções Digitalizadas¹: *Cartazes do D. Maria, 1897-2017*; *Fotografias de Cena, 1934-1974*; *Folhetos de Teatro de Cordel, 1659-1864*; *Partituras do TDMII, 1833-1992*; *Textos Cénicos*. Esta interface contém metainformação de descrição bibliográfica, estabelecendo a ligação entre o acervo e o utilizador.

De uma forma algo diversa, o Teatro Nacional de São João preserva o seu fundo físico num Centro de Documentação². Para efeitos de divulgação adotou uma base de dados de referência, o Cinfo – Centro de Informação³, alargando a pesquisa por termos ou por áreas de organização. Distintamente do TNDMII, a organização define-se primeiro a um nível seccional (Núcleo Documental, Programação, Legados, Instituição, Divulgação e Destaque), seguindo-se um nível subseccional (constituído por subáreas e por cronologia), sendo finalmente completada a um nível documental e/ou tipológico. A metainformação contida neste catálogo é também bibliográfica. Em qualquer um dos catálogos se verifica alguma informação que vai além da normativa, no entanto, respeitando os campos de descrição em que está inserida: algumas notas sobre fichas técnicas e artísticas dos espetáculos.

Num outro espectro do universo institucional e das práticas documentais, podemos encontrar os teatros e cineteatros municipais, com orçamentos menores e com ferramentas logísticas para tratamento de acervos incertas. Sustentando a ideia de que, por razões várias, estes espaços preservaram os seus acervos, tornando-os recuperáveis, a sua divulgação digital é, em geral, inexistente ou limitada aos registos cronológicos da programação e a listas relativamente avulsas de materiais gráficos (assinale-se, no entanto, a existência de espaços com trabalho relevante de arquivo, inventariação e listagem da sua documentação⁴). Nestes casos, prevalece a descrição das fichas artísticas e técnicas dos espetáculos, juntamente com alguma preocupação quanto a descrições do tipo bibliográfico, nomeadamente autorias, edições e distribuições.

1 Ver: <https://www.tndm.pt/pt/biblioteca-arquivo/> (acedido em março de 2020).

2 Ver: <https://www.tnsj.pt/pt/centro-de-documentacao> (acedido em março de 2020).

3 Ver: <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/> (acedido em março de 2020).

4 Vejam-se alguns exemplos deste trabalho: Teatro da Cerca de São Bernardo – A Escola da Noite, Teatro da Cornucópia, Teatro Aberto (com destaque para a informação relativa a críticas incluídas nas suas fichas), Teatro Experimental de Cascais, Teatro Viriato, Teatro das Figuras.

Mencione-se ainda o caso do Museu Nacional do Teatro e da Dança, dispondo de uma Biblioteca⁵, criada em simultâneo com a fundação do Museu. Esta disponibiliza o acesso ao seu acervo através de coleções digitais lançadas no *software* Matriz.Net⁶. A metainformação é apresentada por descrição baseada nas Normas Gerais de Inventário de Artes Plásticas e Artes Decorativas publicadas pela DGPC. Especificamente para a coleção com tipologia Cartazes, Programas e Bilhetes sob a categoria “Espólio Documental”, a lógica de descrição segue níveis de inventariação museológica, biblioteconómica e arquivística. Os documentos digitais são acompanhados por fichas de inventário que incluem informação bibliográfica e dois campos adaptados à natureza do espólio: *Descrição*, que “deve ser utilizado em sentido muito lato, permitindo contextualizar o documento [...]” (Pinho & Freitas, 2000: 26), que inclui dados sobre fichas artísticas e técnicas; e *Origem/Historial* que se aproxima aos campos de descrição arquivística sobre a história custodial e institucional da documentação (*ibid.*: 44).

6. Este percurso breve pelas práticas de arquivo e documentação presentes em instituições relacionadas com a memória do teatro e do espetáculo permite-nos verificar, então, que a divulgação do património digitalizado e nado-digital por parte das instituições culturais dedicadas às artes performativas difere entre si e depende de um conjunto diverso de fatores: a natureza dos arquivos, as condições de tratamento dos acervos, a aplicação de sistemas de informação e a adoção de diferentes formas de partilha da informação histórica.

Consequentemente, tornou-se necessária uma solução metodológica que congregasse não apenas todas estas questões emergentes, mas ao mesmo tempo que não fizesse disparar as dificuldades logísticas, de forma a atender às necessidades que a publicação de um *arquivo on-line* tão idiossincrático implica. Na prática arquivística tradicional de tratamento de um passivo acumulado, a publicação de certos conteúdos (metainformação), ou seja, das descrições arquivísticas, é etapa posterior, ou quase final (uma vez que os arquivos não deixam de possuir uma certa organicidade), às tarefas de organização dos acervos. Aquela metainformação é objeto de formulação de várias normas e procedimentos nacionais e internacionais: existem já definidos vários *softwares* para gestão documental de arquivos, desde o momento da criação do documento à seleção para memória futura/documento histórico. Tenha-se em conta, por exemplo, o Archeevo⁷, *software* criado para arquivos intermédios e históricos, adotado pelo Arquivo da Universidade de Coimbra. Não discordando da bibliografia produzida pelos profissionais da área no que diz respeito

5 Ver: <http://www.museudoteatroedanca.gov.pt/pt-PT/biblioteca/HighlightList.aspx> (acedido em março de 2020).

6 Ver: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Home.aspx> (acedido em março de 2020).

7 Ver: <http://pesquisa.auc.uc.pt/> e <https://demo.archeevo.pt/> (acedidos em março de 2020).

aos arquivos digitais, tentamos compreender de que forma a informação histórica e os conteúdos artísticos chegam aos públicos, partilhando a ideia de cuidar e promover formas de conhecimento.

Deste modo, procurou-se um caminho intermédio que permitisse uma publicação especializada de conteúdos histórico-artísticos, cumprindo a dupla função de ser um ponto de chegada e de partida para públicos diversos. Chegou-se a esta solução por duas razões específicas: uma mais técnica, atinente à compreensão de parte da metodologia a usar, sobretudo quanto ao tratamento físico e organizacional do fundo; e outra mais teórica, revelando o caminho tomado quanto à reflexão sobre o conceito de *arquivo*, salvaguardando-se que o projeto de investigação e documentação que aqui se aborda não é centrado nas questões epistemológicas da Arquivística, Arquivologia ou metodologia de arquivos; trata-se sobretudo de um contributo para a reflexão sobre a importância do tratamento de conteúdos artísticos, dotados de especificidade. Estes não se resumem apenas às obras em si ou a catálogos sobre as mesmas, mas também aos processos de criação, produção, programação próprios das artes performativas e da atividade cultural em sentido lato.

Este processo de trabalho ocupa, portanto, um lugar mediador no estudo e preservação do arquivo. A sua pertinência assenta na posição que ocupa quanto aos arquivos, aos centros de documentação e aos arquivos digitais: não se caracteriza como um catálogo de documentação gráfica, porque contém conteúdos além dos visuais presentes nas descrições bibliográficas; também não se trata de uma “plataforma tecnológica que tem como objetivo a criação, gestão e disseminação de material no contexto de um arquivo histórico” (Ramalho, 2006: 1). Isto é, um *entremes* de publicação de conteúdos artísticos, porque próprio de estruturas orgânicas como um teatro, no caso do TAGV como espaço cultural – um nível de gestão e disseminação de informação histórico-artística que estabelece uma ligação com o arquivo físico, e que partilha, ao mesmo tempo, com uma ferramenta informática de auxílio à descrição arquivística e técnica de divulgação de conteúdos (*ibid.*).

Apercebemo-nos que o método de catalogação dos materiais gráficos obliterava informação essencial e complementar aos documentos visuais, situando, por exemplo, fichas artísticas e técnicas de espetáculos e/ou eventos; por outro lado, as normas de descrição arquivística ultrapassavam as necessidades de divulgação dos conteúdos artísticos que servem de *legenda* histórica à documentação. Optámos por adaptar um *website*, utilizando o *backoffice* já existente, criando uma camada intermédia de informação e/ou metainformação entre um catálogo e uma plataforma. Estabelece-se por esta via a ligação entre o arquivo físico e o arquivo digital, reservando aos documentos uma importância historiográfica focada na identidade do teatro como espaço cultural, indo além de um catálogo de “obras” de *design* gráfico, identificando-os com o

restante acervo, uma vez que a produção deste tipo de documentação gráfica está diretamente relacionada com os processos administrativos, diretivos, técnicos, de produção, de comunicação e imagem do próprio teatro: a estrutura (sobre)vive como organismo cultural que se *apresenta* a cada dia face a públicos diversos.

7. Perante estas questões e considerando o contexto do TAGV, o caminho seguido passou assim pela adaptação de um arquivo ao sítio www.tagv.pt, construído e desenvolvido com vista ao presente e ao futuro da programação do teatro. Dito de outro modo, trata-se de unir o ponto de chegada da comunicação histórica e o tratamento de conteúdos artísticos e programáticos, com o ponto de partida para a investigação teórica, assumindo que os arquivos, independentemente da sua natureza pública e idealmente consultável, possuem públicos distintos e permanecem como repositórios de memória. Por exemplo, um cartaz possui um primeiro nível de informação, devido ao seu contacto *vivo* com públicos, estabelecendo uma ligação com o arquivo histórico, não podendo ser dissociado dele. Nele se investem vários níveis de comunicação de conteúdos, adaptando a informação aos seus públicos, constituindo, no entanto, uma base para a difusão da informação em diferentes formatos. O *website* funcionará assim como placa giratória entre o arquivo físico, o arquivo digital e qualquer rede potencial de difusão de conteúdos, nacional ou internacional. Inevitavelmente, este tipo de trabalho obriga a pensar formas de linguagem para conteúdos artísticos, necessidades de publicação de conteúdos histórico-artísticos, e modos de difusão atuais desses conteúdos. E isto considerando que parte das instituições culturais públicas vive constrições de financiamento assinaláveis.

O Teatro Académico de Gil Vicente é um organismo cultural da Universidade de Coimbra. O seu arquivo é constituído por um acervo que documenta as atividades desenvolvidas desde a sua abertura ao público, atravessando a 2ª metade do séc. XX e assistindo à transição para o séc. XXI. Os desafios a que tentamos responder são afins aos que se colocam a outros teatros e cineteatros, quanto às suas práticas de arquivo, métodos de publicação, formas de descrição e natureza da informação. Essencialmente, o exercício aqui proposto foi sendo aplicado com base na metodologia bibliográfica e na metodologia arquivística para tratamento de acervos históricos: onde se iniciam, onde se esgotam, qual o seu alcance. O objetivo primordial continua a ser o de facultar informação histórica sobre as atividades do teatro.

O que se tornou evidente na experiência de documentação e indexação em curso foi ainda a relação entre a forma de organização dos documentos e a sua própria visibilidade/acessibilidade. Como mostrou Derrida, no seu estudo de referência sobre o arquivo, subsiste um vínculo profundo entre verdade e autoridade, entre a existência simples de documentos e a sua inscrição numa gramática e numa estrutura de apresentação. Ora, o arquivo do TAGV estabelece também por esta razão o arco referencial com o qual qualquer narrativa sobre o seu histórico tem de lidar.

Referências

- Corrado, Edward M., Sandy & Heather M. (eds.) (2017). *Digital Preservation for Libraries, Archives, and Museums*. Lanham, Maryland and London: Rowman & Littlefield.
- Derrida, Jacques & Prenowitz, Eric (1995). "Archive Fever: A Freudian Impression", *Diacritics*, vol. 25, n.º 2, 9-63.
- Lewi, H. et al. (eds.) (2020). *The Routledge International Handbook of New Digital Practices in Galleries, Libraries, Archives, Museums and Heritage Sites*. London: Routledge.
- Marty, Paul F. (2009). "An introduction to digital convergence: libraries, archives, and museums in the information age", *Museum Management and Curatorship*. ol. 24, n.º 4, 295-298.
- Pinho, Elsa Garrett & Freitas, Inês da Cunha (2000). *Normas de Inventário. Espólio Documental – Artes Plásticas e Artes Decorativas*. Lisboa: Instituto Português dos Museus.
- Ramalho, José Carlos et al. (2010). "DigitArq e o novo módulo de interoperabilidade OAI-PMH", *RepositóriUM*. Braga: Universidade do Minho. Acedido em janeiro de 2020: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/10532>.
- _____. (2008). "Creating a national federation of archives using OAI-PMH", *RepositóriUM*. Braga: Universidade do Minho. Acedido em janeiro de 2020: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/7821>.
- _____. (2007). "Consulta Real em Ambiente Virtual: implementação de uma sala de referência e leitura virtual num arquivo", *Associação portuguesa de Bibliotecários, Arquivista e Documentalistas*. Acedido em janeiro de 2020: <https://www.bad.pt/publicacoes/index.php/congressosbad/article/view/557>.
- _____. (2006) "DigitArq. Nova arquitectura aplicacional para gestão de Arquivos Definitivos", *RepositóriUM*. Braga: Universidade do Minho. Acedido em janeiro de 2020: <http://hdl.handle.net/1822/6038>.
- _____. (2004). "DigitArq: creating a historical digital archive", *RepositóriUM*. Braga: Universidade do Minho. Acedido em janeiro de 2020: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/718>.
- _____. (2004). "Aquisição e armazenamento de metainformação no contexto de um arquivo", *RepositóriUM*. Braga: Universidade do Minho. Acedido em janeiro de 2020: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/614>.
- Taylor, Diana (2003). *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham and London: Duke university Press.
- Tourney, Michele M. (2003). "Caging Virtual Antelopes: Suzanne Briet's Definition of Documents in the Context of The Digital Age", *Archival Science*, vol. 3, 291–311. DOI: 10.1007/s10502-004-4038-2

**PRÁTICAS DE ARQUIVO EM MÚSICA
E PERFORMANCE: DIÁLOGOS E
PERSPETIVAS DE CAMPO**

SORAIA SIMÕES DE ANDRADE

369

**Instituto de História Contemporânea da Faculdade de
Ciências Sociais e Humanas da Universidade
NOVA de Lisboa (IHC-FCSH/UNL) e Mural Sonoro**

https://doi.org/10.14195/978-989-26-1954-5_22

(Página deixada propositadamente em branco)

MURAL SONORO

Para quem trabalha nos universos da história da música e/ou de outras práticas artísticas próximas da cultura popular, as contribuições da história oral e dos testemunhos individuais são de uma notória fertilidade, porque nos permitem atribuir a memórias subterrâneas, oriundas de contextos de transformação social e cultural, de momentos de conflito ou de períodos de contestação política, um relevo que de outra forma não teriam.

Por outro lado, porque preterir dessas narrativas, prescindir do cruzamento das mesmas com o discurso que é produzido pelas indústrias de gravação/publicação de conteúdos é pouco desafiante, até injusto, pode incentivar, pela retransmissão frequente dessa informação, vazia de conhecimento ou de reflexão, a uma possível cristalização de um determinado fenômeno e da sua representação social.

Convocar junto de atores e atrizes dessas manifestações artísticas a exposição oral das suas vivências, colocar em evidência a interpretação das mesmas, preenche o ensejo por um exercício de liberdade e de cidadania: onde paisagens musicais e científicas dialogam e se fortalecem mutuamente por via de uma cultura partilhada e com objetivos comuns: a garantia do seu acesso nesta era digital.

Essa partilha deverá ser exigente, isto é: terá de ter em conta uma atenção à renovação do plano historiográfico, à redefinição dos modelos de criação artística, à evolução técnica e tecnológica da música, às variações e ao avanço das questões das suas performatividade e representação públicas.

Como bem lembrou Eduardo Coutinho, jornalista e realizador, no documentário *7 de Outubro* (2013) do cineasta Carlos Nader “todo o passado contado é mais intenso do que o passado vivido”. Habitado a questionar, Eduardo Coutinho cede a Carlos Nader uma entrevista de cerca de quatro horas onde exprime algumas das suas ideias.

Revelar em frente às câmaras o processo de criação ou de reflexão de um/a autor/a habituado/a a dirigir e interpelar outros, faz com que a experiência da realização, creio, engrandeca, com que tomemos parte, estejamos mais próximos/as dos outros e, numa última instância, de nós e das nossas aspirações ou demandas. Quando criei a Mural Sonoro foram estes os propósitos, são esses que se têm mantido: o do questionamento das obras de outros e o do autoquestionamento acerca da nossa proposta ou do nosso contributo para quem nos lê ou escuta.

O acesso à música popular em Portugal está, por um lado, intimamente ligado à experiência da rádio, do cinema e da televisão e, por outro, lado à aprendizagem formal (conservatórios nacionais, conservatórios regionais, bandas filarmónicas) ou menos formal, como a rua, veja-se nos casos das desgarradas ou do *hip-hop*.

O som é um fenómeno de natureza física e parte integrante de contextos culturais distintos, pelo que a abordagem à música propriamente dita, ou seja o som “culturalmente organizado” pelo humano (*humanly organized sound*, Blacking 1973) terá sempre que ter em conta tanto o som como as sonoridades (a acústica como a cultura) e as conjunturas ou os cenários em que estes são usados e produzidos.

Os arquivos que privilegiam a história oral, o cruzamento das experiências e dos testemunhos dos sujeitos sobre as suas propostas musicais com os de quem as recebe e estuda (aos seus repertórios poético-literários, às suas opções estilísticas e sonoras, à sua performance) são um motor de intervenção social produzido por especialistas (músicos, produtores e diretores musicais, performers) para outras pessoas (recepção musical e cultural), uma forma de entender as suas ações (criação, recepção, transmissão) e de as aproximar da comunidade, onde numa primeira e última instâncias essas experiências se inserem.

Todas as ações sociais são determinadas por uma natureza cultural específica. As manifestações culturais são em si uma encenação das dinâmicas sociais, até ideológicas, dos sujeitos. A fala, enquanto comunicação, pode ser vista como um ensaio da comunicação não verbalizada que a música em si transporta.

As performances são modos de viver um determinado conjunto de experiências, elas não se circunscrevem a rituais, a eventos ou a festivais, nelas coexistem questões éticas, políticas, interculturais como lembravam Turner e Schechner (1982) que abraçam todos os domínios do quotidiano e da vida social, seja no campo da indústria cultural e do espetáculo como em comunidades longe do mundo moderno ou da indústria.

Com o recurso à história oral, através de um guião de entrevistas dirigidas e semidirigidas a protagonistas da música e da cultura populares, a interpretação, a comunicação corporal, a

organização do espaço, o enredo da performance e as suas significâncias e simbologias (lexicais, sintáticas) são a matéria-prima com a qual se constrói uma narrativa aproximada da realidade quer do performer como do evento sonoro da música, tantas vezes não esperado, imprevisto, e não essencialmente acústico.

John Blacking em *How Musical is Man?* (1974) e *The Performing Arts* (1979) deixou claro, entre outros aspetos, que os processos que operam as transformações nos sistemas musicais estão intimamente relacionados com a performance musical: esta pode alterar convenções, tradições, as ideias que o/a performer tem sobre a música e a sociedade. Isto é, mesmo tendo em conta que as respostas à performance, às características “estritamente musicais” da mesma, se podem distanciar ou contrariar as reações políticas ou sociais elas não se dissociam da música popular. Essas respostas podem até influenciar decisões “não musicais” do/a performer.

São, pois, as sincronias e assincronias existentes entre a prática das manifestações da música e as respetivas estruturas sociais, uma representação da dinâmica dos distintos grupos e atores que atuam ora no espaço público ora privado através da performance. Esses elementos fazem-nos reconhecer modelos de edificação de tempo e espaço na cultura, bem como de dramatização, de encenação, até de valores morais que nos levam a aferir as relações inevitáveis entre a música e os itinerários e conjunturas socioculturais.

O audível (tocar), o visível (o texto e a performance) são interessantes mediadores do diálogo entre criador e recetor, aproximam-nos de modo claro das diferenças entre as manifestações e formas de expressão do evento (público) e os momentos de carácter singular.

Como prática artística do tempo a música configura um evento. Ela é indiscutivelmente provida de singularidade, na medida em que quando se reproduz uma peça musical dificilmente ela será escutada de forma semelhante à da execução anterior. É neste fator, transformador tanto para quem a toca como para quem a recebe de acordo com as variáveis do contexto (social, histórico, cultural, político), que habita a análise, é esse o ambiente que alimenta as sociabilidades e é ele o primeiro dado a preservar antes da entrevista: conhecer de antemão o universo e as dinâmicas do performer, cultivar essa relação/convivialidade que dá abertura à participação de quem entrevista.

As observações participantes e as entrevistas realizadas, a sua posterior análise, permitem-nos concluir que existe uma série de fatores extramusicais que interfere de maneira significativa nas performances *dos* músicos. Arquivar ou fixar num determinado momento da história essas interpretações é, sem dúvida, um exercício de liberdade e de democracia.



Referências

Blacking, J. (1979). *The Performing Arts: Music and Dance*. Paris/New York: Mouton Publishers.

_____. (1974). *How Musical is Man?*. University of Washington Press.

Schechner, R. (1982). *From Ritual to Theatre*. New York: Performing Arts.

Referências *Mural Sonoro*

Website: <https://www.murasonoro.com/arquivomurasonoro-1>

Podcast: <https://soundcloud.com/murasonoropodcast>

**MIGRAÇÃO DE MATERIAIS E
ARQUIVO MUTANTE: O CASO
DE PATRÍCIA PORTELA**

THIAGO ARRAIS

375

**Diretor do Coletivo Soul (Brasil) e
Professor da Licenciatura em Teatro do Instituto
Federal, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE – Brasil)**

(Página deixada propositadamente em branco)

A obra de Patrícia Portela, como veremos a seguir, convoca o arquivo e organiza procedimentos de documentação de formas diversas. Começamos por observar como a sua obra se assemelha às *Folhas de Relva*, de Walt Whitman. Espalha-se, distende-se, não comporta um ponto final. Escrita sem fim, portanto. Mas há uma diferença fundante entre o poeta americano precursor do modernismo e a autora portuguesa talvez inserida em um ponto já posterior à pós-modernidade. O ilimitado da escrita de Whitman situa-se no tempo; em Patrícia, no espaço. Whitman escreveu – ou reescreveu – ao longo da vida um único livro, uma única obra, acumulando-se de informações, perspectivas de tempo. A obra torna-se para este poeta uma espécie de seu testemunho de vida, confunde-se com ela. Esta aproximação entre arte e vida, da arte como testemunho de uma intimidade afetada pela vida, trata-se de um elemento característico da modernidade e do modernismo que lhe dará forma, mas não bastará para definir esse novo momento estético, de múltiplas características e que cabe, neste estudo de caso, destacar um aspecto mais. No modernismo, o objeto artístico, no seu tensionamento com a vida, assume a incompletude desta. O conceito de obra como um sistema fechado é, portanto, relativizado. Esta relativização se dá em diferentes frentes, mais visíveis, posteriormente ao pioneirismo de Whitman durante a segunda metade do século XIX, nas primeiras décadas do século XX.

Face aos inúmeros exemplos de artistas modernos que podem ser listados como herdeiros desta premissa de obra alastrada, em vida, sem fim, instaurada meio século antes por Walt Whitman, cabe mencionar o caso de Fernando Pessoa, para quem, em odes confessas, o poeta americano constitui uma espécie de totem, fundador de uma nova visão e função poética na modernidade, da qual Pessoa será um de seus autores mais representativos. A influência de Whitman em Pessoa não se resume à questão de estilo, mas é também de ética. Uma forma de ver e posicionar o autor frente ao mundo e a ele mesmo. Whitman estilhaça e alastra a unidade do Eu, afirmando-se “uma multidão”. Fernando Pessoa recorre a este expediente, de modo mais objetivo e em uma escrita menos selvagem e rizomática que a de Whitman, produzindo seus famosos heterônimos, subjetividades totais, que se tratam, efetivamente, de projeções do seu espaço interior. Feito se tratasse de uma construção metafórica da pluralidade subjetiva, do seu espaço de invenção como campo possível de realidade. Pessoa, como muitos de seus congêneres modernos, opta pelo mundo subjetivo da inventividade em relação à vida objetiva: “grande é o espetáculo do mundo”, “serei sempre o da mansarda”, “duvido que alguma vez Lisboa tivesse existido” estão entre suas máximas literárias. A obra de Pessoa, como a de Whitman, é um projeto inesgotável, que não pode ou mesmo não pretende encontrar um fim. São movidos pela poética de espriar essa limitação material mesma que aparta a subjetividade autoral da realidade objetiva. Sabe-se que a obra de Fernando Pessoa, passados mais de oitenta anos de sua morte, segue a ser descoberta e publicada como se se tratasse de sedimentos alçados de uma obscura arca sem fundo que, aos bocados, vem à luz.

Se Whitman é para Pessoa uma decisiva influência poética, em diversos níveis, dentre os quais aquele da produção de uma obra-em-vida que jamais cessa de se refazer, Pessoa aproxima-se de Patrícia Portela ao não concentrar sua obra-em-vida em um objeto único, como o livro *Folhas de Relva*. Mas ao assumir em sua obra tudo que lhe é subjacente, obscuro, engavetado. A obra pessoana, diferentemente da de sua grande influência norte-americana, não se dilata somente na sua superfície textual, mas na profundidade de seus materiais de elaboração. A conhecida “arca” de Fernando Pessoa, onde se encontram milhares de páginas até hoje não publicadas, apresenta um problema moderno retomado, em termos contemporâneos, por Patrícia Portela. Isto é: seria o espólio de um autor, seu material inacabado e não publicado, parte de sua obra ou arquivo de seu processo de criação? Ou ainda: como se delimita o que são materiais de criação e a criação propriamente dita? E finalmente: o que nestes materiais pode ser entendido como arquivo de um processo de criação e o que, neste material de arquivo, pode ser entendido também como criação? De certeza não são perguntas de fácil resposta, mas o estudo da poética criadora de Patrícia Portela enceta algumas possibilidades neste sentido.

Percebe-se a aproximação entre Portela e Pessoa – e mais logo se verá também com Whitman e o modernismo em geral – por diferentes caminhos. É mesmo evidente, no caso de sua criação *A Coleção Privada de Acácio Nobre*, a desdobrar-se nos formatos livro e espetáculo, cujo mote narrativo encontra-se precisamente na suposta descoberta da autora, na cave de seus avós, de um baú a partir do qual se revela a biografia e obra do personagem Acácio Nobre, gênio modernista, contemporâneo e próximo de Fernando Pessoa, silenciado pela História. O jogo, ou trocadilho de interlocução com Pessoa, prossegue no facto de que, assim como seus heterônimos, Acácio Nobre não existe, ainda que seja apresentado como se existisse, uma identidade subjetiva que, como invenção, se pretende apresentar mais real do que a própria realidade. Se o espólio real na arca de Fernando Pessoa atualiza e delineia um poeta que já não vive, mas não deixa de existir através da revelação perene de sua obra ou materiais de criação, o espólio do fictício baú de Acácio Nobre busca aproximá-lo o mais possível da realidade, como se esta fosse, afinal, uma produção de linguagem resultante da manipulação de materiais históricos e poéticos. Diferentemente de Fernando Pessoa, Patrícia Portela documenta a biografia de seus personagens – não se tratam de heterônimos, uma vez que estão em relação com a autora, cuja voz própria não se cala para dar lugar à outra, mas sim para fazê-la falar. A narrativa de *Acácio Nobre* se dá pela exposição deste manusear da autora do material encontrado no fictício baú do personagem: “cartas, diários, testemunhos, maquetas de jogos e armadilhas”, fotografias, jornais, livros, objetos, etc. Sempre apresentado como real, histórico e, nesta exposição que é também sua narrativa, confundindo-se com a História, enlaçando-se com diversos momentos e personagens históricos reais da primeira metade do século XX. Trata-se do uso lúdico de material histórico que reinventa a História, produz invenção, que, sendo transfigurado, torna-se material artístico, poético. Os materiais, como instrumentos narrativos, apresentam-se nesta obra

metaforicamente, em relação direta com o caso real da arca de Fernando Pessoa, da questão moderna da obra inacabada, ilimitada e desconhecida. Como a endossar, de forma poética, a pergunta acerca de a partir de onde a identidade de uma criação passa a ser reconhecida e até onde ela pode chegar.

O livro *A Coleção Privada de Acácio Nobre*, como se composto de matéria de criação residual, assemelha-se menos à designação de “livro de arte”, catálogo ou registo do que a um *puzzle* em que texto, imagens, documentos, polifonias narrativas e longas notas de rodapé são arranjadas pela autora como um jogo, em que material histórico e invenção se confundem e sua narrativa corresse não sob o comando de uma voz ficcional, mas pela justaposição e combinação destes materiais que, somados, constituem um dispositivo estético. O livro documenta-se de seu próprio processo, transfigurado em forma poética¹. Por outro lado, o espetáculo, também chamado *A Coleção Privada de Acácio Nobre*, trata-se de um outro dispositivo a partir do mesmo material – o suposto espólio encontrado no baú do personagem Acácio Nobre, e da relação da autora, desta vez em cena, com este material. O que o público tem diante de si é sobretudo esta massa textual e material projetada, como se a escrita de uma vida – e de um objeto literário, se instalasse e ocorresse em tempo real à frente de todos. O que se pretende destacar neste exemplo de *A Coleção Privada de Acácio Nobre*, válido para outras criações de Patrícia Portela, é o transbordamento da escrita de um suporte artístico para o outro. Livro e espetáculo, neste caso, constituem um todo, somente possível pelo transbordar da escrita de dispositivos autônomos e complementares, que carregam entre si uma mesma matriz de materiais de criação. Não se trata de a autora escrever duas vezes. Trata-se antes de ela dispor dos meios em que sua escrita transbordante possa caber. Mesmo que estes meios sejam objetos múltiplos e híbridos.

É neste sentido de uma escrita dilatada que Patrícia Portela aproxima-se de Walt Whitman. Com uma diferença decisiva, como já mencionado. Em Whitman, a escrita sucede-se no tempo sobre o mesmo objeto expandido (livro), ao passo que em Portela ela transborda de um objeto a outro. Tratando-se, portanto, de um gesto no espaço, e não de uma acumulação temporal. O que se dilata na escrita da autora não se trata, necessariamente, de partes integradas à sua obra, como no caso dos poemas em processo de Whitman, mas também de seu material residual, seus arquivos e seu processo mesmo de criação. Os materiais de criação migram de um

¹ Cabe aqui mencionar um relevante antecedente deste dispositivo de escrita, a obra *Jusep Torres Campalans* (1958), do escritor espanhol Max Aub, definida pelo autor como uma “biografia imaginária”. Neste livro, o autor produz a biografia de um pintor mexicano inexistente, fartamente documentada, entretanto, com a inclusão de imagens, exposição de trabalhos do personagem biografado, notas explicativas de rodapé e cronologia histórica, tal como ocorre em *Acácio de Nobre*. A obra de Portela, contudo, distingue-se pelo facto de sua narração decorrer fundamentalmente através da justaposição de materiais biográficos (reais ou inventados), a tornar quase invisível a mão da autora neste processo de escrita. Diferentemente do livro do autor espanhol, em que sua voz narrativa se projeta, bem como o caráter romanesco de seu relato.

objeto ao outro, reordenados como novos dispositivos poéticos, mas estabelecendo elos entre si – dir-se-ia uma *superescrita*, múltipla e transbordante.

Esta tendência da autora de produzir uma *superescrita* que se desdobra em distintos dispositivos poéticos confirma-se na maioria dos seus trabalhos de criação: os espetáculos da *Trilogia Flatland* (em livro, compilada e renomeada como *Para Cima e Não Para Norte*), *Wasteband*, *Odilia* e *O Banquete* são exemplos de escrita de palco que migraram para a escrita de livros, complementares e autônomos ao mesmo tempo. Mais recentemente, o espetáculo *Je Suis Bovary* resultou em um audiolivro homônimo em vinil, e *Parasomnia* em uma instalação de artes visuais, como novas propostas de dispositivos para este transbordamento de suportes de escrita.

A ideia de migração de materiais deve ser pensada como princípio metamórfico de escrita. Ou, em outros termos, de uma reescritura pela autora de sua própria obra, sempre em movimento. Não parece um acaso, por exemplo, que a epígrafe do dispositivo-livro de Portela, *O Banquete* (2012), decorrente por sua vez de seu formato precedente em espetáculo de mesmo nome, cite Lavoisier: “nada se perde, tudo se transforma”. O que migra de um suporte a outro, mais do que uma materialidade, é uma ideia, um corpo, um movimento, numa palavra, um ser criado. Ocorre que ao migrar o ser já estabelece uma nova condição, não pode ser o mesmo, ele é o novo espaço em que se aporta. Na contracapa de *O Banquete*, outra epígrafe diz: “De acordo com a mitologia grega, uma quimera é uma criatura monstruosa feita de múltiplas partes de vários animais. Em zoologia, quimera é um animal que contém duas ou mais populações de células geneticamente distintas originadas em diferentes zigotos. Cada população de células mantém as suas características, originando uma mistura desencaixada de partes de dois animais”. A alusão mítica aos procedimentos com os materiais de criação operados pela própria autora, e do que discursivamente pode de aí ser extraído, parece clara. Do ponto de vista operativo, uma quimera não é um animal híbrido, mas o resultado de partes disjuntadas que se reorganizam.

É pertinente observar, a respeito destes e demais casos de criação de Patrícia Portela, que tal jogo de disfunções presente na sua dramaturgia também se relaciona com a recusa da autora em lidar com a realidade palpável imediata e buscar suas dobras e reinvenções. Como um poeta que desmontasse a Máquina do Mundo e produzisse sua própria quimera. Do ponto de vista simbólico, uma quimera carrega uma dimensão utópica, de rearranjo da realidade. Aspecto que, uma vez presente nas criações de Portela, deve ser destacado e compreendido, inclusivamente, como gesto político. O que se depreende destas operações de disjunção de materiais nas suas criações é que elas informam a realidade como um discurso viciado. Adotam a realidade como mecanismo, a funcionar sob uma ordem implícita, com forma e conteúdo invariáveis. Consideram, entretanto, que a aceitação desta realidade não é tácita nem imediata quando esta é entendida, antes, como uma visão da vontade humana, um fenômeno de linguagem, sua representação

possível. Sendo linguagem, a realidade pode assentar-se sob determinada interpretação, feita através da manipulação de seus elementos constitutivos, aqueles que quer abarcar e conferir sentido: tempo, espaço, matéria, etc., produzindo um consenso de sintaxe e morfologia do real. Dito de outro modo, o discurso substituiria a realidade mesma, conformado a partir de determinada concatenação de seus elementos extensivos, como em um circuito fechado apresentado como o real. Na escrita de Patrícia Portela, lidar e criar sobre a realidade é uma operação de linguagem – onde talvez a confrontação de poder, a pretexto do controle sobre a narrativa do real, dá-se como em nenhum lado. Neste processo de descondicionamento da realidade, ou de seu discurso, que ora coincidem, o que a autora propõe em seu trabalho, mais do que invenção, é a reconstrução do real possível. Isto porque a realidade, tomada como representação, é feita de uma série de especificidades constitutivas sem as quais não pode ser abarcada.

Não seria, portanto, demasiado afirmar que os materiais de criação da autora podem ser entendidos como o gesto de uma arte científica. Isto é, aquela nascida do desejo de desmontagem da realidade, para afinal, urdi-la de outra maneira. Nestas operações de disjunção dos materiais criativos, e também narrativos, como som, imagem, corpo, espaço e palavra, tendem a separar-se radicalmente entre si, fundando territórios autônomos de expressividade e elocução, justapostos uns aos outros, tensionando-se pela borda, pela fronteira de sua língua específica, numa interface de espelhos e reflexos, mais do que de natural integração. Por outro lado, materiais documentais (uma notícia de jornal, o *frame* de um filme, apontamentos de rodapé, registros de quaisquer naturezas) colam-se à ficção como se integrassem uma mesma pele, desvanecendo também seus limites com a realidade dita como tal. Há nisto tudo o estremecimento da compreensão orgânica e espontânea do real, por sua vez adotado como o campo dos possíveis. Esta “estranha forma de vida” em que resultam as criações de Portela, compostas de partes difusas, conformam uma estética *bric-a-brac*, para ser justo com o caráter de jogo presente nelas. Por muito que suas partes não sejam iguais, ajustam-se entre si e, combinadas, apontam para diferentes conformações. De outra parte, deve esclarecer-se a realidade propriamente dita, e não seu nome ou representação, que é unicamente aquilo com o que a autora pode lidar, trata-se de um determinante absoluto do qual não se pode sair. O contrapelo ao irreprimível desejo artístico, Patrícia Portela incluída nele, de criação do que chamam “universos paralelos” (a própria autora costuma apresentar-se como um de seus produtores na orelha de seus livros-objetos). O desejo da invenção absoluta, ressalte-se, é o “voo de Ícaro” do autor, legítimo por natureza, mas “voo de Ícaro” mesmo assim. Nada há fora da máquina do mundo, apenas sua permanente reordenação.

Cabe ainda mencionar, quanto a Patrícia Portela, que suas operações de disjunções de materiais de criação, conformando novos dispositivos interartes, jamais prescindem do uso da palavra. Quer manifestem-se em formato espetacular, de livro-objeto, audiopostal ou instalação performativa,

estes dispositivos, isoladamente ou postos em interface entre si, sustentam-se como escrita de um supertexto da autora, no qual a palavra exerce papel determinante. Na realidade, pode afirmar-se, sobre o trabalho da autora, que seu ponto movente original, antes que o da simples expressão de modalidades performativas diversas, trata-se, efetivamente, dos modos de uso da palavra como material primário de criação. A determinar a utilização dos demais materiais de criação. Como se movida, antes de tudo, por uma pulsão de escrita. Seja em um dispositivo como *Hortus* que, objetivamente, consiste em uma experiência do público no espaço cênico vazio – contudo orientada por um texto escrito em suas mãos; ou ainda no caso da performance *Audiomenus do Chiado*, na qual o público refestela-se na paisagem urbana a ouvir um texto da autora em auriculares, o que se percebe, como finalidade de quaisquer das suas criações, é que algo seja dito. E este dizer, no caso de Portela, não abre mão de se dar pelo uso da palavra, quer seja escrita ou falada. Porém sempre organizada em formato de texto, como uma estratégia de discurso, alinhada, justaposta ou em contraponto a outros materiais de criação que conformam seus dispositivos interartes.

O que se observa, contudo, no trabalho de Patrícia Portela, assim como de diversos autores de sua geração, nomeadamente a partir dos anos 2000, ou ainda mais recentemente – em que se pode incluir, por exemplo, outros dramaturgos-encenadores portugueses, como Tiago Rodrigues, Miguel Castro Caldas, Sónia Baptista ou Lúgia Soares – é o que se pode chamar de uma pulsão de inserção da escrita nestes novos dispositivos cênicos. Em todos estes casos, tais autores tratam do problema da escrita textual, assumem-na como sua pulsão determinante. Dito de outra maneira, estes autores podem ser vistos, antes, como escritores que procuram na estrutura pós-dramática da cena – portanto aberta e interartes –, modos de construção de escrita, em que texto e palavra, como materialidades sob diferentes usos, possam falar, manifestar-se como discurso e como formato. Assim, como no seu *Tratado da Pintura*, Leonardo da Vinci replica Simônides de Céos, argumentando que “a pintura é uma poesia muda e a poesia uma pintura cega”, pode dizer-se, nos presentes casos e outros, que a escrita cênica é um modo de escrita literária e sua literatura um modo de escrita teatral². O que representa um passo a mais no campo dos estudos do drama – ainda que associado às intermedialidades, e também do lugar da organização da escrita literária na cena, em relação ao impasse dramático que o conceito de teatro pós-dramático prefigura.

Deve também considerar-se, no caso de Patrícia Portela, estudado mais de perto, que esta interface de dispositivos que conforma sua escrita dilatada pode ser estendida à análise do seu material de criação

2 Assim como Patrícia Portela, os referidos dramaturgos-encenadores, e outros, transitam sua escrita entre a produção de espetáculos (dispositivos cênicos) e a publicação de livros (dispositivos literários), complementares ou em interface entre si, e a partir de uma matriz material de criação comum.

como arquivo. Volta-se aqui à analogia sobre a arca de Fernando Pessoa: o que neste espólio constitui a própria escrita do poeta, o que dela se destaca e o que simplesmente a documenta? Tome-se, por exemplo, o material de arquivo designado por Patrícia Portela como *storyboards*, referente a diversas das suas criações – neste estudo, especificamente à *Trilogia Flatland* e *O Banquete*, mas aplicáveis como conceito à maior parte de sua obra, dada a repetição deste expediente. Tratam-se de colagens, rascunhos, esboços, registros, apontamentos, desenhos, imagens, textos, cartas, excertos de outras obras, *readymades*. Como Pessoa, Portela não se desfez destes materiais, acumula-os. Como quem vê nesse gesto alguma razão. O que se percebe ao analisar esse material de arquivo, é que a migração de materiais não se dá unicamente no tempo atualizado (presente) da criação de dispositivos interartes, mas também no tempo virtual (passado) que os liga às suas fontes primais de arquivo. Isto é, por um lado, um arquivo, como os *storyboards* de Patrícia Portela, pode ser entendido como documento, mas não só. Não se limita a um caráter estanque, confinado ao passado. O arquivo é antes uma prática relacional e, neste caso, uma prática de escrita que perpassa o tempo. Pode ser entendido como obra, mas uma obra móvel e movente, cuja permanência ultrapassa a presença e função do seu autor original ao relacionar-se com outros agentes. Dir-se-ia tratar-se de um arquivo mutante. Posto que o tempo, como a matéria, é também mutante, um umbral que jamais se repete cada vez que é visitado. O tempo, como a matéria, longe de ser uma coordenada circunscrita, é um fator moldável, transversal, uma atualidade que se desdobra de distintas maneiras. Os materiais de arquivo, como os poemas que se guardam nas arcas, dizem diferentemente com o passar do tempo; é já outra mão, olho, sentimento de mundo que lhes toca.

O conceito de arquivo mutante, aqui apresentado, pretende responder à ideia de que somente a obra acabada e atualizada pode ser entendida como tal; estendendo seu princípio às operações criadoras aplicáveis, em diferentes tempos e contextos, sobre um determinado material de arquivo, potencialmente (re)criador. O conceito de arquivo mutante orienta-se pelas seguintes premissas: 1. os materiais de arquivo têm permanência no tempo (não se limitando ao caráter documental imóvel e preso ao passado); 2. os materiais de arquivo devem ser entendidos como textos autônomos (transcendem um elo supostamente indissociável com seu autor original); e 3. os materiais de arquivo servem a múltiplos usos para criação de novos dispositivos (distintos da sua condição original). Diante destas premissas, chama a atenção que Patrícia Portela, sem trabalhar diretamente com o cinema, mas, via de regra, com a “condição efêmera” das artes performativas, interesse contrastá-la com a “condição eterna” da escrita literária e do objeto livro; designe seus materiais de arquivo como *storyboards*. A seguir a este prisma cinematográfico, pode depreender-se que se tratam de materiais cuja montagem das partes pode ser completamente diversa daquela original, alterando-se com o tempo, como “uma porta que se abre para todas as direções”, segundo grifa a autora em um de seus esboços sobre a *Trilogia Flatland*. Observando de perto o arquivo de materiais de criações da autora, entendido como mutante, pode inferir-se alguns aspectos acerca da relação entre materiais e escrita.

À partida, a apreciação de que é falso tomá-los somente como o documento de um instante. Traem seu tempo, destino e função originais. Servem, entretanto, sob novos usos, ao mesmo jogo de desmontagem da realidade a que se propuseram originalmente. Ou seja, através destes materiais, a realidade pode ser torcida em um novo *bric-a-brac*. Não se trata de simples insubordinação narrativa, mas de um exercício de decupagem da representação da realidade, evidentemente poético e a promover um novo sentido ético, nesta manipulação, àqueles que a experimentam. E ainda um gesto novamente revolucionário, porque utópico com os elementos constitutivos desta realidade, ditos naturais, quando, efetivamente, tratam-se de elementos de linguagem. Postos em mosaico, os materiais de arquivo ensinam que a relação de forma e conteúdo do pensamento, submetida aos mesmos princípios lógicos, pode caminhar para destinos em tudo diversos. A criação de novos dispositivos interartes, com os materiais deste arquivo mutante, é ilimitada. Acrescente-se que o caráter móvel destes materiais de arquivo, e de sua permanência, carregam, nos próprios contornos, a sua experiência no tempo como fator de sua atualização.

Contudo, interessa observar certas dimensões poéticas extraíveis do arquivo de criações de Patrícia Portela. Destaca-se nele seu caráter de vestígio. Onde se vislumbra, de forma inacabada, baça e implícita, a autora, seu processo de criação e a criação propriamente dita. O que transparece desta operação é que tais materiais podem ser entendidos como mensagem. Isto é, como elementos que carregam o testemunho de uma experiência e de uma subjetividade, em dado momento que, como voz, na ausência desta condição de elaboração, deseja projetar-se ao futuro. Deve, assim, considerar-se o gesto cumulativo da autora sobre o arquivo de seus materiais de criação como uma proposição para virtuais interlocuções. O gesto de criação, como já dito, não se limita à experiência criadora ou mesmo ao tempo de vida do seu autor. Lidos como mensagem, os materiais de arquivo de Patrícia Portela podem também ser percebidos como uma inconfidência da autora, um segredo com o qual lidar significa “profaná-lo”, no sentido que Agamben confere ao termo, a propósito de situar determinado conteúdo noutra campo epistemológico e de partilha daquele original. Ou dito de outra maneira, as memórias subjetivas, ou sua experiência, não pertencem a um único corpo, podendo transferir-se para outros, assim como o tempo pode ser manipulado em lances de perspectiva e retrospectiva, por meio dos novos usos destes materiais de criação. O pensamento, incluindo o pensamento criador, é associativo, feito de lapsos, saltos, não confinado a uma só autoria ou uma só condição de criação.

O material de arquivo, portanto, permite a releitura da obra que já aconteceu. Mas é também a documentação de um plano, de uma estratégia criadora, e de suas distintas possibilidades de realização. É recorrente, no arquivo de Patrícia Portela, como é próprio da linguagem performativa a presença de instruções de uso nos seus materiais, o que pressupõe a formulação de uma intenção, com resultados indefinidos. Entendido como uma interface, o material de arquivo é uma intenção criadora em que podem incidir outras intenções criadoras. Dentro de um conjunto

originalmente planejado, diversos materiais de arquivo quando recombinaos podem montar um outro todo. Os materiais de arquivo, isoladamente, não demarcam uma posição de criação, sendo no máximo uma coordenada no espaço-tempo fluido. O que define o material de arquivo é a sua manipulação. Todavia, há um sentido iconográfico ou simbólico no arquivo que é perene, um sentido autônomo, tornando-o um documento transtemporal.

Por outro lado, pode aventar-se determinados usos, ou interfaces, específicos a partir do material de arquivo de Patrícia Portela que, como já dito, conformam potencialmente uma escrita que transpõe a própria autora. Quais sejam: o gesto de buscar as fontes primárias (por exemplo, fotografias que inspiram suas ilustrações) para cotejamento e recriação destes materiais; a relação de poéticas entre a cena de um espetáculo desenhado – como *O Banquete* – diante do espetáculo teatral em três dimensões; a multiplicação de uma peça de arquivo que, como imagem repetida, resulta ainda em outro arranjo formal ou a ação do tempo sobre o material de arquivo, transfigurando-o. Já no *corpus* do arquivo de Patrícia Portela, percebe-se um conjunto de operações entre materiais, que podem desdobrar-se em novas operações neste sentido. Por exemplo, a utilização da técnica de colagem, que implica na justa ou sobreposição de materialidades distintas, produzindo zonas relacionais abertas de criação. Ou ainda o que se pode chamar de um movimento reverso, em que mídias de caráter exterior (excertos de cinema ou de teatro) cabem, introjetadas, nas páginas planas de um caderno de elaboração, de modo que a obra acabada serve ao arquivo e não apenas o contrário. O espaço físico pode ser lido além ou aquém da sua tridimensionalidade. De forma que o material previsto para um determinado suporte, como a projeção de vídeo, passa a ter outros usos, convertendo-se em uma página ilustrada ou material cenográfico, etc.

O que se percebe, finalmente, é que a diversidade do arquivo de materiais de criação aponta a multiplicidade da autora e a sua necessidade de mediação para este conjunto de línguas, a conformar novos dispositivos interartes. Os materiais de arquivo precisam que alguém “os diga”, seja o autor original ou outrem. A linguagem, neste caso a escrita de novos dispositivos poéticos a partir de uma matriz de materiais de criação, pode funcionar como um palimpsesto de simultâneas traduções, até desaparecer. O que se coloca em questão, no conceito de arquivo mutante, é o uso e manipulação criador dos materiais de arquivo, no sentido de produção de novos dispositivos e novas escritas.

Referências

Arrais, Thiago & Oliveira, Fernando Matos (2017). *Ensaio Ruminantes: sobre a obra performativa de Patrícia Portela*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

- Aub, Max (1958). *Jusep Torres Campalans*. Cidade do México: Tezontle.
- Pessoa, Fernando (1980). *Obra Poética* (volume único). Lisboa: Europa América.
- Portela, Patrícia (2016). *A Coleção Privada de Acácio Nobre*. Lisboa: Caminho.
- _____ (2014). *Wasteband*. Lisboa: Caminho.
- _____ (2012). *O Banquete*. Lisboa: Caminho.
- _____ (2007). *Odília*. Lisboa: Caminho.
- _____ (2009). *Para Cima e Não para Norte*. Lisboa: Caminho.
- Whitman, Walt (2012). *Folhas de Relva*. Rodrigo Garcia Lopes (trad). Rio de Janeiro: Iluminuras.

(Página deixada propositadamente em branco)

TA
GV

2



FACULTADE DE CIÊNCIAS
CENTRO DE CIÊNCIAS
DEPARTAMENTO DE FÍSICA
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

12



90

I
U

Cláudia Madeira

Professora Auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Investigadora no Instituto de Comunicação da Nova (ICNOVA) e colaboradora do Instituto de História de Arte (IHA), nos quais é corresponsável pelas linhas de pesquisa “Performance Arte & Performatividades nas Artes”. Colabora no Centro de Estudos de Teatro (CET-FLUL), onde integra o projeto PERPHOTO – Dramaturgias do Olhar: Cruzamentos entre Fotografia e Teatro no Contexto Português e Internacional. Realizou o doutoramento em Sociologia, com um trabalho sobre “Hibridismo nas Artes Performativas em Portugal” (2007), e o pós-doutoramento com o projeto “Arte Social. Arte Performativa?” (2009-2012). É autora dos livros “Novos Notáveis: Os Programadores Culturais” (Celta, 2002), “Híbrido. Do Mito ao Paradigma Invasor?” (Mundos Sociais, 2010) e Arte da Performance “Made in Portugal. Uma Aproximação à(s) História(s) da Arte da Performance Portuguesa” (ICNOVA, no prelo 2020).

Fernando Matos Oliveira

Docente na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde coordena o doutoramento em Estudos Artísticos. Diretor do Teatro Académico de Gil Vicente e membro do Centro de Estudos Interdisciplinares do Séc. XX (CEIS20). Tem publicado ensaios sobre teatro, performance e poesia, sendo autor dos estudos “O Destino da Mimese e a Voz do Palco: O Teatro Português Moderno” (1997), “Teatralidades. 12 Percursos pelo Território do Espetáculo” (2003), “Poesia e Metromania. Inscrições Setecentistas [1750-1820]” (2008). Editou os volumes “Melodrama” (1996), “Conceitos e Dispositivos de Criação em Artes Performativas” (2017) e “Ensaios Ruminantes sobre a Obra Performativa de Patrícia Portela” (2017, com Thiago Arraias). Responsável pela pesquisa e edição de dois volumes de António Pedro, fundador do TEP: “Antologia Poética” (1998) e “Escritos sobre Teatro” (2001). Dirige a coleção “Dramaturgia” na Imprensa da Universidade de Coimbra e coordena o comité português da rede europeia EURODRAM.

Hélia Marçal

Doutorada pela Universidade Nova de Lisboa (2018) com um estudo sobre a conservação da arte da performance. Desde 2018 desenvolve investigação na Tate (Londres), no âmbito do projeto “Reshaping the Collectible: When Artworks Live in the Museum”, onde colabora no Departamento de Conservação de Time-Based Media. Publicou artigos e capítulos de livros em diversos contextos, tendo também coeditado dois volumes e um número especial da “Revista de História da Arte” sobre a arte da performance em Portugal. Leciona ocasionalmente na Universidade Nova e é coordenadora do Grupo de Trabalho de Teoria, História, e Ética, do Comité da Conservação do ICOM (International Council of Museums). Professora Auxiliar no Departamento de História da Arte na University College London.



2



CEIS 20
CENTRO DE ESTUDOS
INTERDISCIPLINARES
DO SÉCULO XXI
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

O L H A R E S

1 2



9 0

I
IMPRESSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS
U