



UNIVERSIDADE D
COIMBRA



André Marcos Heitor

PERFORMATIVIDADE *HISTORIÁVEL*

GUIÃO SOBRE TEATRO ACADÉMICO DE GIL VICENTE

Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos, orientada pelo Professor Doutor Fernando Matos Oliveira e co-orientada pelo Mestre Vítor Gens, apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Outubro de 2020

FACULDADE DE LETRAS

PERFORMATIVIDADE *HISTORIÁVEL*

GUIÃO SOBRE TEATRO ACADÉMICO DE GIL VICENTE

Ficha Técnica

Tipo de trabalho	Dissertação
Título	Performatividade <i>historiável</i>
Subtítulo	Guião sobre Teatro Académico de Gil Vicente
Autor	André Marcos Heitor
Orientador	Fernando Matos de Oliveira
Co-orientador	Vítor Gens
Júri	Presidente: Doutor Sérgio Dias Branco Vogais: 1. Doutor Mário Djalme Montenegro Araújo de Castro Neves 2. Doutor Fernando Matos de Oliveira
Identificação do Curso	2º Ciclo em Estudos Artísticos
Área científica	Estudos Fílmicos e da Imagem, Estudos Teatrais e da Performance
Data da defesa	02 de Dezembro de 2020
Classificação	18 valores

nota à edição:

A presente dissertação foi escrita ao abrigo do Antigo Acordo Ortográfico (anterior a 1990) por decisão de autor.

A mesma não recai em nenhuma politização da língua lusófona. É apenas *ferramenta* científica adquirida pela frequência em Estudos Histórico-Filosóficos, âmbito da licenciatura em História pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Aí, aprendeu-se a dissertar, ou a exercitar espírito crítico. O antigo acordo ortográfico é então somente ferramenta escrita de desempenho científico.

Foram mantidas as originalidades linguísticas em referências consultadas em língua estrangeira.

Agradecimentos

Esta página não será utilizada para especializar agradecimentos, uma vez que seria processo de selecção injusto, a meu ver. A construção do pensamento exposto, em seguinte dissertação, não poderia existir, conforme infinidade existencial, sem todas as vivências de meu corpo.

Só posso pois agradecer com todo carinho e humildade, talvez abstractamente, a todas as existências físicas e metafísicas que permitiram e permitem, porque movimento é dimensão infinita, a minha identidade como corpo em movimento: André.



A vós, quatro (elem)entes de minha quintessência.

RESUMO

Performatividade *historiável*: guião sobre Teatro Académico de Gil Vicente

O seguinte ensaio é uma configuração de sínteses, concentrando em si três áreas disciplinares de conhecimento humano: Cinema como arte de memória, História como ciência de memória e Arquivística como ciência de informação. Ao mesmo tempo, cada síntese é fruto de reflexões teórico-práticas sobre aquelas disciplinas, confluídas num único estudo de caso: o arquivo do Teatro Académico de Gil Vicente. Neste sistema de informação, discorre uma interseccionalidade entre registos histórico-artísticos, que obrigam a pensar no conceito de arquivo através do *olhar* da performance. A documentação gerada parece revelar um *movimento performático* específico de órgãos gestores, como Comunicação e Produção, no âmbito da administração de um espaço cultural como o TAGV. Esses objectos de memória, como por exemplo cartazes ou fichas de produção, possuem potência de relação, ou uma qualidade *historiável*. São documentos que performam, e onde coexiste registo de performance. São como *representações* documentais carregadas de significantes. Tal como o cinema é um arquivo de imagens-movimento captadas pelo *olho-registo*, também a memória é como um arquivo de imagens mentais que formam o rol imagético da mente humana. Os *arquivos performáticos*, como ATAGV, parecem apresentar não apenas registos de arte, mas também registos dos seus processos criativos. O espectáculo, ou evento/acontecimento artístico, é produto de todo um processo criativo que começa na ideia e termina na co-presença com públicos, passando por registos de pré e pós produção, assim como de divulgação. Enfim, o arquivo do teatro custodia memória artística, e memória de criação artística.

Palavras-chave: História, Cinema, Memória, Arquivo, Performance.

ABSTRACT

Historical performativity: script on Teatro Académico de Gil Vicente

The following essay is a configuration of syntheses, which centers in itself three disciplinary areas of human knowledge: Cinema as an art of memory, History as a science of memory, and Archival as a science of information. Simultaneously, each synthesis is the result of theoretical and practical analysis on those disciplines, conjoined in one single study case: the archive of Teatro Académico de Gil Vicente (ATAGV). In this information system, occurs intersectionality between historic-artistic records, that compel to think the concept of the archive through the perspective of performance. The generated documentation seems to reveal a performing motion specific from managements, like Public Relations and Production, placed in the administration work of a cultural space like TAGV. Those memory objects, like posters or production sheets, hold a relation output, or a historical quality. They work as documental representations filled with significantes. Similarly, as cinema is a moving image archive, captured by the *eye-record*, memory is like a mental image archive that forms the imagery array of the human mind. The performing archives, as ATAGV, seem to present not only art records but also the records of creative processes. The spectacle, or artistic happening, is a product of a full creative process, starting on an idea and completed on the co-presence with audiences, going by pre and post-production records, as well as public relations records. Finally, the theatre's archive owns artistic memory and artistic creation memory.

Keywords: History, Cinema, Memory, Archive, Performance.

Siglas e Acrónimos

AAC - Associação Académica de Coimbra

ATAGV - Arquivo Teatro Académico de Gil Vicente

DG-AAC - Direcção-Geral da Associação Académica de Coimbra

ISAD(G) - General International Standard Archival Description (General)

MEN - Ministério de Educação Nacional

TAGV - Teatro Académico de Gil Vicente

TGV - Teatro de Gil Vicente

TEUC - Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra

SASUC - Serviços de Acção Social da Universidade de Coimbra

UNEP - União Nacional dos Estudantes Portugueses

ÍNDICE

Prefácio: olho-registo; ou <i>kínema</i> e (a)percepção humana.....	1
I. Actus I; ou Código de Arquivo.....	9
I.1. Didascália; ou cosmogonia.....	9
I.2. Objectos de memória.....	14
I.3. Sujeitos de memória.....	19
II. Actus II; ou Centro de Documentação.....	24
II.1. Didascália; ou primeira performance.....	24
II.2. Fundo; ou arquivo que respira.....	32
II.3. Secções I - Programação e II - Produção.....	38
II.4. Secções III - Administração e IV - Direcção.....	44
Posfácio: considerações finais.....	49
Bibliografia/Fontes consultadas.....	51
Anexos.....	55

... a hipocrisia é uma homenagem que o vício presta à virtude.

Mikhail Bakunine, *Socialismo libertário*

Uma fixação durável, só a escrita a oferece, a qual, no entanto, empreende simultaneamente a tarefa de suplantando a comunicação mítica por meio de novas formas de saber.

Walter Burket, *Mito e Mitologia*

Sa poésie a tenté comme elle l'a pu (avec la complicité chronologique de la peinture, de la musique, du ballet et de la poésie modernes) d'imaginer d'abord une plasticité de la forme humaine, puis une plasticité de l'histoire humaine.

Jean Louis Schefer, *Du monde et du mouvement des images*

Prefácio: olho-registo; ou *kínema* e (a)percepção humana

Entre processos de criação, aquele que consiste na escrita de pensamentos apresenta-se como tarefa assaz desdobrada: a distância entre movimento da mente e movimento da mão é percorrido por uma série de ondulações. Quase como uma performance caligráfica. Aquela distância é, parece-me, menor que aqueloutra entre movimento da mente e movimento da boca falante. O registo da mente poderia possuir velocidades constantes entre movimentos. Algo que se afigura impensável, talvez exactamente pela performatividade: há sempre algo de efémero, de spectral em tais registos — apresentam-se sempre como certa incompletude, oferecendo ao imaginário as estórias mais ficcionais. Dissertar então, sobre algo, é antes de mais uma selecção entre as ideias e as palavras, entre significantes criativos e unidades linguísticas. A mente é cosmicamente infinita, logo é também a *scriptura* da mesma. Ainda, dissertar é escolher uma revelação a públicos. Independentemente da sua intenção inicial de *pública acção*, a forma e o conteúdo são sínteses de incontáveis horas invisíveis de trabalho (aliás, para a hermenêutica histórica, na dimensão humana tudo se torna historiável, como linguagem de relação), que culminam numa decisão cirúrgica de *opera* final.

O seguinte prefácio é uma dessas sínteses que constituirão esta dissertação de mestrado em Estudo Artísticos. É também uma síntese de todas as reflexões praticadas durante a frequência curricular como mestrando. Poderá parecer trabalho extraordinário mas a compreensão do *corpus* deste ensaio final enriquece-se quando aceita um processo criativo que se iniciou antes de qualquer formulação de tema. Aliás, o tema original, que por vicissitudes urgiu ser alterado, é o próprio objecto de subsequente texto, e permite preencher espaços que possam ficar como intervalos na narrativa da dissertação, porque no fundo apresenta a origem do caminho teórico e prático tomado até esta exposição. Assim, pretende-se falar de *kínema* e (a)percepção humana, ou movimento do olho-registo.

Suponha-se uma mutação exercida pelo cinema na percepção humana, pela imagem-movimento que nos prende ao estado onírico, ao mesmo tempo que nos acompanha, em certos momentos, quando tomamos consciência do mundo que se apresenta perante o nosso corpo. Pensando a memória como arquivo que acessa à vivência desse mundo, talvez se possa afirmar que existem vários níveis de memória que nos revelam, pela recordação, consciências do corpo sendo no mundo, tal como o inverso. Fechar os olhos e recordar, parece conduzir a esse estado onírico, onde as existências daquele mundo vivem na mente como se tratasse de um filme. Os corpos movem-se — um sino recordado balança ao som do seu pêndulo; e, mesmo que não lhe veja sempre o movimento, sinto-o na pele, como se cada porosidade fosse potencialmente ouvinte daquele som. Ao mesmo tempo, geram registo desse movimento, armazenando-o. Aquela mesma memória recorre às imagens mentais, ou seja, registos de vivências susceptíveis de configurar um sistema de informação mental.

Une bonne part de la philosophie phénoménologique ou existentielle consiste à s'étonner de cette inhérence du moi au monde et du moi à autrui, à nous décrire ce paradoxe et cette confusion, à faire voir le lien du sujet et du monde, du sujet et des autres, au lieu de l'expliquer, comme le faisaient les classiques, par quelques recours à l'esprit absolu. Or, le cinéma est particulièrement apte à faire paraître l'union de l'esprit et du corps, de l'esprit et du monde et l'expression de l'un dans l'autre.¹

Desdobra-se há já algum tempo a seguinte afirmação: o cinema como *última arte metafísica* — a primeira premissa, “última”, continua a causar algum ruído na reflexão —, isto é, refere-se a observar a arte como linguagem de (re)apresentação: pôr em presença imagens mentais, independentemente de *media*, criando imagens materializadas; é arte, sobretudo porque estabelece contacto, pela sua materialidade, com *spectator*, ou seja, com outro corpo que sente, pensa, imagina. Arte como linguagem da co-presença representativa. Aqui, a arte cinematográfica não é considerada uma síntese, que definiria um fim, mas mais como um legado de toda linguagem artística. O cinema condensa em si todas as questões de percepção da arte como linguagem. Esta arte é visual. E mesmo que toda a arte possa ser visual, uma vez que o olhar tudo toca, a linguagem das imagens-movimento recorre ao olho como órgão de percepção, quer seja sensorial ou abstracta. Fica então por reflectir de que modo esta arte funciona como linguagem para pessoas invisíveis.

Walter Benjamin, no seu conjunto de textos sobre “A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica”, referia já uma alteração da consciência imagética e mutações da percepção:

Pela primeira vez, com a fotografia, a mão liberta-se das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução de imagens, as quais, a partir de então, passam a caber unicamente ao olho que espreita por uma objectiva. Uma vez que o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução de imagens foi tão extraordinariamente acelerado que pode colocar-se a par da fala.²

Em tempos hodiernos, é necessário admitir que espectadores (a partir daqui públicos) possuem uma importância substancial, obrigando a devolver à arte os seus princípios linguísticos de mediadora entre corpo e mundo. A arte é representação de uma tensão existente entre corpo e mundo — corpo performático, porque engloba todas as manifestações do corpo, é princípio primordial. Este é a representação por excelência da arte, isto é, não necessita de qualquer objecto de expressão além de si. Cinema como arte é tensão entre corpo e seu imaginário, o mundo desdobrado em imagens. Essas tensões geram corporeidades, ou movimentos apreensíveis. O cinema é acima de tudo linguagem de

¹ MERLEAU-PONTY, Maurice, “Le Cinéma et la Nouvelle Psychologie”, pp. 72-73.

² BENJAMIN, Walter, “A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica”, p. 64.

imagem em movimento. O que lhe confere originalidade perante a restante arte é *kínema*, movimento que, tecnicamente, o cinematógrafo adicionou à fotografia. O cinema revela movimento que a arte que o precede já continha: um movimento de história humana, relacionado com a questão representativa da vida (imagem da vida) e o invisível, a imagem mental e a memória, o imaginário e a identidade. Pensando a imagem como algo presente na condição humana desde a duplicação da realidade na consciência, resta aí, então, a memória de uma presença votada ao esquecimento, aliás impõe-se como recordação de sopro vital que anima a realidade. Não mais a arte necessitou de ser uma linguagem do realismo, para regressar como linguagem da manifestação mais pura da percepção, quer seja de quem a cria, critica, ou olha. O processo de identificação com a realidade, quando o corpo se manifesta para e no mundo, ainda quando o mundo se manifesta no corpo, submete-se a uma consciência das imagens mentais, rol de todo o imaginário, mecanismo que a memória reclama para si. É corpo reproduzido por e em si mesmo. O cinema revelou não apenas a fisicalidade do mundo e dos corpos, mas também um movimento metafísico suturante.

Define-se o cinema como arte da memória, não apenas por representar constantemente pretéritos, mas pela sua potência de fazer recuar até ao movimento que a memória projecta nas imagens mentais. Que se movimenta em latência. O movimento que aqui se fala é efectivamente adicionar aos objectos de memória suturas possíveis. O cinema como olho-registo revela que o movimento da realidade está contido na sua performance, ou representação, isto é, na sua imagem. A imagem, quer seja mental ou materializada, contém e representa movimento.

*Entre o homem e a realidade que o rodeia, mesmo a própria realidade que é a sua vida, interpu-
seram-se sempre imagens. Sagradas a princípio, transformaram-se mais tarde em simples repre-
sentações, abrindo assim a possibilidade a todo este mundo do figurativo na qual, por um lado, se
representam as coisas visíveis, e, por outro, se dá forma ao conteúdo das crenças e a tudo aquilo
que geme no interior da alma humana.³*

As imagens-movimento não nos dão perceptivelmente pensamentos, mas múltiplos movimentos, que depois poderão ser pensados. Aqui reflecte-se sobre a questão da imagem mental e do processo da consciência quando, pela memória, se acede a essas mesmas imagens. Ainda, quando essas imagens mentais se formam a partir de movimentos criados pelas imagens-movimento.

As imagens mentais são desdobramentos do real, ou seja, as configurações decalcadas da percepção humana. Um corpo possui consciência de si, e desse mundo que se apresenta e que, em parte, se manifesta já nesse corpo, quando o pensamento tem acesso aos reflexos dessa manifestação. Esses duplos possuem uma latência própria da imagem mental, a presença-ausência. A memória representa essa

³ ZAMBRANO, María, *O Homem e o Divino*, p. 26.

*presença do mundo no homem, da presença do homem no mundo. (...) Ao mesmo tempo, contudo, a imagem não passa dum duplo, dum reflexo, isto é, duma ausência. Sartre diz que 'a característica essencial da imagem mental é uma certa forma do objecto estar ausente na sua própria presença'. Acrescente-se também o recíproco: de estar presente na sua própria ausência. Como igualmente Sartre diz, 'original incarna-se, desce às imagens'. A imagem é uma presença vivida e uma ausência real, uma presença-ausência.*⁴

Daí que, “a imagem mental é ‘estrutura essencial da consciência, função psicológica.”⁵ É a imagem do real. Enquanto a tecnologia da fotografia objectivou o real, o cinematógrafo transformou a qualidade que existe pela fotogenia, ou seja, a “qualidade que reside, não na vida, mas na imagem da vida”⁶, retirando a camada de amortilidade existente na imagem fotográfica. O cinematógrafo representa *kíinema* existente em imagens. Assim que, as imagens-movimento materializam um género de movimento metafísico contido na memória. Ter consciência de corporeidades e mundaneidades é aceder às imagens mentais, e ao mesmo tempo, perceber-lhe o movimento, uma vez que a memória não é como uma parede branca onde se projectam slides fotográficos. Nessa mesma consciência, no mundo dos duplos, as sombras movimentam-se, transfiguram-se, transmutam-se. É, de certa forma, *kíinema* da memória. O que é que as imagens-movimento nos podem revelar desse movimento que existe no universo dos duplos? Antes do corpo pensar o real, já uma parte desse real foi apercebido.

O cinema como *analogon* (“equivalência de percepção” de Sartre), não expõe simplesmente ideias ou conceitos do real pelas várias dialécticas que utiliza. Permite, ao mesmo tempo, deixar que alguns dos seus movimentos sejam apercebidos, uma vez que, assim, a consciência de corporeidades e mundaneidades deixa de se restringir apenas à ideia do mundo construído e justaposto, do mundo-mosaico, mas também do mundo em si. Se o filme for demasiado saturado com movimentos pensados, ou seja, se expuser demasiadas ideias de movimento, poder-se-á acrescentar-lhe demasiadas presenças, levantando de vez o véu da latência. Como dizia Godard: “C’était ne plus dire: ‘C’est une image juste’, mais: ‘C’est juste une image’. Perceber que é apenas uma imagem seja, talvez, regressar à linguagem do movimento, da imagem-movimento, aquela que fez a actriz de teatro chorar quando viu pela primeira vez a sua imagem⁷. O cinema, como arte humana, adquiriu vícios quando, à sua dialéctica do movimento puro, foram exageradas outras dialécticas artísticas, pela manipulação da técnica cinematográfica. Mais do que a manipulação do tempo, há muito compreendido pelo desmantelamento teórico do bloco temporal em filme, e que a televisão levou ao extremo do realismo do quo-

⁴ MORIN, Edgar, *O cinema ou o homem imaginário*, p. 28.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, p. 33.

⁷ Episódio referencial de MORIN, Edgar, *op. cit.*

tidiano das imagens; mais do que a reapropriação dos espaços, onde a comunhão entre pintura e a escultura, o design e a cenografia, reaviva significados aos intervalos espaciais, tal como objectos; é a observação dos excessos *hiper-realistas* do corpo.

O cinema além de fixar o tempo, suspende-o, colocando as imagens num nível de processamento mental distinto. Ou seja, o cinema é um arquivo de representações do real, e os seus objectos de memória, ou imagens-movimento, são desdobramentos de imagens mentais. Se todas as noites se olhasse um filme, para se *re-olhar* aquela cena inquietante, descobrir-se-ia sempre novas percepções na imagem. E esta situação, sem que se apercebesse que aquela imagem é um movimento suspenso no tecido temporal, ou melhor, é *reviver* um passado continuamente.

*A imagem mental e a imagem material ampliam ou reduzem potencialmente a realidade que dão a ver; irradiam a fatalidade ou a esperança, o nada ou a transcendência, a imortalidade ou a morte.*⁸

O tempo no cinema pode ser ampliado, diminuindo-lhe peso, ou reduzido, impondo-se. Parece dar-se uma incorporação da dimensão temporal a partir de imagens e não do real. O tempo cinematográfico é *hiper-realista*, porque condensa em si um nível elevado de registo do real, ou imagem. Como, por exemplo, as fotografias que amontoamos em *bytes*. O cinema capitaliza imagens do tempo, tornando-o revisitável, e, nesse sentido, incorporou-o ao presente: exemplos de incorporação podem ser observados em múltiplos feriados públicos de registo *memorial day*, ou feiras medievais. É cristalização de tempo histórico, criado a partir da memória da presença dessa dimensão. “— Naquele tempo era assim!”, pode referir-se a essa incorporação: é possível reviver um passado no presente, reproduzindo-lhe certas e determinadas estruturas, onde apenas se mudam figurantes, e onde personagens principais são tão incarnáveis como corpos vivos. Revisitar, reduz, em última instância, distanciamento entre presente e passado. A televisão colocou, pela sua íntima relação com o presente, o tempo cinematográfico no quotidiano. É constante recalçamento do passado. Pelo que se pode dizer do espaço, o cinema cria-o através da manifestação mais primitiva como *homo artisticus*. Quer seja um deserto gelado nos filmes de Bergman, ou o apartamento em *Rope* de Hitchcock, o cinema representa, e isto porque volta a recolocar as coisas em presença. O espaço em filme de Andy Warhol é a exposição de Nova Iorque como *wasteland* cultural. No ciclo da reprodução imagética, a realidade espacial atrofia — a percepção do espaço deixa de ser feita apenas pelo corpo lançado à mundaneidade, passando também pela percepção do olho-registo. Dá-se um paradoxo, ao mesmo tempo que preenche espaços, o cinema parcela-os, criando intervalos nesses espaços. A moda vintage é um reviver no presente de espaços passados muito específicos. Talvez que na televisão não se coloque tanto esta questão, uma vez que qualquer consciência das coisas já está inserido no seu significado. Na televisão, o espaço é cenário lançado para o fundo do espectáculo. No cinema é matéria-prima da

⁸ *Ibid.*, pp. 33-34.

arte, logo pode ser polido por idealismos estéticos. Jean-Luc Godard desconstruiu os espaços no cinema, utilizando, curiosamente a televisão como *medium* para esse estudo. Os espaços de Godard, no seu trabalho televisivo, são o quotidiano mais cru possível: o lavatório onde a beleza se apruma e perfuma, a cama onde o sexo revela as agonias do prazer, a ciência da reprodução, os regressos do amor. Se em “Tou va bien”, os primeiros cheques para se fazer um filme são destinados à *mise-en-scène* de uma fábrica que assiste à luta operária; já em “Numéro Deux”, a realidade entra pela casa dentro. A televisão é a entrega do “produto em casa do consumidor”.⁹ Em “France/tour/détour/deux enfants”, o espaço é preenchido pelo caminho percorrido pela criança entre a casa e a escola. O espaço televisivo de Godard é a desconstrução de certa imagem do real: “para a consciência, as fronteiras entre a realidade e a imagem reduziram-se. A imagem é tomada como um pedaço de realidade, uma espécie de mobiliário que se comprou juntamente com o aparelho”.¹⁰ Mas a percepção que os vícios dialéticos do cinema, e a democratização do real da televisão, mais fere é aquela do corpo, do reflexo da presença-ausência das corporeidades, e que afecta a vivência das outras duas dimensões: o tempo e o espaço. Se a actriz chorou quando viu a sua imagem cinematográfica, talvez não seja por qualquer re-vivência exterior do seu corpo em imagem, mas exactamente pelo interior que pela primeira vez se lhe apresenta. “Não será de ter em atenção que, no écran, ninguém se pareça? Que, no écran, nada se pareça?”¹¹ Cinema é representação performativa de corporeidades e mundaneidades, é imagem humana, *kínema* da memória. No cinema, dá-se um movimento recíproco das corporeidades. Os públicos devolvem ao cinema uma nova consciência de si, de um corpo que ao observar o seu exterior se acrescenta mentalmente. No cinema industrial, o amor é devolvido por um corpo suspenso num beijo, ou seja, suspenso num tempo, circunscrito a um espaço, idealizados, e suspenso até num comportamento de cumplicidade com outro corpo que lhe invade os lábios. Os públicos devolvem à imagem do real uma vivência do corpo. É pela imagem que se acede ao movimento da memória original. A televisão, e o cinema, assumem uma categorização de percepções vividas. É neste intervalo gravitacional entre a imagem-movimento e os públicos que ocorre um antagonismo notado por Adorno:

*Na sua tentativa de manipular as massas, a ideologia da indústria da cultura torna-se ela própria tão internamente antagonista como a própria sociedade que pretende controlar. A ideologia da indústria da cultura contém o antídoto da sua própria mentira.*¹²

Antes, já René Clair tinha afirmado:

⁹ ADORNO, Theodor W., *Sobre a Indústria da Cultura*, p. 163.

¹⁰ *Ibid.*, p. 165.

¹¹ Epstein em *apud* MORIN, Edgar, *op. cit.*, p. 41.

¹² ADORNO, *op. cit.*, p. 185.

O que é mais grave é que os realizadores americanos parecem procurar a todo o custo o filme 'internacional'. Pretendem obras facilmente acessíveis a todos os povos. Todos sabem a que infatigáveis essas preocupações unicamente comerciais conduziram. As obras mais dignas daquilo que esperamos do cinema — as suecas entre outras — têm todas um carácter marcadamente nacional, o que não as impede de ser compreendidas fora do país de origem.”¹³

É a reprodutibilidade da arte, ou seja, da representação das percepções do real. Se “Un chant d’amour”, de Jean Genet, foi banido nos EUA, deve-se à imposição de um corpo que representativamente concentra em si, como significado masculino heterossexual, significantes presentes em ideias de um corpo histórico ou cristalizado. Perante o exterior de um corpo que se manifesta puramente pela sua intenção natural, neste exemplo o desejo, o filme é banido pela ideia de que essa manifestação é problema que deve ser afastado do campo visual. Já Michel Foucault tinha exposto pertinentemente a criação das prisões vitorianas como espaços de reclusão comportamental para corpos desviados, que fugissem a uma ideia de mundo e corpo.¹⁴ Dá-se uma aproximação entre imagens e públicos, ao ponto de este deixar de sentir a estranheza do e no corpo. As estilizações criadas pela imagem aniquilam a latência, submergem a presença do mundo no corpo, e o inverso, numa ideia de real, “na medida em que identificamos as imagens do écran com a vida real,” pondo “as nossas projecções-identificações referentes à vida real em movimento”.¹⁵ O que René Clair talvez critique no cinema industrial, na indústria do cinema, é esse vício de democratizar as grandes ideias metafísicas. O que se poderá subtrair à imagem industrial, à televisão e ao cinema comercial actual, será o perigo de as estilizações da vida escorregarem para o presente e serem incorporadas, ou seja, vividas segundo critério de percepção do real. Oferecem-se fórmulas de realidade que encaixam nas grandes estruturas humanas. É a imagem de humanidade, por uma humanidade, e não pela humanidade.

O prazer passa pela imagem: é esta a grande mutação. Uma tal inversão levanta forçosamente a questão ética, (...) porque, generalizada, ela desenraíza por completo o mundo humano dos conflitos e dos desejos, sob o pretexto de os ilustrar. O que caracteriza as sociedades ditas avançadas é o facto de essas sociedades consumirem hoje imagens e já não crenças, com as de outrora. Elas são, pois, mais liberais, menos fanáticas, mas também mais “falsas” (menos “autênticas”) — coisa que nós traduzimos, na consciência corrente, pela confissão de uma sensação de aborrecimento nauseabundo, como se a imagem, ao universalizar-se, produzisse um mundo sem diferenças

¹³ CLAIR, René, *Reflexões*, p.33.

¹⁴ Faz-se referência ao seu primeiro volume de *História da Sexualidade*: FOUCAULT, Michel, *História da Sexualidade I. Vontade de Saber*, Lisboa: Relógio d’Água, 1994.

¹⁵ MORIN, Edgar, op. cit., p. 86.

(indiferente), do qual só pode surgir, aqui e ali, o grito dos anarquismos, marginalismos e individualismos: eliminemos as imagens, salvemos o Desejo imediato (sem mediação).¹⁶

Mantendo-se em senda da reflexão sobre o hiper-realismo iconoclasta, os vícios dialéticos do cinema actuam directamente no imaginário, e a televisão, como presente idealista, enclausura-o para dele usar apenas, pelo corpo, a ideia. É, de certa, forma, a negação do movimento puro que preenche intervalos. Por exemplo, é curioso que em filmes épicos e/ou históricos, a informação é facilmente apreendida como factual, mas, por muito que as produções cinematográficas sejam riquíssimas, os anacronismo materiais são evidentes. Por muito que se reavive épocas, as matérias-primas são distintas. Antes disso já a ambiência é de encenação, logo as emoções são trabalhadas segundo uma visão “scripturada” da história. É paradoxo da condição “espectacular” do cinema como arte: são indispensáveis públicos, outros olhares-registo.

O estudo televisivo de Godard, por exemplo, mais do que estudo sobre dialéctica da própria linguagem humana, é estudo sobre movimento da mente humana. Retenha-se: o que se tenta demonstrar não é exactamente a vontade de aniquilação total das imagens, mas lembrar a distância que existe entre a imagem do real e o real, tal como a distância que existe entre a consciência do real, pelas imagens mentais, e a imagem do real, pelas imagens-movimento. Um filme condensa em si uma potência de movimento, ou seja, de performatividade da mente, não apenas de quem cria ou representa, mas também da mente de quem assiste. Um filme é como configuração de dialécticas artísticas (a literatura é a arte das palavras, e muitas vezes a maior imposição de ideias passa pela legenda), que demasiado idealizadas, presentificadas, levantam o véu à latência, passando do invisível ao visível hiper-real. Pela televisão, o real é consumível, o movimento é oferecido a públicos porque estes procuram um sentido na fábula. Deixa de ser por fazer jus à imagem, apenas para olhá-la exactamente pelo que ela é: um desdobramento, uma imagem. Por fim uma representação, ou materialização de uma imagem mental que possui não apenas movimento como objecto de memória, assim como movimento da consciência que é sujeito de memória, isto é, o movimento de uma consciência que se representa ou performa de modo identitário. Identidade é corpo consciente.

Sendo prefácio, deixem-se aqui algumas notas: a estrutura, ou índice, desta dissertação, inspirou-se na narrativa presente em guiões cinematográficos. Ou seja, envolve-se como argumento visual, revendo a expressão de Dante, *visibile parlare* (Canto X, 95, Purgatório, *Divina Comédia*). Desta forma, como guião, a dissertação não possui imagens, porque tenta, através da palavra escrita, da estrutura e da própria narrativa criar um processo de invocação imagética. Define-se como nível artístico da linguagem: usa-a como representação de um discurso, de uma configuração de imagens mentais em movimento. No fundo, o movimento de uma mente humana, performatividade de meu corpo historiável. Talvez que, a universalidade do corpo só exista perante a aceitação da individualidade (identidade) na base da sua existência, o corpo.

¹⁶ BARTHES, Roland, *Câmara Clara*, pp. 129-130.

Parte I. Actus I; ou Código de Arquivo

I.1. Didascália; ou cosmogonia

Suponha-se conto cosmogónico. Como génese de *apeiroi kósmoi*.¹⁷

Sente-se uma presença que lateja. Inclusive sentida pelo olhar, e por todos restantes órgãos da percepção. Aliás, apercepção. Essa latência acusa própria limitação de sentidos. E não porque quer suprimir, pelo contrário, quer trazê-la para si consciência. Pois, nunca deixa de ser uma presença latente — uma ausência que se faz sentir perene. Mas é ocultação, porque se subtrai à mortalidade espessa. Nessa génese, ou seja, em *arkhé*, subsiste uma qualquer resiliência para existir. Movimento incessante que nutre acções, que devolve reacções. Movimento — quintessência da vida. Força irreduzível em sua essência activa, mas registada em suas consequências. Qualquer infinidade é notada por registos que vai deixando. Já são pretéritos de qualquer percepção que resta na mente. Porque se fala a partir do corpo, e corpo que carrega a potência de manifestação mais pura. Fala-se de corpo configurado em humanidade, e seus registos não são mais que cultura humana (entenda-se cultura como movimento humano, de origem antropocósmica, e os seus registos antropomórficos). Qualquer movimento deixa então registo. E assim, qualquer movimento humano deixa registo humano. E caracterize-se essa força como agitação que cria inevitavelmente tensão, ou reacção entre corpos (seus registos são corporeidades). É força que se faz apresentar em exterioridade face à substância original. Apresentar, pôr-se em presença — trazer para o mundo aquela presença latente (seus registos são mundaneidades). É força que performa, ocorre na co-presença de elementos, deixando ressonâncias em sensações. Nos sentidos apenas réplicas, porque na memória resta tão só a imagem dessa força irreduzível. São intervalos que se criam entre movimento original e movimento humano. Corpo é arquivo-lugar das apresentações de movimento, pois sem corpo não existe espaço de manifestação. “There is no archive without a place of consignment, without a technique of repetition, and without a certain exteriority. No archive without outside”¹⁸ Afigura-se que, a partir daquela imagem de movimento guardada na memória, se toma consciência de corpo que se movimenta. Identifica-se pela representação. Re-presentação, movimento humano que recria presença-ausência, da qual apenas possui imagem mental. Ideia. Princípio de criação humana. Capacidade de preencher intervalos interpostos. Resulta série de registos humanos. De ressonâncias imagéticas de movimento primordial. Objectos de memória.

Trata-se de reflectir, nas próximas linhas, sobre conceito de arquivo. Sobre qual o seu cosmos epistemológico. Por exercício de etimologia, a palavra deriva de *archivum*, latinização de *arkheion* grega. Jacques Derrida, em *Archive Fever*, confere-lhe raiz linguística em *arkhé* («começo», «origem»). Condensa na referência *commencement* e *commandment* como dois princípios: o primeiro ligado à natu-

¹⁷ Inspira-se narrativa a partir de registos escritos do pensamento de Anaximandro, apresentados em GARDNER, Patrick, *Os Filósofos Pré-Socráticos*, pp. 99-143.

¹⁸ DERRIDA, Jacques, *Archive Fever*, p. 14.

reza e à história (ontológico), e o segundo à lei (nomológico). Primeiro “there where things commence”, segundo “there where men and gods command”, aqui, “in this place”.¹⁹ O seu único significado resulta da língua grega: “initially a house, a domicile, an address, the residence of the superior magistrates, the archons, those who commanded.”²⁰ Eram edifícios onde se governava, onde se estabelecia a lei, onde se guardava esse registo. Albergavam quer personagem, quer seu ofício. E essa personagem era guardiã do seu ofício, pois reservava para si a tarefa de preservar documentos oficiais, registos com função probatória, e ainda a hermenêutica de seus conteúdos. “Even in their guardianship or their hermeneutic tradition, the archives could neither do without substrate nor without residence.”²¹ Esta primeira definição etimológica de arquivo oferece-se como introdução na maioria das obras sobre tal assunto. Reconhece-se pois que, antes de qualquer outra determinação, arquivo só existe na relação entre essência e espaço que ocupa. É também a base para o seu debate epistemológico:

*Os grandes tratados de Arquivística incidem, regra geral, em questões de natureza prática e raramente descem à pesquisa sobre a essência da disciplina e as causas da sua presença no campo das ciências da informação.*²²

A historiografia do conceito, assim como da consciência que o sustenta, parece estar bem fundamentada. Conhece-se historicamente a existência de arquivos desde os primeiros registos humanos, especificamente desde a representação escrita.²³ Aliás, a conclusão do autor em supra advém da análise desse percurso do conceito arquivo. Epistemologicamente, encontra uma prática nascida ao “ser-

¹⁹ DERRIDA, Jacques, op. cit., p. 9.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibid., p. 10.

²² SILVA, Armando Malheiro da, et al., *Arquivística*, p. 203.

²³ Deixe-se em nota seguinte reflexão, interligada à dissertação e de si derivada: deposita-se na escrita factuabilidade de primeiro registo humano, e registo que urge ser guardado como prova — quando a palavra oral perde referencial valorativo —, logo, e em sentido desta dissertação, seria primeira representação humana, primeira consciência de representação, de recriar as palavras gravadas na memória, como imagens materializadas em tábuas — “Código de Hamurabi”, “Dez Mandamentos”, “Lei das Doze Tábuas”, circunscrevendo exemplos a cosmos mediterrâneo-médio oriente. Mas retém-se sempre sobre questão de representação: excluindo ainda objectos arqueológicos catalogados entre função e criatividade primitiva, as pinturas rupestres parecem ser uma questão representativa bem anterior à escrita. Aliás, ainda hoje duram em mundo humano línguas-carácter, concentrando significantes em significados hieroglíficos. Reflecte-se então, em denominadas “pinturas rupestres” e “arte primitiva”. Desconhece-se real função da arte como linguagem nessa época tão latente da história humana, no entanto, e tendo como referência recentes investigações que reclamam a originalidade artística para *Homo [Sapiens] Neanderthalensis* — Zilhão, João, revista *Science* —, não poderia estar nesse nível de inteligência (representação artística) primeiro sinal de função da memória como arquivo cerebral humano, casa-forte de imagens mentais? Ou seja, representações ligadas à recriação do mundo e suas mundaneidades, seus corpos e corporeidades. Hipoteticamente, não poderia ser linguagem artística primeira manifestação de metapensamento humano? Ou seja, de colocar em presença pensamento humano? Não poderia arte ser primeira identidade humana? Primeiros registos humanos dessa identidade?

viço de sistemas de informação (semi-)fechados (orgânico-funcionais)”, submetida a “frequentes desvios” maioritariamente desencadeados por “causas exteriores, algumas das quais mesmo no plano teórico”.²⁴ Em concomitância, adensa-se a sinuosidade científica dentro da própria Arquivística, proveniente da “sociedade global da informação”, situação que veio agitar metodologias de tratamento documental em contexto digital, obrigando a revisão, em sentido de confluência, de práticas mais antigas. A partir de 1980, a consciência científica abre uma “fase científica e pós-custodial” aparentemente ainda vigente, ou seja, sobre a necessidade de tornar a Arquivística uma ciência da informação, pelo valor consignante do arquivo: “*Consignation* aims to coordinate a single corpus, in a system or a synchrony in which all the elements articulate the unity of an ideal configuration”.²⁵

O conceito de arquivo possui pois uma transformação epistemológica, oriunda de questões científicas sobre objecto e método, em última instância, sobre prática como saber e saber como prática. A partir daqui, a Arquivística coloca-se como ciência da informação, uma vez que compreender empiricamente o seu objeto, ora, a informação contida em distinta tipologia de suportes físicos, é colocar questões sobre metodologia. Mais, a resolução de questões de ordem epistemológica, que se apresentam à Arquivística como ciência da informação, estabelece metadisciplinaridade segura com outras ciências humanas.

Foram consultadas outras obras sobre princípios e fundamentos da arquivística, ciência da informação e gestão documental, e as suas referências fazem parte de rol bibliográfico em dissertação. No entanto, as bases teóricas para a abordagem tomada, e para o sentido de reflexão aí contido, partem de autores supramencionados, Jacques Derrida e Armando Malheiro da Silva et al. — por suas reflexões expansivas face a arquivo conceptual; também pela capacidade sintética, e/ou científica, de expor uma pendência intelectual sobre a dimensão humana e seus registos. Com efeito, em senda desta investigação sobre *humanitas*, a argumentação que constitui a primeira parte desta dissertação, “Actus I; ou Código de Arquivo”, sustém-se nas reflexões coexistentes nas áreas da Filosofia da História (ponto de partida científico em âmbito de licenciatura), com base em obra-síntese de Patrick Gardiner, e da Teoria da Imagem, especialização curricular no âmbito do mestrado em Estudos Artísticos. Ou seja, a síntese que constitui prefácio é o ponto de partida para a reflexão que agora se expõe. Daqui, parte a metodologia aplicada em estudo de caso narrado na segunda parte, “Actus II; ou Centro de Documentação”.

Processo histórico é movimento da mente humana, e afirma-se tal mastigando palavras de Giambattista Vico, na sua *Ciência Nova*, “ou Metafísica”, compendiadas em livro supramencionado sobre processo histórico:

²⁴ SILVA, Armando Malheiro da, op. cit., p. 204.

²⁵ DERRIDA, Jacques, op. cit., p. 10.

Este mundo civil foi certamente feito pelos homens, *pelo que se podem e devem encontrar os seus princípios nas modificações da nossa própria mente humana.*

Meditar sobre o mundo das nações, isto é, sobre o mundo civil que, por ter sido feito pelos homens, estes poderiam chegar a conhecê-lo.

Mente humana (...) que, estando imersa e sepultada no corpo, está naturalmente inclinada a sentir as coisas do corpo, tendo que pôr em jogo muitos esforços e fadigas para entender-se a ela mesma, tal como o olho corporal, que vê todos os objectos fora dele, tem necessidade de um espelho para se ver a ele mesmo.

Esta Ciência é uma história das ideias humanas sobre a qual parece dever operar a metafísica da mente humana.²⁶

Aquele movimento das ideias, ou processo histórico, foi revelado a partir do estudo sobre a imagem-movimento, ou arte cinemática. Entende-se que o cinema não trouxe apenas a observação de corpos bidimensionais dispostos a ser captados pelo olho-câmara. Cinema é também olho-registo, que revela movimento de suturação artística, de preenchimento de intervalos que se interpõem entre imagens-movimento. Gera *aperoi kósmoi*. Cinema é última arte metafísica, como se afirmou em prefácio, exactamente porque resolveu e levantou novas questões sobre movimento humano, sobre corpo humano em movimento, e ainda mente humana em movimento. Imagens cinemáticas são materializações de imagens mentais, objectos de consciência presentes em grande arquivo mental que é a memória, fonte de identidade. Neste sentido, o cinema é também arte performática, uma vez que necessita da co-presença de públicos, possuindo uma diferença na relação entre corpo teatral ou performático, e corpo cinemático. É ainda *performance art* porque trabalha com corporeidades e mundaneidades, ou seja, com movimentos corpóreos captados do mundo. São imagens da vida. Roselee Goldberg, e a sua obra *Arte da Performance*, continua sendo referência quanto à historiografia sobre arte que surge numa mudança de paradigma artístico ocidental. Não deixa de ser curioso que a *video art* é, de certa forma, contemporânea da *body art*. Mais, a arte não voltou a ser a mesma depois do cinema, nem depois da televisão. Esta arte centra-se no corpo humano como último objecto artístico. É última representação de si, em si e para si. Ora, é nesta questão que incide a confluência entre dois conceitos tão antípodas como arquivo e performance, perenidade e efemeridade. Existe já teorização sobre tal, no entanto ainda em estados mais embrionários da investigação. Não deixam, todavia, de ser já referências bastante pertinentes. Autores como Philip Auslander, Baz Kershaw e Helen Nicholson, até Diana Taylor, aceitam o próprio corpo como arquivo-repertório (*repertoire*, cunho da última autora), como objecto artístico que contém registo de performance, ou seja, de movimento. Corpo performático é corpo representado, logo deixa registo, não apenas físico mas metafísico. Ora, corpo

²⁶ VICO, Giambattista, in GARDINER, Patrick, *Teorias da História*, pp. 22 e 26.

artístico encerra registo de movimento e registo do processo criativo desse movimento. Erika Fischer-Lichte afirma mesmo que se percebe, dentro dos estudos culturais, “que a cultura é também, se é que não é primeiro que tudo, *performance*”²⁷ Assim, pense-se em cultura humana como representação, como registo humano da performance, ou movimento da memória. Performance é representação do corpo sendo mundaneidade. Não deixa de ser curiosa a afirmação de Marvin Carlson em “O que é a Performance?”:

*Performance é sempre performance para alguém, para um público que a reconhece e a valida como performance, mesmo quando, como por vezes acontece, esse público é a própria pessoa.*²⁸

Que informação se pode recolher de registos performáticos? Como é que esses registos são identificados dentro da linguagem artística? Quais as fronteiras para conceito como arquivo performático? Arquivo que performa, e ao mesmo tempo arquivo que guarda performatividade. Sistema de informação que guarda movimento que produz. Em extrapolação cruzada entre referências, talvez qualquer arquivo, por ser registo de movimento humano, quer pictórico, escrito ou cinemático, ou de outra tipologia, possa ser arquivo performático. A prática arquivística é performance na sua tarefa de organizar e disponibilizar informação (conteúdos) sobre performance, ou representação humana. Esta reflexão apalpa ainda terreno em meio científico. É humilde confluência entre três grandes áreas disciplinares, a saber: história (filosofia do processo histórico), arte (teoria da imagem-movimento) e arquivística (ciência da informação). E esta confluência susteve-se, desde início, em reflexão sobre a construção da imagem do corpo, quer pela identidade que procura memória, quer pela devolução desse corpo pelo mundo. Esta reflexão foi sempre uma teoria de desconstrução do corpo histórico, consequentemente da mente histórica. Correndo risco de paralelismo forçado, Jacques Derrida expõe a força de “deconstructable history” que os arquivos possuem. E, “this deconstruction in progress concerns, as always, the institution of limits declared to be insurmountable.”²⁹ Os arquivos performáticos parecem guardar representações humanas na sua forma artística. E arte não será a linguagem do corpo mais ligada à sua representação no mundo? Assim, arte como linguagem não será representação mais ligada à memória humana do corpo sendo?

²⁷ FISCHER-LICHTE, Erika, “A cultura como *performance*. Desenvolver um conceito”, p. 73.

²⁸ CARLSON, Marvin, “O que é a performance?”, p. 29.

²⁹ DERRIDA, op. cit., p. 10. Deixa-se ainda em nota parte da referência a “question of a politics of the archive”: “This question will never be determined as one political question among others. It runs through the all field and in truth determines politics from top to bottom as *res publica*. There is no political power without the control of the archive, if not of memory. Effective democratization can always be measured by this essential criterion: the participation in and the access to the archive, its constitution, and its interpretation.”; ainda, “patriarchive”: “this archic, in truth patriarchic”, referente a significados de *arkhé*, nomeadamente sobre segundo sentido *commandement* e sua relação com arcontado da grécia antiga. Pp. 10-11.

I.2. Objectos de memória

Entenda-se, em primeira linha, objectos de memória como registos ou representações que contêm inclinação historiável. E afigure-se *historiável* como potência de relação histórica, exactamente porque põe em relação registos humanos e informação aí contida. Que tem *historialidade*, qualidade que faz da história ciência de memória (ou cinema como arte de memória). *Historialis*. A forma latina tem raiz em lexema homérico *histor* («juiz de uma contenda», «testemunha»), “o qual por sua vez está etimologicamente ligado a *oîda* (“eu sei porque vi”)³⁰. Em Heródoto encontra-se como determinativo em *apódexis histories*, “exposição de informações”.³¹ Não se dissertará sobre desenvolvimento de “palavra de tão brilhante destino”, usando adjectivação de M^a Helena da Rocha Pereira; como também, não se disserta apenas sobre Arquivística ou Performance. Disserta-se sobre três áreas disciplinares em fluída reflexão sobre corpo historiável e sua representação (define-se a partir daqui diferença adjectiva: histórico e historiável). Corpo historiável como objecto de memória. Corpo que possui informação e gera informação. Corpo que performa, ou se faz representar. Em última instância, corpo que se movimenta. Palavra inexistente em dicionário³², historiável possui significante de relação — de possível relação que existe entre registos e seus possíveis movimentos. Corpo historiável é corpo que produz história, que deixa registos, por apresentação ou representação. Ao mesmo tempo é corpo que actua sobre a sua própria história. Historiável é palavra que se forma a partir de *historialis* (adjectivo latino, «histórico», «relativo à história»). Corpo historiável é corpo que se apresenta deixando registo, mas que ao mesmo tempo se representa, a partir desses registos, criando novos. Ou seja, é corpo que possui movimento físico, tal como metafísico. Corpo historiável é corpo que, a partir da memória, cria história. É, por conseguinte, corpo actuante sobre a sua própria história, e, consequentemente, sobre a sua própria memória. E se parece assunto redundante, talvez auxilie recorrer ao corpo cinemático: imagem-movimento do corpo é produto material das imagens mentais e do seu processo de movimento mental, a consciência. Corpo cinemático é dobra virtual de corpo real, dobra de realidade ou imagem material da vida. É corpo criado a partir do corpo real, e sobre esse mesmo corpo. Corpo historiável é corpo que actua, daí factualidade histórica, ou historicidade, e ao mesmo tempo corpo que representa, ou que se relaciona. Corpo historiável possui informação

³⁰ PEREIRA, M^a Helena da Rocha, “Introdução Geral”, in HERÓDOTO, *Histórias. Livro I*, p.XIX; *oîda*: palavra com etimologia do Proto-Indo-Europeu **wéydos*, ver (vendo), imagem; **weyd-* (ver).

³¹ *Ibidem*.

³² Esta dissertação tem carácter de proposta, não apenas pelo estudo de caso — Teatro Académico de Gil Vicente—, donde decorre a sua forma mais narrada, ou em forma relatório; como também pela forma narrativa inspirativa — argumento cinematográfico—, base para epígrafes e nomenclaturas. Possui terceira escolha: exercício etimológico das palavras, de forma a renovar rol de significantes, uma vez que a língua é constituída por unidades linguísticas configuradas em discurso, ou ferramenta de comunicação. A língua possui ainda várias formas de transmutação coexistentes. Para a introdução de palavras como *historiável* e *historialidade* foram consultados seguintes dicionários: *Dicionário de Latim-Português*, Porto: Porto Editora, 2001, MACHADO, José Pedro, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Algés: Euro-Formação Lda, 1989 e *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, consultado online em <https://dicionario.priberam.org/>

quer de movimento original, quer de movimento performático — movimento que nasce da reflexão sobre corpo, sendo que os seus registos, representações, são resultado dessa acção reflexiva. É corpo que se flecte sobre si e observa movimento daí derivado. Daí que corpo historiável possui movimento da memória e/ou da mente humana. Objecto de memória que possui potência de possibilidade histórica. E qualquer informação nova é uma possibilidade de desconstrução do corpo histórico. Porque corpo historiável é, no fundo, portador de *apeiroi kósmoi*. Qualquer informação possui então essa potência de relação. Enfim, historiar é expor e relacionar informação contida em registos historiáveis — mais do que a selecção de informação na senda de corpo histórico universal. Ainda, e em sentido de diminuir redundância e auxiliar à compreensão do que se vem escrevendo, apele-se à Arquivística e ao seu objecto e conseqüente tratamento.

A ciência que trata arquivos, ou sistemas de informação, “estuda a dimensão sistémica do arquivo”.³³ Não será estudo sobre corpo como configuração? Ou talvez, estudo sobre sistema humano que regista ideia de si? Daí que arquivo performático seja uma configuração de representações humanas, sistema de informação artística. A Arquivística debate-se sobre o seu objecto de informação social. O arquivo é o primeiro nível epistemológico da ciência arquivística como ciência da informação. “O sentido original do termo *informação* exprime, sobretudo a ideia de *pôr ao corrente*.”³⁴ Mais, em “uso polissémico no discurso quotidiano” a informação é ainda “uma coisa útil” e, ao mesmo tempo, “uma acção sobre essa coisa útil.”³⁵ Neste pronto, confunde-se com conhecimento. Informação “diz mais respeito ao conteúdo das mensagens, à sua natureza, elaboração e difusão e não ao processo de trocas”³⁶, relação que se cria entre informação. A comunicação, como relação, estabelece-se na representação. Aliás, não se poderá ir buscar a questão da co-presença na performance? Corpo historiável é corpo representante na história, corpo em relação com o mundo, contendo a comunicação entre entidades em movimento.

*A Arquivística pode e deve ser uma ciência para além do meramente instrumental ou técnico, o que, desde logo, obriga a substituir o primado do fazer pelo do conhecer. Esta substituição desencadeia uma consequência radical e inovadora: tem de existir - formulamo-lo, sem tibieza, como postulado - um conhecimento arquivístico. E para haver conhecimento arquivístico o objecto cognoscível terá de surgir ampliado na sua natureza. É o arquivo total.*³⁷

Inevitavelmente, coloca-se ao objecto questões de definição de fronteiras. É potência de expansão de conceito, e porque, se a lógica de tratamento arquivístico visa sistemas de informação de “reali-

³³ SILVA, Armando da Silva, et al., op. cit., p. 214.

³⁴ Ibid., p. 23.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibid., p. 24.

³⁷ Ibid., p. 213.

dade dual”, então, objectivamente, deve a natureza do objecto ser dual também, ou seja, o documento de arquivo é registo gerado organicamente, assim como essa produção é feita “por instituições ou serviços destinados a receber, organizar, conservar (em espaços próprios: os depósitos) e divulgar esses documentos *orgânicos*.”³⁸ Qual o valor probatório, ou de indispensabilidade, de documentos em arquivos (registros materializados), uma vez que arquivo total implica não apenas informação em si contidos, mas também informação de relação dentro de organismo? Parece que todos os documentos possuem historialidade, uma vez que o valor probatório se encontra também no movimento, ou performance da informação contida em arquivo.

Dentro da ciência arquivística a definição de fronteiras recai sobre que documentos devem ou não ser considerados como «material de arquivo». Expõe-se: a) teorias sobre exclusividade de documentos atinentes à administração pública (relembre-se a questão lançada em nota 28 sobre “politics of the archive”); b) teoria de inclusão de instituições privadas, ou sua exclusão; c) abrangência “também dos «arquivos temáticos» e os manuscritos literários e científicos, mesmo sem inserção no respectivo contexto orgânico”.³⁹ Questão que está intrinsecamente ligada à definição “do que é considerado «material de arquivo»”⁴⁰, e isso reflecte-se não apenas em debates dentro da própria ciência arquivística, mas também, por exemplo, na própria legislação de cada país. Tenha-se em conta três mudanças paradigmáticas dentro da arquivística, ou seja, «fase sincrética e custodial», «fase técnica e custodial» e «fase científica e pós-custodial». Encontra-se síntese esclarecedora, em obra citada de Armando Malheiro da Silva et al., sobre cada fase, quer a nível de desenvolvimento da ciência arquivística, quer a nível historiográfico. Para esta argumentação, pense-se em movimento de corpo histórico, de seus registos e representações, ao longo da história. Propõe-se que essas três fases tenham em comum a desconstrução desse mesmo corpo histórico, da representação humana que alicerça a ideia da «coisa pública». Revolução Francesa, antecedida pela Revolução Americana (conflito entre corpo absoluto — ideia de corpo em sociedade encabeçada por *pater familias*, que verticalmente alimenta propósito único de funcionamento da “cabeça” —, e corpo público — ideia de corpo constituinte de estado-nação, que se alimenta e contribui para manutenção daquele) introduziu a “liberalização do acesso aos arquivos pela generalidade da população”.⁴¹ A noção de *Arquivo da Nação* relaciona-se com a ideia de *res publica*, isto é, com a ideia de corpo como coisa pública constituinte. Observa-se, pela lógica de corpo historiável, que se inicia uma transformação na ideia de corpo histórico, e conseqüente representação: parece arrancar processo lento de cristalização de outro corpo social que age e deixa registo, a burguesia. Longe de se estabelecer balizas cronológicas a tal conceito, muito menos defini-lo como grupo social surgido em contexto específico, tarefa fora do âmbito desta dissertação, detenha-se em algumas linhas sobre esta questão. Afigura-se *burguesia* como fenómeno

³⁸ Ibid., pp. 212-213.

³⁹ Ibid., p. 139.

⁴⁰ Ibid., p. 140.

⁴¹ Ibid, p. 205.

sócio-cultural de origens ainda indefinidas, no entanto pense-se, por exemplo, no caso português sobre “estado do meio”, grupo social que, segundo as fontes, se situava entre “nobres” e “plebeus”, e mesmo não tendo titulação nobiliárquica (política, civil ou hereditária), situava-se acima de mecânicos, “pela arte a que se dedicavam e tipo de vida que levavam.”⁴² Assume-se existência deste grupo social pela performatividade que deixa, por exemplo, na documentação legislativa atinente a condições de acesso social, assim como limites de riqueza ou obtenção de carta de familiar do Santo Ofício (querela cristãos-velhos e cristãos-novos); ainda, relativo a ofícios praticados, principalmente a estima da arte. Este corpo historiável contesta corpo histórico idealizado em corpo nobre. Ora, os seus registos possuem potência de relação com corpo histórico. Enquanto o corpo histórico regista a sua memória, representando-se, o corpo historiável performa, registando-se em arquivos do corpo histórico. A Revolução Francesa é facto histórico, porque capitaliza em si a informação de desconstrução histórica. É a mudança de paradigma do corpo performático, logo do arquivo performático. Veja-se, da performance de “estado do meio” surge, e é aqui que vai buscar a sua historicidade, uma tensão com corpo histórico. E a maior tensão encontra-se na arte e artifícios, nomeadamente nas belas artes e artes liberais. A burguesia surgida da Revolução Francesa é a burguesia científica e intelectual que se cristaliza como corpo histórico desde a mudança de paradigma capitalizado naquele facto histórico. Corpo histórico é a cristalização de memória e representação. Não deixa de ser corpo historiável, porque continua a performar, no entanto, cristaliza um sistema de informação configurado. A ruptura factual observada na liberalização do corpo *burguês* (historiável), obriga a manutenção de representação do corpo *nobre* (histórico).⁴³ Este resiste em seu último reduto na presença carismática de ditadores, ou de monarquias anacrónicas. Por fim, uma das características associadas a corpo historiável é a performance de emulação praticada pela *burguesia*. A própria legislação especifica fronteiras entre nobreza, ou corpo histórico *nobre* (concentração de ideia como *kalokagathia* e *kristós*), e “estado do meio”, ou corpo historiável *burguês*, ou entre este e povo, ou corpo histórico *plebeu*. E este é um exemplo de corpo historiável entre infinitos corpos historiáveis. Regressando à arquivística, e à desconstrução da história pela transformação de corpos históricos, as três fases anteriormente referidas acompanham a representação desses corpos, ou seja, a alteração de registos humanos, logo de objectos de memória. Fundamenta-se esta última afirmação regressando às fronteiras de «material de arquivo»: a primeira fase é caracterizada por grandes incorporações de arquivos extraordinários à administração da *res publica*, uma vez que passa a pertencer ao estado-nação configurado em corpos constituintes; a segunda, revela a especialização profissional do arquivista, fenómeno típico da socie-

⁴² Deixe-se em referência dois artigos que trabalharam questão: BRAGA, Isabel M. R. Mendes Drumond, “Das dificuldades de acesso ao «estado do meio» por parte dos cristãos velhos”, *Noroeste: Revista de História, Actas de Congresso Internacional de História*, Núcleo de Estudos Históricos Universidade do Minho, Braga, Vol. II, 2007.3, pp. 13-30; DURÃES, Andreia, “Grupos intermédios em Portugal (1600-1850): uma aproximação ao vocabulário social”, artigo consultado em https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-101X2013000200318&lng=pt&tlng=pt

⁴³ Recorde-se a questão “patriarchic”: “this archic, in truth patriarchic” de Jacques Derrida supramencionada em nota 29.

dade tecnológica e científica burguesa cristalizada, que performa durante todo século XIX, e que ainda hoje subsiste noutros desafios hermenêuticos; a terceira, onde surge expansão do corpo virtual, situação que chega até hoje, uma vez que a informação e os próprios objectos de memória são maioritariamente gerados em contexto digital. Esta questão da virtualidade encontra-se intimamente ligada ao corpo cinemático (cinema, televisão, computadores e *smartphones*) — o corpo virtual resolveu o problema da ubiquidade do corpo humano, não apenas a nível de tempo e espaço, mas também a nível de movimento (representação). Corpo virtual como objecto de memória possui intensidade historiável porque a sua representação já contém a reflexão sobre o seu processo criativo. Recorrendo à Performance, o corpo histórico é contestado pela sua qualidade historiável, ou seja, pela sua capacidade de se relacionar com corpos historiáveis, e isto porque se estabelecem constantes tensões entre eles, desencadeando em reformulações significantes concentradas no corpo-ideia. De outra forma, o corpo virtual, ao conter em si o seu processo criativo, contesta constantemente o corpo histórico, não apenas pela velocidade acelerada de se registar, como na consciência de ser exactamente isso: objecto de memória performático, porque se representa sendo informação. Pensando em cinema, o corpo virtual é uma dobra do real, é materialização de imagens mentais. Ou seja, é representação de um corpo real que contém em si movimento e registo desse movimento. Um filme contém movimento histórico, porque encena, ou conta uma história; contém, em simultâneo, movimento historiável, ou seja, possíveis suturas entre imagens. Nunca esquecer, que qualquer imagem materializada é representação artística de alguma identidade, porque existe sempre uma qualquer autoria que performa. O cinema mostra, parece, o movimento do processo de consciência, ou processo criativo, que acessa ao arquivo mental, ao imaginário onde reside o espelho da identidade. Enfim, é corpo virtual que se regista como processo criativo, e que performa no sentido de criar memória desconstrutiva. É corpo que ao registar-se como corpo histórico, cria registo de corpo historiável, por revelar movimento de relação.

O tratamento da informação, no sentido técnico do termo, visa precisamente a criação de «memórias», passíveis de serem utilizadas sempre que houver necessidade de recuperar dados (informação) nelas armazenados. Isto implica controlo de informação, de criação de meios de acesso às referidas memórias e de desenvolvimento de dispositivos susceptíveis de accionar os meios de acesso, com vista à recuperação da informação armazenada. Tais procedimentos são, naturalmente, objecto do trabalho dos profissionais que desempenham funções nos mais diversos sistemas de informação.⁴⁴

⁴⁴ SILVA, Armando Malheiro da, op. cit., p. 27.

I.3. Sujeitos de memória

Em ponto anterior falou-se de performatividade *históriável*, ou seja, registos de performance com potência de relação com outras performances históricas. A autoria de um filme é obreira em criar uma representação que performa para públicos, ou outros corpos performáticos. A co-presença é espaço performático onde os corpos históricos e os corpos *históriáveis* se debatem pela *historialidade*, ou pela potência de relação entre significantes. É o debate valorativo entre forma e conteúdo do corpo representado, ou corpo materializado. Ouse-se corpo reconhecido.

A memória afigura-se como arquivo original e/ou cerebral humano. Ora, como sistema de informação natural, parece ser responsável pelo tratamento de conhecimento, base de identidade da mente humana. Ou seja, memória é registo de corpo que performa ou se representa (se dobra). Aquele tratamento obtém-se a partir do processo de consciência, ou movimento utilizado pela identidade. A memória contém o primado do imaginário, ou espaço cerebral onde o corpo se dobra, se reflecte. Aí residem as imagens mentais ou registos do corpo sendo no mundo. Da mente imaginária partem as relações entre imagens mentais, ou ideias. Estas são fabricações *imagéticas*, carregadas de movimento. São objectos de memória gerados pela recuperação, ou recordação, de conteúdo informativo presente nos registos. A activação desse processo, ou movimento da consciência, pertence ao que se exporá a seguir como *olhar da memória* ou sujeitos de memória.

A consciência é movimento de processo cognitivo. Ou seja, a identidade, na sua reflexão ou dobra, recorre à memória, ou ao arquivo mental (*corpo-repertoire*) para se perceber como corpo sendo. Ora, resulta desta activação todo um processo identitário em que o corpo histórico é constantemente contestado pelo corpo *históriável*. Isto é, o corpo que se representa como identidade que performa, é um corpo histórico consciente da informação (ou conteúdo) que contém, porque reúne em si significantes cristalizados. É corpo que coexiste com outros corpos históricos. O corpo histórico, é no fundo, resultado de processo cognitivo de identificação mental humana. Na coexistência, ou co-presença entre corpos, dá-se o debate entre corpos históricos que, pela potência de relação, se tornam corpos *históriáveis*. Esta relação entre corpos obriga a remexer nos registos (quase como remexer no baú das memórias, uma revisitação à identidade como corpo). O que, por sua vez, obriga a reabrir o processo de identificação do corpo: a representação do corpo regressa ao imaginário para ser analisado sob novas imagens mentais, relacionando significantes, no sentido de reformular a sua representação como corpo histórico. Assim, a identidade gera novos registos de relação, ou *históriáveis*, a partir dessa nova representação do corpo representado. Corpo representado é *id-entidade*. É uma entidade identificada a partir não apenas da sua performance mas também da devolução dessa performance, isto é, dos movimentos de outras *id-entidades*. O corpo representado é um código de arquivo, reconhecido pela sua vivência como corpo, quer na relação em si como para si (quer em sentido *corpo-corpo*, quer em sentido *corpo-mundo*). Afigura-se então um processo de *re-cognição*, ou de reconhecimento do corpo histórico, activada pela tensão entre corpos *históriáveis*. Não que se tenha encon-

trado ainda uma relação segura, mas é interessante pensar na palavra reconhecimento (*recognition*). Refira-se a obra interessante de Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, especificamente na reflexão sobre “Hegel’s non-materialist account of History, based on the «struggle for recognition».”⁴⁵ Segundo Fukuyama, Hegel declara que “human beings like animals have natural needs and desires for objects outside themselves”, conjunto que denominamos como necessidades básicas (alimentação, abrigo e preservação da sua própria existência, ou sobrevivência). Porém, na dimensão humana existe uma diferença fundamental: “in addition he [man] desires the desire of other men, that is, he wants to be «recognized»”.⁴⁶ Recorde-se as tensões entre corpo histórico *nobre* e corpo historiável *burguês*, e os fenómenos de emulação daí derivados: a legislação dita especificamente onde os corpos começam e terminam, ou seja, a lei determina as fronteiras do corpo, revelando movimento ou potência de relação entre corpos. Situação que se altera quando a legislação da Revolução Francesa altera o corpo-imagem, ou o corpo histórico. Mas regressando a Hegel, por Fukuyama, esse reconhecimento está particularmente ligado ao desejo de ser identificado como “ser humano”, dispondo-se suplantar os seus instintos “for the sake of higher, abstract principles and goals.”⁴⁷ É um movimento de corpo com tradição enraizada na filosofia política ocidental, “and constitutes a thoroughly familiar part of the human personality.”⁴⁸ A palavra parece derivar em sentido do grego *thymos*, que, em *República* de Platão, caracterizava uma das três partes da alma humana, juntamente com o desejo e a razão. A etimologia relega-a para a definição de uma alma, ou espírito, que deseja, que possui sagacidade. Repetindo: não que se tenha encontrado alguma relação segura, no entanto pensa-se, não poderá esta re-cognição ser resultado de um espírito sagaz, ou mente humana, que na sua performance anseia pelo reconhecimento identitário, através do reconhecimento do seu corpo histórico? Isto é, um processo de consciência constantemente activado com o objectivo de validar constantemente o corpo representado? Desta forma, talvez que “recognition”, ou *thymos*, seja a parte da mente humana mais idiossincrática que procura nas relações historiáveis constante validação das suas ideias, ou seja, das representações ou registos gerados no imaginário. Parece entrever-se nesse movimento de re-cognição o debate do corpo histórico reconhecido em todos os significantes ou historiáveis que o configuram. A cristalização do corpo *burguês* como corpo histórico dá-se no reconhecimento que a lei confere às novas fronteiras do corpo histórico da *res publica*. Aliás, esse corpo histórico é novo objecto de memória. Provoca inevitavelmente nos seus registos materiais uma alteração de referencial: o arquivo aumenta o seu espectro de actuação, na manutenção de identidade, porque o seu eixo de significantes se alterou. Ou seja, alterando-se o corpo histórico, altera-se inevitavelmente o corpo historiável, pois o primeiro só se reconhece a partir do segundo, a identida-

⁴⁵ FUKUYAMA, Francis, *The End of History and the Last Man*, p. xvi.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem.

de apenas se reconhece quando se espelha sendo. O reconhecimento do corpo requer, de certa forma, uma co-presença performática de re-cognição.

Parece ser pertinente para este ponto aquele pequeno desvio, por uma questão relacionada com a construção e desconstrução da história. Parece que o corpo histórico se configura a partir da seleção informativa que faz de registos historiáveis, ou de informação performativa. Ou, de outra forma, que o corpo histórico só existe quando, em primeiro lugar, reconhece os significantes que o configuram, indo buscá-los ao arquivo mental, guardião das imagens mentais; em segundo, reconhece que a re-cognição parte de uma acção em co-presença com o mundo; por fim, reconhece que esses processos de re-cognição deixam registos do seu corpo agente, ou seja, desses mesmos processos. Enfim, parece que o corpo histórico se configura a partir da imagem que tem de si, em si e para si. Por exemplo, e recorrendo ao cosmos do cinema, parece existir uma espécie de *star system*, com antecedentes indefinidos é certo, mas que tem a sua cristalização em ideias como *celebridade* e *glamour* oriundas, maioritariamente, da indústria cinematográfica norte americana em inícios do século XX, com o triunfo do filme sonoro e a cores (não esquecendo o poético esforço de Méliès pela coloração das suas fitas fílmicas). Aliás, um dos corpos historiáveis que mais capitalizou com a imagem cinematográfica parece ter sido o corpo histórico *feminino*. Mais uma vez, sendo uma questão que se exclui do âmbito da reflexão, fica como potência de relação: qual a influência do cinema na representação do corpo feminino, e outros corpos que se classificam socialmente como minorias, ou como corpos contestatários ao corpo-imagem, ou corpo histórico reconhecido? Não parece lógico concluir que essa representação se tenha alterado por ter surgido um corpo novo ao olhar. No entanto, e ainda em terreno escorregadio, parece que o cinema revelou movimento de corpos historiáveis que existem submetidos à função do corpo histórico. Não se olvide que a imagem-movimento carregou consigo as imagens do mundo em dimensão humana plena, porque não é apenas o olho-câmara de cineasta que capta realidades, mas também o olho-registo vai trabalhando numa escrivadinha condensada por imagens mentais. Aquelas que são activadas pelo processo de consciência de identidade ou corpo performático. O cinema é, no fundo, um arquivo de registos audiovisuais da realidade, ou de imagens do corpo sendo no mundo, e vice-versa. Parece que o cinema permitiu aumentar a capacidade de armazenagem de memórias, com a diferença de que a imagem mental é formada no corpo por ressonância virtual e não real, isto é, o registo que contém informação historiável é gerado por uma imagem-movimento, ou seja, por uma representação de um corpo histórico. Parece pois, que o cinema é como um arquivo de representações artísticas, ou seja, de performances cinematográficas, ou corpos-imagem sendo. O cinema parece, por fim, ser um arquivo de imagens da mente humana em processos de cognição. Porque o cinema revelou não apenas o movimento do mundo, mas também o movimento da mente humana, especificamente em processos de consciência, quando da recuperação de informação historiável. Quer dizer, pela activação do movimento contido nas imagens mentais. Uma imagem-movimento é sempre uma representação, e contém sempre uma potência de relação com todas as outras imagens mentais quando a elas se junta pela percepção. No entanto, essa

imagem mental não é gerada organicamente pelo sistema de informação natural. É gerada artificialmente a partir da imagem cinemática produzida por outro corpo histórico. É representação de outro corpo histórico que passa a pertencer ao rol do imaginário do corpo orgânico. Faz-se, assim, ligação com a questão trazida em cima sobre *star system*: este fenómeno social parece depender da imagem do corpo histórico, ou seja, do corpo reconhecido. O conceito de celebridade capitaliza as ideias de *nobilitas* e *kalokagathia*, de imagem heróica, que normalmente concentra significantes de modelação, ou seja, de estilização da vida. O conceito de glamour capitaliza historiáveis de corpo histórico *nobre* que tem seu expoente máximo na ideia absoluta do Rei-Sol Luís XIV, em toda a estética intelectual do luxo, mercado enraizado na manutenção dos impérios coloniais (fonte de riqueza dos estados europeus) ou dos monopólios comerciais. Aí parece encontrar-se potência de relação entre corpo histórico e corpo historiável, na questão da emulação:

A época burguesa, que pretende fundar cientificamente a história, negligencia o facto de esta ciência disponível, em rigor, ter precisado de ser ela própria fundada historicamente com a economia.

O projecto de superar a economia, o projecto de tomar posse da história, se deve conhecer - e trazer a si - a ciência da sociedade, não pode ele mesmo ser científico. Nesse último movimento que crê dominar a história presente através de um conhecimento científico, o ponto de vista revolucionário permaneceu burguês.

*A burguesia chegou ao poder porque é a classe da economia em desenvolvimento.*⁴⁹

Insiste-se nestes exemplos por uma questão que parece pertinente: será que o corpo histórico influencia os arquivos? A Arquivística parece procurar, nas suas demandas epistemológicas, o *arquivo total*. O arquivo performático parece auxiliar na compreensão desse conceito: corpo como repertório refere-se a corpo que é registo e gera registo. Performa gerando novas representações, sendo o seu ponto de partida o estudo que exerce sobre o processo criativo, ou seja, sobre o processo de consciência que a sua identidade utiliza para se estabelecer como corpo sendo. O movimento é infinito, e assim os seus registos. O arquivo performático trabalha com o *corpo total*. Neste sentido se o corpo total for o corpo histórico reconhecido, então, logicamente, os registos serão desse corpo, obliterando todos os movimentos indispensáveis gerados por corpos historiáveis. Dessa forma, e exercendo análise sobre o exemplo que tem vindo a ser usado até aqui, os sujeitos da memória parecem ser ocupados pelos corpos históricos. “O reconhecimento de que a identidade de um país se revê, em grande parte, nos seus arquivos.”⁵⁰ No seu movimento estão contidas qualidades historiáveis que permitem a relação com corpos historiáveis e consequentes registos.

⁴⁹ DEBORD, Guy, *A sociedade do espectáculo*, pp. 49, 53.

⁵⁰ SILVA, Armando Malheiro da, *ibid.*, p. 148.

O *sujeito* da história não pode ser senão o vivo produzindo-se a si próprio, tornando-se senhor e possuidor do seu mundo que é a história, e existindo como *consciência do seu jogo*.⁵¹

Parece que o olhar que a memória exerce sobre a informação contida nos registos, é olhar do corpo histórico. Parece que, e no seguimento dos pensamentos de Giambattista Vico enunciados em supra, a dimensão humana, e a sua representação (cultura), só pode ser compreendida e reconhecida a partir também dos sujeitos de memória, olhar da mente humana. As imagens mentais parecem ser não apenas objectos de memória mas também processos criativos que conduziram à sua definição. Parece existir nas representações um registo de mente humana que se movimenta ao longo da sua história, um olhar de memória. Em conclusão mais livre, talvez que o olhar da memória que o cinema revelou, tenha exposto o movimento existencial de um *metapensamento*, de uma capacidade de reconhecimento infinita. Aliás, recorde-se Vico: “Esta Ciência é uma história das ideias humanas sobre a qual parece dever operar a metafísica da mente humana.”⁵² Talvez, e arriscando declarada extrapolação, mas dissertar é também lançar hipóteses contestáveis até ao esgotamento de fundamentação, se propõe a arquivística como uma ciência que estuda metapensamento humano, ou da forma como a mente humana se pensa. Mas deixe-se por agora esse assunto a discorrer no imaginário.

*Reconhecer que as nossas vidas são estruturadas de acordo com comportamentos continuados e socialmente aprovados, possibilita que todas as actividades humanas possam ser potencialmente consideradas como performance ou, pelo menos, todas as actividades praticadas com consciência de si próprias. A diferença entre acto e performance, de acordo com esta linha de pensamento, parece não estar relacionada com a oposição entre teatro e vida real, mas antes com uma atitude - podemos ter atitudes impensadas, mas quando pensamos nelas, estamos a introduzir uma consciência que lhes confere a qualidade de performance.*⁵³

Esta foi a base teórica derivada da teorização apresentada em prefácio.

É uma teoria que permitiu formular a metodologia proposta na segunda parte desta dissertação, que explora a performance do espaço cultural Teatro Académico de Gil Vicente, em Coimbra. Com base na análise do seu acervo, delineou-se uma metodologia de tratamento e organização para fixação de um corpo histórico que acumula corpos historiáveis. Isto é, propõe-se a criação do Arquivo Teatro Académico de Gil Vicente, trabalhando a sua documentação de forma a entrever um processo de tratamento de informação, permitindo que se chegue ao movimento histórico e historiável do teatro.

⁵¹ Ibid., p. 45.

⁵² VICO, Giambattista, in GARDINER, Patrick, *Teorias da História*, p. 26.

⁵³ Carlson, Marvin, op. cit., p. 28.

Parte II. Actus II; ou Centro de Documentação

II.1. Didascália; ou primeira performance⁵⁴

Teatro Académico de Gil Vicente

No princípio era movimento. Apenas *apeiron*. Depois alguma coisa, algum registo...

A primeira performance naquele palco: é *holofótico*! A forma? Como um canhão de luz (<) — emana da perspectiva-ponto que define a linha estilizada de anfiteatro. Quando se olha a escuridão, qualquer ponto de luz é imediatamente captado pelo olhar. Aliás, creio em meu olhar que está assim preparado para captar a luminosidade. Tal como meu ouvido está preparado para apanhar qualquer som. E na verdade, desconhece-se verdadeiro silêncio. É *káos* primordial, espaço donde qualquer coisa aparece. Qualquer ponto dessa boca de cena é infinita possibilidade performática. O palco é preto, como uma *box* oblíqua onde tudo é permitido. Assim é este palco, daquele teatro. Não existe nenhuma tela que reflecta; não existe projecção. Apenas representação.

E a primeira performance que se imagina a ocupar esse espaço... *VIII Delfhada*.

Espaço: palco Teatro Académico de Gil Vicente (TAGV), Praça da República, Coimbra

Elenco: Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), org. VIII Delfhada, Setembro de 1961

Documento: VIII Delfhada — Festival Internacional de Teatro Universitário

Fundo: Arquivo Teatro Académico de Gil Vicente (ATAGV)

Evento como este que agora se descreve nunca é acção isolada. As diligências com a organização de tal festival em Coimbra começaram praticamente um ano antes. TEUC “deslocou-se em férias a Cabo Verde” (*Vértice*, 10/1960), não podendo participar na VIIª edição do festival, realizado em Dijon, França, finais de Setembro de 1960. E, apesar da sua ausência, o grupo de teatro de estudantes fez notar a sua presença: “dois observadores, que ao mesmo tempo trocaram impressões com o Instituto Delfico” (*Vértice*, 10/1960). Em inícios de 1961, já a imprensa portuguesa anunciava uma assembleia geral “presidida pelo sr. prof. dr. Paulo Quintela” (*Diário de Coimbra, Diário de Lisboa e Primeiro de Janeiro*, 01/1961). 15h30, sala de ensaios TEUC. Prepara-se plano de actividades.

22 de Fevereiro de 1961. Instituto Delfico, Mainz. Reunião dos grupos universitários de teatro constituintes do Instituto Delfico. Tomada de decisão: “a próxima competição de teatro clássico entre estudantes se efectuará em Coimbra, cidade que, como se sabe, está brilhantemente representada

⁵⁴ As citações em texto realizam-se a partir de selecção em livro de recortes de imprensa sobre VIII Delfhada, encontrado no arquivo do teatro, apenas com data referente ao evento, 1960/1961, e sem cotação. Estas referências serão feitas através de aspas em texto e da indicação, entre parêntesis, do nome do jornal e data registada.

no referido Instituto pelo Teatro dos Estudantes da Universidade.” (*Novidades*, 22/02/1961) Tal evento é internacional. E assim, também, seu burburinho. É evento que movimenta a academia, a universidade e a cidade de Coimbra. Aliás, TEUC apresentava-se em festival desde a sua primeira edição em 1950, Mainz. Fez parte de tais “jornadas artísticas, prestigiando, não só o nome da Universidade a que pertence como o próprio país” (*Primeiro de Janeiro*, 25/04/1961). TEUC, como Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, é legado de longa tradição teatral na Universidade: “em data anterior a 1538”, “e sabe-se que por ocasião de uma visita de D. João III à Universidade de Coimbra”. (*Rua Larga*, 30/04/1961) Século XVI, Portugal. O teatro é praticado; aliás, este tipo de movimento performático está ligado à Universidade de Coimbra, que remonta às fundações do país. E os seus edifícios revelam uma história, uma conexão de acontecimentos. 730 anos, marcados em ano corrente.

Surgem as primeiras referências a novo teatro das instalações académicas. Aliás, “as récitas do festival, (...), realizam-se no grande teatro do novo edifício da Associação Académica” (*Diário de Notícias*, 25/04/1961). Não basta ser um edifício novo, com palco para estrear. “A construção das modernas instalações académicas da praça da República, com o seu excelente teatro, que, no seu género será de longe o melhor existente no País, vieram [sic] dar possibilidade de realização de uma Delfíada em Coimbra” (*Primeiro de Janeiro*, 25/04/1961). É escolhido o mês de Setembro para a realização do festival, “data em que não funcionam as aulas e em que já se encontram concluídas as obras do novo e grande teatro das instalações académicas.” (*Primeiro de Janeiro*, 25/04/1961) O elenco adensa-se: TEUC, já com presenças de Paulo Quintela, Manuel Machado e Fernando Galvão — director artístico, presidente e secretário —; e patrocinadores, Universidade de Coimbra, Ministério da Educação Nacional, Fundação Calouste Gulbenkian, Câmara Municipal de Coimbra e respectivos Serviços de Turismo; esperam-se “hóspedes de honra do T.E.U.C.” e “reputadas figuras universitárias de vários países, especialmente reconhecidas autoridades em Teatro Clássico.” (*Primeiro de Janeiro*, 25/04/1961). Não se oblitere os grupos de teatro que representam neste palco as suas peças escolhidas. *Habemus programa!* Temos cartaz, autoria: Tossan. Que nome incrível. António Fernando dos Santos, pintor.

“Sete Peças, Sete Dias” — participam então, neste encontro internacional dedicado ao teatro universitário, seguintes grupos académicos, com data, e texto escolhido para performance: Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, dia 9 — *Antígona*, Sófocles; Collegium Delphicum Mainz, dia 10 — *Agamémnon*, Ésquilo; Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne, dia 11 — *Coéforas*, Ésquilo; Teatro Universitário de Bologna, dia 12 — *O Milagre de Teófilo*, Rutebeuf e *Aucassin et Nicolette* [presença cancelada “por dificuldades surgidas” (*O Comércio do Porto*, 08/09/1961); Göteborgs Studentteater, dia 13 — *Andrómaca*, Racine; Centro Universitário de Parma, dia 14 — *Menaechmi*, Plauto; The Selwyn College Mitre Players Cambridge, dia 16 — *Everyman*. Grupos de teatro recebidos pela Universidade, pelas 10h, pela Câmara Municipal de Coimbra, pelas 12h, e às 17h “é-lhes oferecido pelo Turismo um «garden-party» no atraente Parque de Santa Cruz.” (*República*, 09/09/1961)

Habemus palco? Evoé! “O Teatro da Associação Académica com mil e cem lugares e o palco, tecnicamente, mais perfeito do país” (*Jornal de Coimbra* ou *República*, 06/05/1961). Mas o nome que prevalece é outro. Eis o princípio. “Teatro de Gil Vicente”. Primeiro registo: *Diário Popular*, 19/08/1961. Outros se seguem: *O Comércio do Porto*, *Primeiro de Janeiro*, *O Século*, *Diário da Manhã*, *O Comércio* (Luanda), *Notícias* (Lourenço Marques), *Arauto* (Bissau), *Diário de Notícias*. É definitivo. “O Teatro Gil Vicente está concluído” (*Diário Popular*, 25/08/1961). A bilheteria abre para levantamento de bilhetes marcados ainda em Junho: caução de 20\$00, preços 7\$50 estudantes, 15\$00 não-estudantes. “Os assuntos referentes à bilheteira são tratados por intermédio do telefone 22169.” (*Correio de Coimbra*, 07/09/1961) “Teatro de Gil Vicente”. “Teatro de Gil Vicente”. Repete-se. Está definido o nome. Então no início era Teatro de Gil Vicente.

“Bilhete de Identidade”

Nome: Teatro de Gil Vicente (TGV);

Arquitectos: Alberto Pessoa e João Manta;

Medidas: 45 metros de comprimento, 25 metros de largura;

Capacidade: plateia - 666 lugares, balcão - 329 lugares;

Características: 18 metros de boca de cena, palco amovível, fosso para orquestra, instalação de acústica e de efeitos de luz, ar condicionado;

Complexo: camarins individuais com chuveiros de água quente e fria, salas de ensaios, «bar», ampla varanda destinada ao «foyer»;

Arte: teatro e cinema;

Inauguração: 9 de Setembro de 1961, VIII Delfhada.

A construção do espaço fez “parte do conjunto das instalações académicas construídas pela Comissão de Obras da Cidade Universitária.” (*Diário de Coimbra*, 10/09/1961) Foi “objecto de sérios estudos com vista a serem integradas nas modernas tendências destas construções.” (*Diário de Lisboa*, 11/09/1961)

“Ode ao Espaço”

O “novo Teatro da Academia de Coimbra — Teatro que o Prof. Dr. Manuel Lopes de Almeida, mestre em História da Faculdade de Letras de Coimbra e actual ministro da Educação Nacional, determinou, em boa hora, que fosse chamado «de Gil Vicente», perfilhando assim uma sugestão de antigos e actuais elementos do «Teatro dos Estudantes». O «Teatro de Gil Vicente» é a mais moderna sala de espectáculos do país e, depois do «Teatro de S. Carlos», creio que a melhor do ponto de vista das possibilidades técnicas. Construído segundo o princípio de que a arquitectura deve servir ao mesmo

tempo a função e a beleza, encanta-nos pelas suas linhas sóbrias e agrada-nos pelas possibilidades que faculta a quem representa e a quem assiste.” (*Diário do Alentejo*, 20/09/1961, Matos Godinho)

Está justificado o nome deste palco, daquele teatro. É ode ao Teatro Vicentino: “O espectáculo [TEUC, 09/09/1961, 21h30]⁵⁵ começou pelo «Monólogo do Vaqueiro», do «Auto da Visitação», de Gil Vicente, desempenhado por elementos do T.E.U.C., que representaram com a já habitual segurança.” (*O Século*, 10/09/1961). Terminaram a performance com *Antígona* de Sófocles, com encenação de Paulo Quintela e cenário de Tossan. Primeiro nível identitário: TEUC, grupo de teatro universitário importante por sua tradição no teatro português; VIII Delfíada: evento de enorme importância para o panorama teatral da época. Concluindo: “Os saraus decorrem no moderno Teatro de Gil Vicente, instalado na Praça da República e destinado aos diversos organismos académicos de Coimbra que desde agora podem dispor de uma sala de espectáculos que as suas gloriosas tradições bem justificam.” (*Democracia do Sul*, 15/09/1961)

Segundo nível identitário: Academia-Universidade. Caso «académico»: 14 de Junho de 1974. A *Folha Informativa* da Associação Académica de Coimbra revela um sentido para “normalizar e incentivar a vida associativa”. Propõe uma série de resoluções de reestruturação dos estatutos da União Nacional de Estudantes Portugueses (UNEP), assim como das várias Associações Académicas de Estudantes. Entre *Intercâmbio* e *Turismo Universitário*, *Cantina*, *Secções Culturais* e *Secções Desportivas* encontra-se a referência *Gil Vicente*. É manutenção do nome já assente. É *eros* primordial — a força inevitável da união e da criação. Não poderá a criação ser uma comunhão entre consciência e identidade do corpo? «de Gil Vicente». Apresenta-se uma revisão das actividades do Teatro. Assim:

Gil Vicente

Numa entrevista tida com o Reitor estabeleceu-se que o controle artístico do Gil Vicente ficaria, de acordo com o que se propunha no programa da Lista A, a cargo de representantes da AAC (através do seu Conselho Cultural) e de representantes dos Organismos Autónomos.

A Comissão integrada por elementos da Direcção Geral encarregada de tratar dos problemas respeitantes ao Teatro Gil Vicente teve já várias reuniões com o actual director artístico do Teatro, Arq^o Alves Martins, para se inteirar da situação financeira, dos contratos já feitos e da programação também já estabelecida. Pode desde já informar-se que o Gil Vicente tem a programação praticamente determinada até finais de Julho, sendo apenas possível fazer algumas alterações no sentido de uma melhoria qualitativa das suas projecções (alongar o período de exibição das películas de melhor qualidade encurtando o das de qualidade inferior, por exemplo).

⁵⁵ Inserção em texto de autor.

Neste momento estuda-se, em linhas gerais, a orientação a dar às actividades do Teatro Gil Vicente quando ele for de facto gerido pelos estudantes, tencionando-se, para isso, recorrer à colaboração dos Organismos Autónomos.

Conhece-se “bilhete de identidade”. O espaço foi pensado para servir as necessidades de criação artística, mais ainda de apresentação pública dessas mesmas criações dos vários organismos autónomos e secções culturais da Associação Académica. Forma: canhão de luz. A perspectiva-ponto mantém-se. Palco pronto tecnicamente para receber espectáculos de teatro e cinema. Também iniciativas ligadas às artes performativas. No fundo é sobre este palco que se fala. Um espaço para eventos, acontecimentos — *évènements, happenings*. Saem da boca de cena, tem 18 metros. Palco amovível, fosso de orquestra. Instalação eléctrica de luz e som, de bom apetrechamento e tecnicamente adaptada, segundo as modernas (na época) construções de edifícios teatrais. Existe intenção para existência desse palco. “As instalações académicas, onde se realiza o Festival, e que ainda não foram inauguradas, localizam-se nos terrenos do antigo «Ninho dos Pequeninos» e são constituídas por três corpos distintos.” (*O Comércio do Porto*, 10/09/1961) A saber: Corpo I — Instalação da Direcção, Conselhos e Secções, Biblioteca, Exposições; Corpo II — Instalação de Teatro e Ensaios; Corpo III — Instalação do restaurante, “salas de convívio, jogos (incluindo grande ginásio), culinária, aeromodelismo” (*O Comércio do Porto*, 10/09/1961).

Reflexão: que conexões poderia este espaço, o teatro, ter criado? Cruza-se, em primeiro eixo, Academia-Universidade, ou seja, o corpo estudantil e o corpo universitário. Graça Margarida Torres, referenciando autores que trabalham as resistências e os movimentos estudantis e as crises universitárias, nomeadamente a de 1969, afirma:

Numa sociedade como a portuguesa, fechada e limitada, o espaço académico apresentava-se como um território com uma capacidade mais ampla para propiciar dinâmicas sociais e culturais aglutinadoras e uma via mais aberta ao contacto com o exterior (Bebiano, 2003). O acesso privilegiado a revistas e livros, mesmo os proibidos pela censura, a frequência e a integração em organismos culturais no interior e exterior da academia, as viagens ao estrangeiro proporcionadas pela vinculação a secções das associações estudantis (por exemplo, as deslocações efetuadas pelos estudantes a festivais internacionais de teatro universitário) e a convivialidade e socialização efetuadas em cafés e tertúlias permitiram um dinamismo muito particular à vivência estudantil (Cardina, 2008; Cruzeiro e Estanque, 2006; Lourenço, Costa e Pena, 2001).⁵⁶

É neste ambiente universitário que se situam os conflitos entre os estudantes, o âmbito académico, e a administração da Universidade de Coimbra, por extensão a própria governação estatal, e, con-

⁵⁶ TORRES, Graça Margarida Ferreira Adónis, *Percursos do Teatro Universitário em Portugal (1974/1994)*, p. 58

sequentemente, as resistências ao poder instituído. Qual a difusão de ideias revolucionárias e ideologias políticas contrárias ao regime? Que performances coexistentes contribuíram para manutenção ou interrupção do governo autoritário? Sabe-se de conflito entre Administração das Instalações Académicas e Direcção-Geral da Associação Académica, por ofício enviado a 10 de Julho de 1964:

Remetente: Direcção-Geral da AAC

Destinatário: Administrador das Instalações Académicas, João Lourenço

Fundo: ATAGV; secção III — Administração

Tem notado esta Direcção-Geral, ultimamente, por parte dessa Administração, todo um processo de interferência dentro da nossa Sede, com a qual não pode esta Direcção estar de acordo, nem pode permitir que tal processo se continue a verificar.

A Direcção-Geral é a lídima representante da sua Associação Académica e como tal, será a única entidade responsável por tudo o que se passar dentro do seu próprio edifício.

E como não vê esta Direcção, onde os Estatutos ou a regulamentação circum-escolar, estipule que essa Administração possa imiscuir-se, dentro da Sede de uma Associação de Estudantes, vimos, por este ofício, afirmar que prescindimos de qualquer benesse material, por parte dessa administração, e que não permitimos, de futuro, qualquer tipo de ingerência, na nossa autonomia, liberdade e independência.

Será bom, que essa Administração não tente confundir Sede de Associação Académica de Coimbra, - Sede essa que se destina a ser gerida e utilizada pelos próprios associados - com as restantes instalações Académicas, - que se destinam a ser utilizadas indiferentemente por todos os estudantes de uma Universidade.

E para que essa Administração saiba que sempre esta Direcção-Geral procurou cumprir os Estatutos e a Lei, que neste preciso momento, de novo, o está a tentar fazer, se transcreve a alínea e) do Artigo 35º dos Estatutos da nossa Associação, que diz no respeitante às atribuições da Direcção:
Art. 35º.

e) Administrar com zelo e economia os haveres da Associação

ATAGV não possui registo de emissão de resposta a tal ofício. Percebe-se, todavia, que as relações entre a Administração e a Associação Académica são de variegadas ordens. Correspondência: pedidos materiais por parte da Associação Académica, reparações de espaços, utilização de chuveiros (água quente) após treino de atletas, alterações dos espaços para adaptação de salas a necessidades das secções culturais e organismos autónomos. Percebe-se pela correspondência que, apesar da forte reivindicação resistente que se verifica no supracitado ofício, as relações entre a Administração das Instalações Académicas, órgão responsável pela gestão de tais instalações, incluindo todo o complexo arquitectónico ainda hoje existente, se manteve sem interrupções até à extinção desse mesmo órgão.

Documento: “Proposta de Regulamento do Teatro Académico de Gil Vicente”, 1975.

Fundo: ATAGV; secção III — Administração

1- O Teatro Académico de Gil Vicente (T.A.G.V.) integra-se na AAC.

2- O T.A.G.V. será gerido por estudantes e pelos trabalhadores do referido Teatro; concretamente por representantes da AAC, suas secções culturais e Organismos e representantes dos trabalhadores do T.A.G.V. constituídos em Comissão.

3- A Comissão do T.A.G.V. tem como função primordial definir e coordenar para o T.A.G.V. toda a programação artístico-cultural, tendo em conta os interesses culturais dos estudantes e visando interessar e constituir como seu público habitual sectores da população emergente das massas trabalhadoras.

a) A Comissão dotar-se-à das estruturas e meios necessários para a execução deste fim.

b) O planeamento e execução das actividades a levar a efeito no referido teatro não conhece como medidas limitativas a rentabilidade economica-financeira, antes pelo contrário, prevê-se desde já a hipótese da diminuição significativa das habituais receitas líquidas resultantes da mera exploração comercial cinematográfica.

c) A Administração financeira do T.A.G.V. continuará a ser da responsabilidade dos Serviços Sociais da Universidade de Coimbra, salvaguardadas as implicações económicas inerentes à alínea anterior.

d) Os Serviços Sociais da U.C. em circunstância alguma poderão furtar-se à responsabilidade de garantir pagamento integral dos salários e gratificações de todos os funcionários que trabalham, ou venham a trabalhar, no T.A.G.V.

4- O T.A.G.V. será o espaço privilegiado para as realizações culturais da AAC, das suas secções culturais e organismos autónomos, ou promovidas por estas entidades.

a) Outras iniciativas culturais estranhas aos estudantes serão examinadas caso por caso.

a.1. Realizações artístico-culturais promovidas e produzidas por organismos representantes dos trabalhadores devem merecer apoio técnico e facilidades de acesso ao T.A.G.V.

b) Outras iniciativas de carácter diverso, são do âmbito de decisão da Direcção Geral da AAC, de acordo com o estabelecido no programa associativo.

5- O T.A.G.V. terá uma programação cinematográfica, enquadrada nos princípios gerais deste documento e segundo critérios a definir.

- Aprovado pela Comissão Gil Vicente

- “ pelos trabalhadores do TAGV

Para entrar em vigor a partir de Janeiro de 1976

Teatro Académico de Gil Vicente. «Académico de Gil Vicente». *Trínomina: Teatro | Académico | Gil Vicente*. Performances em palco, das instalações académicas, em contexto estudantil e universitário. Possui identidade concentrada num espaço, o palco «Académico de Gil Vicente».

Área disciplinar: Teatro, teatro vicentino

Instituição: Academia, Universidade

Cidade: Coimbra

As cabeças pensantes, aquelas de estudantes e docentes, de constituintes da Academia e da Universidade. Teatro. Princípio primordial da performance. A peça *Antígona* por TEUC. 9 de Setembro de 1961. Representação a partir do texto traduzido do grego por M^a Helena da Rocha Pereira. *Classis teatral. Performance clássica*. Um palco — aquele palco «Académico de Gil Vicente». Uma boca de cena com 18 metros. Canhão de luz virado para a praça da República. Coimbra. Último nível identitário.

II.2. Fundo; ou arquivo que respira

No âmbito de trabalhos para a organização dum conjunto de documentos, guardado pelo valor institucional, urgiu uma classificação do acervo do teatro. A dispersão da documentação⁵⁷ impeliu a uma primeira análise de conteúdos numa óptica temático-funcional da informação. Conduziu inevitavelmente a um processo reflexivo sobre que organização de documentos, seria a mais fiel à orgânica do fundo, respeitando, todavia, as nomenclaturas designadas em organizações anteriores. Notou-se que o sistema “Código de Arquivo”⁵⁸ possuía enfoque na documentação administrativa, ou seja, em unidades e processos documentais provenientes da acção institucional. De outra forma, o sistema “Centro de Documentação”⁵⁹ previa em primeiro plano um espaço de estudo interno, logo a sua gestão documental focava-se na dinamização do conhecimento multidisciplinar das áreas artísticas, e em segundo plano a colaboração externa, a partir da consciência de acção como espaço cultural e académico.

Neste sentido, a documentação foi arquivada segundo as lógicas de valor probatório, histórico e artístico. A novidade de um arquivo como ATAGV, que poderá ocorrer noutras casas de espectáculos e/ou espaços culturais em Portugal, é a existência de documentação produzida por órgãos de comunicação e produção. Explore-se essa questão nos pontos II.3 e II.4, sobre as secções criadas segundo a proposta de organização aplicada. Neste ponto, descreve-se e fundamenta-se *arquivo que respira*, em epígrafe.

Estabeleça-se já o fundamento ao conceito, segundo a definição de Armando Malheiro da Silva, et al.:

*Arquivo é um sistema (semi-)fechado de informação social materializada em qualquer tipo de suporte, configurado por dois factores essenciais - a natureza orgânica (estrutura) e a natureza funcional (serviço/uso) - a que se associa um terceiro - a memória - imbricado nos anteriores.*⁶⁰

Tratar um sistema de informação pressupõe o estudo do organismo desde a sua génese, no sentido de perceber as motivações iniciais, a missão, as funções e as actividades que lhe são atribuídas, assim como as alterações ao longo do tempo. Este estudo, baseado em documentos legislativos, em documentos regulamentares, entre outros (relatórios de actividades, por exemplo), é fundamental para compreender conteúdos da documentação que foi sendo gerada e acumulada em arquivo. Também, da relação do organismo com outros organismos, e a identificação de intervenientes nas suas

⁵⁷ Declare-se que as anteriores intervenções observadas no sentido de organizar o fundo TAGV foram truncadas pela descontinuidade de gestão documental. Esta declaração baseia-se na leitura dos documentos transcritos em anexos, e na situação física em que foi encontrado o acervo.

⁵⁸ S.d.; Anexo 1.

⁵⁹ 1997; Anexo 2.

⁶⁰ SILVA, Armando Malheiro da, et al., *Arquivística. Teoria e Prática de um Ciência da Informação*, p. 214.

actividades. O tratamento documental tem portanto uma componente de estudo legislativo, da orgânica, das competências e das relações entre intervenientes, para que a descrição de cada documento, ou conjunto gerado por um serviço, seja munida de enquadramento. Neste sentido, torna-se pertinente sintetizar o movimento documental, ou seja, o estudo da performance institucional do teatro, perceber na tramitação processual não só o movimento registado em documentação (intervenientes), assim como o movimento de documentos (tramitação).

O primeiro regulamento oficial TAGV só aparece em 1984. Até esse momento, ou seja, entre 1977, data das propostas de protocolo, e 1981, a administração do espaço continua a cargo dos Serviços Sociais da Universidade de Coimbra (SASUC), regressando então à dependência da Reitoria da Universidade. A gestão, programação e utilização regem-se por documentos vários e constantemente actualizados sobre “Condições para a Cedência da Sala do Teatro de Gil Vicente”⁶¹, denunciando a situação de reserva de sala em regime de gratuidade, nas noites de quinta-feira, para Secções e Organismos Autónomos da AAC. Por “Ordem de Serviço”, de 29 de Janeiro de 1979, é decretada que a administração do teatro se detinha no “Senhor Eng. Mário Pinto Mendes”, “podendo acessoriamente ser incumbido de tarefas no âmbito da administração do Palácio de São Marcos”.⁶² Tal documento está assinado pelo Director dos Serviços Sociais. Em 1979, emite-se “Alteração da Tabela de Cedências do Teatro de Gil Vicente”, baseada no “aumento de encargos de 52%”. Nota-se nestes documentos a intervenção do Gabinete da Reitoria, em concomitância com assinaturas e rubricas do vice-reitor Prof. Dr. Luís Albuquerque. A documentação mantém-se neste registo de acordar um regulamento e definir as bases de utilização da sala do teatro. As disputas⁶³ sentidas entre DG-AAC e SASUC aparentam resolução pelo vice-reitor, tal *deus ex-machina*, demonstrando a transição de dependência do teatro para o Gabinete Reitoral.

“Despacho” de 10 de Julho de 1981: reforça-se “a intenção que levou em 1976, e pela primeira vez na história do Teatro, a estabelecer a cedência da sala aos estudantes”, admitindo “que os estudos em curso sobre a utilização do Teatro” se encontravam “ainda longe de estar completos, mas considerando que uma alteração importante (a substituição da quintas-feiras por um crédito anual de sessões) foi objecto de um consenso suficientemente alargado”. Urgia estabelecer novas normas que se mantêm provisórias até 1983, juntamente com a documentação que estipulava a cedência de sala e preços de bilheteira. Por “Despacho Nº8/R/83”, de 31 de Outubro de 1983, acusa-se funcionamento do teatro “em termos que suscitam reparos e críticas de vária ordem e de diversa providência. Isto, aliás, como reflexo de uma situação algo indefinida desde o início da sua existência”. Reconhece-se mormente “dificuldades e diferendos que importa enfrentar e resolver”, gerados “no relacionamento

⁶¹ Títulos de documentos em aspas porque retirados de documentação ATAGV, secção III - Administração.

⁶² Elementos em aspas, a partir daqui, porque retirados de documentação ATAGV, secção III - Administração.

⁶³ Utiliza-se o plural desta palavra porque parece, segundo leitura de documentos do período 1974-79, que as relações entre SASUC e DG-AAC não seriam as mais concordantes. Mais, existem três propostas para protocolo, redigidas entre esses órgãos. A performance dessa documentação revela que DG-AAC refere sempre “Teatro Académico de Gil Vicente (TAGV)”, ao passo que SASUC devolve continuamente “Teatro de Gil Vicente (TGV)”.

da administração do teatro com a Associação Académica e os Organismos Autónomos”.⁶⁴ Apresenta-se a necessidade de “alterar a estrutura e o funcionamento do teatro, de molde a que as suas actividades estejam de acordo com um verdadeiro estatuto de teatro académico, para serviço de toda a comunidade universitária, embora não descurando os serviços que ele pode e deve prestar à cidade, em geral.” Para tal resolução do problema apresentado em despacho, é determinada a constituição de uma comissão encarregue de “apresentar um relatório, em que seja proposto um regulamento do Teatro Gil Vicente”, indicando “os órgãos de gestão cultural e de gestão administrativa do teatro.” O prazo para realização do mesmo relatório foi estipulado para um mês, o qual não foi respeitado como demonstra o “Ofício Nº 167”, de 25 de Novembro de 1983, fixando que, na ausência de nova regulamentação para o TAGV, “os processos pendentes devem continuar a ser tratados dentro das normas e regras actualmente existentes.” O ofício é dirigido ao administrador do teatro, ainda Eng^o Mário Pinto Mendes.

“Regulamento” do Teatro Académico de Gil Vicente, 5 de Junho de 1984. Este documento, base de restantes regulamentos aprovados até 2016, foi apresentado ao Conselho Científico-Cultural, e aprovado “na generalidade e na grande maioria dos aspectos de especialidade” pelo “Despacho Nº5/R/84”. A Comissão nomeada para a elaboração do relatório sobre a reestruturação do teatro foi presidida pelo Prof. Dr. Manuel de Oliveira Pulquério e integrada pelo Director dos Serviços Académicos, um representante da DG-AAC e um representante dos Organismos Autónomos da Academia. Sem acesso a tal relatório, encontra-se naquele despacho, não obstante, o processo criativo do primeiro regulamento oficial TAGV, elaborado pela Reitoria, com a colaboração dos Serviços Administrativos, Serviços Académicos e Assessoria Jurídica. Entraria em vigor logo que estivesse “empossada a Comissão Directiva do Teatro”, formalizando-se “assim o novo esquema de gestão”. O documento regulamentar prevê a maioria das cláusulas dos projectos de protocolo de 1977 em matéria de definição, finalidades e gestão: “O Teatro Académico de Gil Vicente constitui um centro de cultura ao serviço da Universidade, na dependência da reitoria, funcionando também como polo de actividades culturais na cidade de Coimbra”, promovendo a “realização de espectáculos e manifestações de índole predominantemente cultural”, e proporcionando, “em especial, à Associação Académica de Coimbra e aos Organismos Autónomos da Academia, local e condições para o desenvolvimento da sua acção artístico-cultural”, inovando na abertura funcional como “espaço privilegiado de intercâmbio entre academias nacionais e estrangeiras”. A direcção ficava a cargo de uma “Comissão Directiva” constituída por: dois elementos designados pelo Reitor, obrigatoriamente um docente ou investigador da Universidade e um técnico ou funcionário superior; um estudante designado pela Direcção-Geral da Associação Académica; um estudante designado pelos Organismos Autónomos; e um director artístico. São ainda

⁶⁴ Em documento de 28/12/77, a sub-direcção de contabilidade SASUC dirige-se à Direcção de Serviços Sociais afirmando que “o normal funcionamento do Teatro de Gil Vicente vem desde Maio a ser fortemente perturbado, primeiro pela brusca interrupção [sic] do funcionamento normal da sala de espectáculos, posteriormente pela inflação de actividades, designadas como actividades culturais, que os organismos académicos vêm desenvolvendo com um afã que mais tem de rivalidade bairrista improvisada do que de actuação cultural programada. Realizações estas que, até agora, têm sido subsidiadas pelo Teatro de Gil Vicente com a cedência gratuita da sala.”

definidas as competências da comissão, do director artístico, do técnico ou funcionário superior, assim como a estipulação de uma equipa própria, especialmente técnica, do teatro, incluindo um engenheiro electrotécnico, um operário qualificado nos domínios da luminotecnica e sonoplastia, e outro em carpintaria teatral. Pondera-se, por conseguinte, a preocupação com o estabelecimento de uma equipa adaptada às necessidades do espaço, além dos originais e já habituais trabalhadores do teatro: bilheteiros, bengaleiros e arrumadores. Dedicar-se um capítulo à utilização e cedência de sala adequada não apenas a realizações das secções académicas e organismos autónomos, em primeiro plano, mas também abertura a outras entidades mediante pagamento de taxa de utilização; inclui artigo sobre acção de bilheteira; e referem-se, ainda, artigos específicos para a exploração cinematográfica, em capítulo próprio, prevendo uma integração programática: a documentação mostra uma receita oriunda da exibição de filmes, assim como uma pretensa selecção fílmica — como cineteatro, a cinematografia deveria manter-se pelo valor financeiro de bilheteira, exigindo-se, do mesmo modo, que não fosse obstativa ao valor qualitativo da programação.

Compreender este sistema de informação, através da leitura documental, respeitando princípio de proveniência e ordem original, permitiu investir na classificação do fundo TAGV, e na consequente organização de “conjunto de documentos de arquivo, independentemente da sua forma ou suporte, organicamente produzido e/ou acumulado e utilizado por uma pessoa singular, família ou pessoa colectiva, no decurso das suas actividades e funções.”⁶⁵ Percebe-se que a documentação está intimamente ligada à direcção artística do teatro, pela decisão de programação cultural, mais especificamente às artes performativas. TAGV é uma instituição responsável pela documentação que custodia, e, sendo pública, deve reger-se pelas leis nacionais e internacionais em vigor, e, ao mesmo tempo, um espaço criador de programação cultural que gira entre a Academia, a Universidade e a Cidade de Coimbra.

O tratamento e a gestão envolvem a preservação e a valorização dos acervos documentais, através de metodologias de intervenção adequadas, permitindo o acesso aberto, quer para apoio à investigação académica, quer para públicos generalizados. Estas práticas dão, ainda, forma à informação de modo a ser relacionável com outros conjuntos documentais coexistentes no fundo TAGV, e outros fundos fora dele. Os instrumentos de descrição arquivística, estando normalizados, possuem características e objectivos diferentes de outros modos de divulgar o conteúdo de arquivos. Segue-se, então, proposta de descrição arquivística do fundo TAGV:

Código de referência:

PT/UC/ATAGV

Tipo de título:

Formal

⁶⁵ ISAD(G), p. 13.

Datas de produção:

1961(?) a 2020

Nível de descrição:

Fundo

Dimensão e suporte:

Ca. 300 caixas; papel, fotografia, filme e vídeo

Produtor:

Teatro Académico de Gil Vicente

História administrativa/biográfica/familiar:

O edifício, foi entregue à Universidade de Coimbra, através de “auto de entrega de Cessão”, realizado em Coimbra, na Delegação da Comissão Administrativa do Plano de Obras da Cidade Universitária de Coimbra, no dia 29 de Novembro de 1962, em cumprimento do Despacho de 5 de Novembro do mesmo ano do Ministro das Obras Públicas, que determinava a sua entrega, juntamente com outras instalações académicas, “à Direcção Geral da Fazenda Pública, lavrando-se o respectivo auto de entrega e cessão simultânea à Reitoria da Universidade de Coimbra”. O TAGV, afirmou-se assim, desde o seu início, como unidade orgânica dependente da Reitoria da Universidade de Coimbra. Todavia, em 1972 o TAGV passou a depender dos S.A.S.U.C., regressando de novo à dependência da Reitoria a partir de 1981, situação que ainda hoje se verifica.⁶⁶

História custodial e arquivística:

O fundo foi guardado pela administração do TAGV desde fundação, sendo objecto de duas intervenções com vista à organização. O primeiro documento, “Código de Arquivo”, não possui data, mas a análise da nomenclatura patente nas unidades de instalação e nos documentos permite-nos situar entre 1961 e 1997. A utilidade do documento visava o controlo e recuperação de informação produzida e recebida, para fins administrativos, probatórios e de apoio à decisão. O segundo documento, “Centro de Documentação”, data de 1997. Possui uma lógica de organização baseada na intenção de o disponibilizar para pesquisa de conhecimento artístico.

Âmbito e conteúdo:

A programação é registo material da actividade artística. O espectáculo (evento/acometimento, *événement, happening*) é produto (porque arte produzida) material de todo processo artístico. O fundo, organicamente, contém registo da actividade exercida para concretização de espectáculos, obras artísticas. O arquivo contém não apenas documentação que informa sobre contextos históricos, confirmados pelas conjunturas institucionais, assim como o registo de história cultural. Assim, a actividade historiográfica contida em arquivo circula à volta dessas *operae artisticæ*, registando os processos de criação, desde a própria criação, até relação entre intervenientes, observando-se transformações burocráticas, e/ou políticas, de níveis administrativos da instituição, das alterações, e concomitantemente especializações, dos vários gabinetes do teatro: no caso TAGV, aquilo que hoje se entende como Direcção, Administração, Produção, Comunicação e Imagem, Técnica e Bilheteira/Frente Casa.

⁶⁶ Texto retirado de documento existente em ATAGV, 1997.

Ingressos adicionais:

O fundo encontra-se aberto.

Sistema de organização:

Fundo organizado por quatro secções documentais: Programação; Produção, que inclui série Técnica; Administração, que inclui série Bilheteira-Frente Casa; Direcção.

Condições de acesso:

Documentação de consulta pública, sujeita a autorização dos serviços do teatro e em horário designado.

Condições de reprodução:

Sempre que a documentação for utilizada, é obrigatória referência ao fundo que integra, Arquivo Teatro Académico de Gil Vicente

Idioma/Escrita:

Por (português), fra (francês), eng (inglês)

Características físicas e requisitos técnicos:

Alguma documentação em estado fragilizado, com necessidade de intervenção urgente.

Instrumentos de descrição:

Inventários produzidos por “Centro de Documentação”, no sentido de organizar, catalogar e indexar documentação

Existência e localização de originais:

Arquivo da Universidade de Coimbra

Arquivo Nacional Torre do Tombo

Biblioteca Nacional de Portugal

Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Museu Nacional do Teatro e da Dança

Unidades de descrição relacionadas:

Nota do arquivista:

Descrição elaborada por André Marcos Heitor (TAGV-UC), com base na análise da documentação.

Intervenções: anterior por Sandra Resende, contexto “Centro de Documentação” 1997.

Regras ou convenções:

ISAD(G) - Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística: adoptada pelo Comité de Normas de Descrição, Estocolmo: Suécia, 19-22 de setembro de 1999. Conselho Internacional de Arquivos; Trad. Grupo de Trabalho para a Normalização da Descrição em Arquivo. 2.ª ed. Lisboa: IAN/TT, 2002.

ODA - Orientações para a descrição arquivística: Direcção Geral de Arquivos, Grupo de Trabalho de Normalização da Descrição em Arquivo. 3º v. Lisboa: DGARQ, 2011

Data da descrição:

Outubro de 2020

II.3 Secções I - Programação e II - Produção.

Deixe-se já de partida as definições de secção e série, fundamento teórico para II.3 e II.4:

a) Secção - “subdivisão de um fundo ou de um subfundo contendo um conjunto de documentos relacionados que corresponde a subdivisões administrativas não autónomas da entidade produtora ou, quando tal não se verifica/é possível, correspondendo a uma divisão geográfica, cronológica, funcional, a rubricas ou classes de um plano/quadro de classificação ou a agrupamentos similares dos próprios documentos.”⁶⁷

b) Série - “conjunto de documentos organizados de acordo com um sistema de arquivagem e conservados como uma unidade, por resultarem de um mesmo processo de acumulação, do exercício de uma mesma actividade, por terem uma tipologia particular, ou devido a qualquer outro tipo de relação resultante do processo de produção, recepção ou utilização. É também designada como série documental.”⁶⁸

Os processos decorrentes da actividade do teatro respeitam a espectáculos, isto é, a objectos artísticos representados em palco, ou em espaço TAGV. Ainda, eventos que, em associação com a instituição cultural e universitária, foram acolhidos em âmbito científico, português, internacional, e artístico. A apresentação de tais obras resulta de um processo de criação e produção específico a cada uma. Tal como nenhuma performance é repetível, também nenhum processo é exactamente igual: mesmo em situação de digressão de espectáculos, existem sempre várias premissas a ter em conta quando existem trocas entre produções, por exemplo, em *riders* técnicos; ou o palco possui as suas características próprias de ideia arquitectónica; ou até, os espaços, por ambiências, são distintos entre si. Enfim, as corporeidades deixam sempre registo. Neste sentido entende-se respeitar os processos de realização: pretende-se reunir os documentos em processos, consoante o motivo da sua produção dentro da actividade de cada espectáculo. Desta forma, respeita-se a orgânica de produção da documentação e seus órgãos, incluindo quer criação e envio, quer recepção. Não se observa interferência com princípio de proveniência de fundo, uma vez que os órgãos constituintes são seccionados como tal. No entanto, nem toda a documentação corresponde exactamente a processos de espectáculos, e, nesse sentido, os documentos respeitam a função dentro de cada órgão: por exemplo, na secção I - Programação, a série b) agrupa todos “Materiais Gráficos” produzidos no âmbito da divulgação de eventos (cartazes ou folhas de sala, recorrendo-se a exemplos em vias de extinção hoje em dia, não só pela revolução tecnológica dos últimos anos, mas também pela pressão que a conjuntura pandémica actual causa na informação em meios digitais); na secção II - Produção, a série d) concentra a comunicação interna interdepartamental produzida por órgão de produção, documentos desig-

⁶⁷ ODA, p. 364.

⁶⁸ ISAD(G), p. 14.

dados por “Comunicações Internas”; na secção III - Administração, a série a) reúne “0.1 Copiador Geral”, primeiro termo presente em “Código de Arquivo”, com documentação por agora datada entre inauguração do teatro e os anos 90, um dos momentos de informatização do teatro com designação de correio electrónico como ferramenta de trabalho; na secção IV - Direcção, a série “Cedências de Sala” ou “Propostas Artísticas” (ainda sem cotação final) é constituída por documentação atinente a decisão de programação do teatro.

A lógica metodológica adoptada recai sobre a observação da forma como a informação artística chega a públicos: a documentação final de todo o processo de produção de eventos culmina nos objectos artísticos de divulgação: as agendas ou programas, e o material gráfico. Ou seja, o documento que convida corpos externos ao processo criativo para assistirem, para se tornarem corpos-destino da linguagem artística. Além disso, atesta-se que nas inconsistências documentais que caracterizam este fundo, sobretudo em períodos mais recuados da sua história institucional, a programação é o núcleo do arquivo. Isto é, a apresentação (colocar em presença) de uma criação, que foi por sua vez submetida a um processo criativo que deixa registo nos arquivos pessoais de artistas, acervos externos mas, de certa forma, relacionáveis. Por exemplo⁶⁹, ATAGV possui cópia interna de cartaz de “Comemorações Nacionais do V Centenário e Gil Vicente”, editado pelo Ministério de Educação Nacional (MEN) em 1965⁷⁰; ou ainda, cartaz de “Juvendo 75: festa do desporto”, editado pela Delegação de Coimbra da Direcção Geral dos Desportos, em 1975.⁷¹

Portanto, as secções foram criadas admitindo uma óptica de consulta pública do fundo. Em vista à utilização do arquivo para investigação contínua, o seccionamento e a seriação baseiam-se em níveis informativos da documentação:

I - Programação: cronologia programática do teatro, 1º nível de informação pública, vigente em site do teatro;⁷²

II - Produção: conhecimento científico da área disciplinar de estudos artísticos, especialidade em produção de espectáculos, 2º nível de informação pública — inclui a série Técnica, logo um subnível

⁶⁹ Deixa-se em nota que o material gráfico, sobretudo cartazes, foi a primeira documentação a que se teve acesso no tratamento deste arquivo.

⁷⁰ Deixa-se como referência acesso a cópia interna digital presente no acervo da Biblioteca Nacional Digital: <http://purl.pt/22428>

⁷¹ Deixa-se em nota breve descrição de curioso cartaz: a paleta cromática é suave, arriscaria a dizer pacífica, o que faz sentido se se notar que o signo que centra o cartaz é símbolo da paz. Ainda, é bastante interessante, do ponto de vista de design, o uso de tal temática estética, uma vez que o conteúdo está relacionado com desporto — e, sem que se faça aqui nenhuma afirmação, apenas se apresenta uma ideia discutível, o culto do corpo atlético foi objecto artístico e propagandístico de regimes ditatoriais europeus, em confluência imagética entre militarismo da sociedade civil, e incorporação da perfeição imaginável.

⁷² www.tagv.pt. Deixa-se referência a artigo sobre a adaptação de “backoffice” de site, desenhado para albergar presente e futuro da programação do teatro, de forma a conter parte de divulgação do arquivo: HEITOR, André Marcos, OLIVEIRA, Fernando Matos, “Da programação ao arquivo: práticas tangenciais”, in *Práticas de Arquivo em Artes Performativas*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, pp. 357-368.

de informação pública relacionada com a produção técnica de espectáculos, desde sonoplastia e luminotecnica, a alguns registos de cenografia e manutenção de espaço;

III - Administração: aprofundamento administrativo em âmbito cultural, 3º nível de informação pública — inclui a série Bilheteira-Frente Casa, logo um subnível de informação pública atinente a preçário de espectáculos, ou seja, troca valorativa da cultura, relacionada com a sustentabilidade financeira e/ou contabilística do espaço cultural;

IV - Direcção: direcção em âmbito cultural, direcção artística, 4º nível de informação pública.

Enfim, esta metodologia prevê uma lógica sequencial por áreas de informação, e assim uma inter-relação na consulta das secções. A informação pode ser obtida de forma simples e independente dentro de cada secção e série, como pode ser conectada, aprofundada e cruzada entre secções e séries. Neste sentido, saliente-se algumas considerações à 3ª edição de “Orientações para a Descrição Arquivística”:

O universo do utilizador neste novo mundo é por nós ignorado. Desconhecemos tipologias, interesses, motivações que levam o utilizador remoto a procurar documentação de arquivo. A informatização passou de um fenómeno exclusivamente tecnológico para uma estrutura essencial ao relacionamento social, na plena aceção da palavra, entre pessoas, organismos e objetos. Não podemos portanto ignorar essa realidade persistindo em conceitos e estruturas que se encontram em desvanecimento.⁷³

Secção I - Programação: contém o que é hoje o gabinete de Comunicação e Imagem (gabinete independente, no sentido de ser especializado na divulgação da programação artística do teatro). Constituíra trabalho de órgãos como direcção artística, administração e serviços artísticos e de produção, antigas entidades que resultaram em gabinetes de momento em vigência. Em Comunicação e Imagem encontra-se a ferramenta de publicação (domínio público) de conteúdos artísticos e históricos, em suma, certa materialização do historiável. A divulgação de objectos artísticos é produto final (a documentação de comunicação é a última a ser acordada — só existe divulgação após confirmação) de processos criativos que se iniciam com a mais pura manifestação artística, a corporeidade, passando pelos estudos artísticos, até à sua produção e consequente apresentação pública. No caso ATAGV, pretende-se a integração da história da programação do teatro no rol de conteúdos que a instituição gera, uma vez que TAGV encerra em seus princípios a premissa académica, isto é, a investigação científica sobre arte e práticas artísticas. Por outro lado, esta secção permite arrumar a seguinte, Produção, assim como esta permite organizar a secção Administração, e assim sucessivamente. Dentro da série Programas/Agendas, agrupam-se materiais publicados no âmbito da divulgação de programas culturais do teatro: estabelece-se aqui o primeiro nível de informação divulgada a públicos, sempre ligada à informação jornalística. Associada à divulgação de conteúdos, que inclui desde sinop-

⁷³ ODA, p. 14.

ses e fichas técnico-artísticas, a críticas e ensaios, está a captação de públicos pela informação exacta sobre data e horários (as performances artísticas criam inevitavelmente outras performances: decisões pessoais de assistência de espectáculos por parte de públicos, que naturalmente criam outras performances a partir de movimento replicado na memória e no pensamento, ou seja, reflexão mental). Pertence a esta série todo trabalho de assessoria de imprensa destinada à divulgação. É, em última instância, o primeiro nível de contacto directo com públicos.

A programação toma lugar integrado no acervo institucional do teatro, representando o ponto de partida e o ponto de chegada da interactividade do utilizador (públicos) com o arquivo, formando a parte essencial da organização/classificação do mesmo. Os processos de programação são individualizados ao nível de cada espectáculo e/ou projecto, sendo deste modo a lógica de organização da documentação por processos artísticos. A princípio foi pensada a organização do fundo apenas segundo essa lógica, metodologia imediatamente abandonada, porque se revelaram variadas situações que dificultariam o acesso fácil e fiel à informação.

Secção II - Produção: considera-se todo conjunto de documentos que revelam os processos de execução da programação, sendo que por agora se percebe a sua existência ininterrupta, não permanecendo sempre nos mesmos registos de actividade, talvez pela transformação na consciência de Produção como órgão. O nível de dispersão dos documentos até ao período do primeiro regulamento é, assim, grande, começando a ser concentrada a partir daí nas funções de uma Direcção Artística, atingindo Serviços Artísticos e Produção actuais. A produção reúne todos os documentos atinentes a processos de realização de programações, sendo organizada cronologicamente, respeitando assim a proveniência original/orgânica: administração das instalações académicas (cedência de sala), direcção artística, serviços artísticos e produção. Esta secção estabelece ligações com outros órgãos, funcionando como órgão interlocutor: secção com maior interseccionalidade entre documentação gerada pelos diferentes órgãos do teatro.

Pela tipologia de espaço que TAGV representa — maioritariamente um palco integrado em centro cultural, apto a acolher diversas actividades e manifestações artísticas —, as suas dinâmicas de produção são bastante específicas, sendo que *a priori* se exclui uma produção típica de Companhia Teatral que acompanha todo processo de criação de espectáculos, ou seja, as quatro fases que a autora Patrícia Pires identifica como “imprescindíveis numa produção”: “pré-produção, produção e pós-produção”, e ainda a “fase que diz respeito à conceptualização e formulação da ideia.”⁷⁴ Define-se, assim, a produção TAGV como produção de acolhimento. Retenha-se o ponto de encontro entre o contexto de produção TAGV e a definição sumária da autora citada em supra sobre produção:

Em suma, nas artes do espetáculo a produção pode ser entendida como o processo de transformação de um conjunto de recursos (artísticos, humanos, financeiros, materiais), que decorrem ao

⁷⁴ PIRES, Patrícia Castelo, *Manual de Produção das Artes do Espectáculo*, p.52.

*longo de um determinado período (ciclo de produção) e que são geridos (planeados, dirigidos e controlados) com vista a alcançar um fim comum.*⁷⁵

Depois que a programação é estabelecida pela direcção do teatro, criam-se planos de trabalho que envolvem diálogos com produções externas, de forma a criar as melhores condições de acolhimento das actividades artísticas, com o objectivo de apresentar espectáculos e eventos em molde mais aproximado com a ideia e/ou criação original. Desenvolvem-se, logo, vários níveis de produção: aluguer de sala, partilha de valores de bilheteira, aquisição de espectáculos (chave-na-mão), co-produção, implicando várias frentes de actuação. A maior parte dos documentos desta secção possui informação essencialmente sobre questões de pré-produção, envolvendo a fase de produção, com alguns registos de ocorrências desviantes, e alguma sobre pós-produção. A ideia, ou fase de criação e formalização da ideia, é consensualmente revelada em documentos de divulgação enviados à imprensa, a partir de sinopses, fichas artísticas, resumos e apresentações conceptuais fornecidas pelas produções externas. Sucede-se uma transparência de estrutura dinâmica de produção de acolhimento na sua forma de actuação e envolvimento, não apenas porque muitas vezes deixa registos muitos específicos da sua acção, mas também, e consequentemente, porque se move entre as relações que obrigatoriamente estabelece com outros órgãos que permitem o funcionamento do organismo cultural que é o teatro: direcção, administração, técnica, divulgação e imagem, bilheteira e frente casa.

Surge a questão de que Produção, como gabinete, serviço ou departamento, produz tipologia própria de documentos. São exemplo disso fichas de serviço: “ficha de produção de espectáculo”, “ficha de espectáculo”, “ficha de produção”, “documentação”. Sendo esta última criada por “Centro de Documentação” para indexação de acervo. E, como resultado, questiona-se qual a classificação de documentos como estes no panorama arquivístico. Recuperando citação referencial, Malheiro da Silva define arquivo como “um sistema de informação (semi-)fechado”, porque concentra uma lógica de produção e registo de actos informacionais contidos em documentos. Em ATAGV, reflecte-se sobre se existe uma terceira lógica: a divulgação. Ora, se a produção e registo dessas unidades de informação existem exclusivamente para divulgação de conteúdos artísticos, ou seja, comunicação com públicos. Existem em ATAGV “fichas de comunicação”, assim como “circulares” tipo, geradas com a função de publicar, independentemente de *media*, contextos artísticos de eventos. Documentos como “Recibos de envio” de faxes, registo de envio daquelas “circulares”, vão abandonando o acervo a partir dos anos 90, desaparecendo com a informatização total dos serviços. Não se pretende resolver esta questão agora, apenas lançar como proposta de análise entre estudos artísticos e arquivística.

Decide-se criar a série “Técnica”, que constitui conjunto de documentos relativos à execução de luminotecnia, sonoplastia e cenografia, grupo documental complementar a todo agrupamento de processos presentes em documentação da secção II - Produção, séries “Processos” e “Processos de

⁷⁵ Ibidem, p. 50.

ciclos". De certa forma, funciona como género de uma produção primitiva do teatro, uma vez que, antes de qualquer serviço independente de produção, sempre existiu como registo de realização de espectáculos desde a inauguração do palco. Em referência ao livro de recortes de imprensa utilizado para a elaboração do ponto II.1, aluda-se a toda a crítica teatral publicada, com ensaios e opiniões sobre luz e som dos espectáculos que fizeram parte do programa do Festival VIII Delfíada, assim como todas as distinções feitas ao palco TAGV como edifício de perímetro teatral.

II.4. Secções III - Administração e IV - Direcção

O seccionamento, que se vem apresentando, respeita incontornavelmente as intervenções arquivísticas anteriores (anexos supramencionados), por duas razões que agora se concluem: primeiro, a análise destas intervenções auxiliou a organização aplicada em ATAGV, de forma a conservar a sua ordem original, visto que rejeitá-las seria negligenciar princípio de proveniência; segundo, o seu estudo parece facilitar a compreensão de organizações prévias do fundo, permitindo a recuperação quase total de desmembramentos a que o acervo foi ou possa ter sido sujeito. Aparentemente, a documentação administrativa, que constitui o volume maior, comparando com os restantes itens do classificador “Código de Arquivo”, foi mantida intacta.⁷⁶ Manteve-se, portanto, o respeito pelo modo de produção e organização documental. Deixa-se questão sobre se esta documentação estaria catalogada como “Geral TAGV” e “História TAGV”, em “Centro de Documentação”. Aí, a missão alicerçava-se, como já se afirmou, em estudo interno das práticas artísticas, na divulgação e externalização de seus conteúdos, como acção melhorada de funcionamento e desempenho do teatro.⁷⁷

Foi criado, em concomitância com “Centro de Documentação”, “Centro de Pedagogia e Animação”, provável legado de programas de finais dos anos 80 e inícios dos anos 90: “Teatro e Escolas”. Talvez, subsistentes em actual “serviço educativo”, alçada de Produção, promovendo ainda a tarefa de indexar contactos de escolas locais, regionais e nacionais, assim como listas de participantes em eventos promovidos pelo espaço: teatro, cinema, música, dança. Esta série encontra-se em fase de estudo quanto ao seu enquadramento no fundo. Pela sua natureza que ainda hoje persiste, parece pertencer inevitavelmente à secção II - Produção. No entanto, alguns documentos parecem revelar relações burocráticas ao nível da administração. Afigura-se uma micro-organização: quantitativamente, as unidades físicas possuem mais documentos criados por Produção, ou “Serviços Artísticos e de Produção”, do que por Administração; qualitativamente, a informação retirada dos documentos revela a relação que existe entre órgão de produção e as instituições escolares, delegando para o órgão de administração documentos gerados em consequência dessa acção. Situações documentais como esta fundamentam a execução de outras micro-organizações ao nível da documentação produzida, por exemplo, em contexto administrativo, gerada no âmbito de processos individuais de eventos, na secção II - Produção, série “Processos”. Ou seja, a lógica aplicada nas secções anteriores mantém-se nas restantes que de seguida se apresentam: atenta-se aos factores essenciais de configuração supracitados por Malheiro da Silva, et. al.: “natureza orgânica (estrutura)”, “natureza funcional (serviço/uso)” e “memória”.

⁷⁶ Exceptua-se documentação perdida em inundação de depósito em data inexacta. Esta informação foi recolhida em conversas informais com actuais trabalhadores do teatro.

⁷⁷ Perde-se, por falta de registo, qual o alcance valorativo da documentação gerada em “Código de Arquivo”. Resta apenas afirmar que manteve o seu valor de arquivo, isto porque simplesmente os documentos chegaram até ATAGV.

Secção III - Administração: em continuação com a exposição introdutória deste ponto, esta série contém conjunto de documentação gerada, adquirida, processada por “Administração”. A arquivagem de documentos com tal tipologia foi desde o início do teatro preocupação dos serviços administrativos. Atesta a existência de “Código de Arquivo”, que, como se referiu, data-se entre 1961 e 1997.⁷⁸ Pode afirmar-se que os documentos de ATAGV mais antigos são referentes a contabilidade: “Despesas”, “Despesas - Bilhares”, facturação, e “Receitas” ou “Folhas de Caixa”. É também a documentação com valor probatório que garante a transparência contabilística. A sua conservação - apenas física, porque não destrutiva -, só pode resultar de uma responsabilidade quase abstracta face ao valor histórico-documental. Na verdade, fora do âmbito da arquivologia, a gestão documental é feita sem critérios próprios, muito porque os documentos servem os seus propósitos e perdem o seu valor primário. A preservação de documentos, sobretudo de instituições públicas, é objecto de legislação especializada que, todavia, não abrange a totalidade da acção de gestão documental. Aquele valor documental, ou seja, histórico, de factualidade, subsiste num nível de manutenção da memória, consciência e identidade. Desvia-se um pouco, mas com propósito de regressar à análise desta secção: em ATAGV, a gestão documental deve ser feita ao nível da totalidade do fundo, dado que “Programação” e “Produção” do teatro não podem ser desvinculadas de “Administração”, ou vice-versa, porque eliminaria sem dúvida informação essencial à compreensão da história cultural e das artes performativas em Portugal. Conhecem-se tabelas de contabilidade que traçam valores económicos da cultura, ou de eventos individualizados; ainda, reflectem-se formas de gestão de instituições culturais a partir de vínculos contratuais. Cada peça de ATAGV é elemento configurativo do seu movimento histórico, ou seja, de registos acessíveis pela memória. Depósito de corporeidades historiáveis.

A secção é composta, assim, por séries de processos que comprovam não apenas a identidade do teatro, desde a fundação, passando por vários níveis de transformação ao nível da organicidade do espaço. A administração do teatro complexifica-se, pela ramificação dos órgãos e atinentes funções, aumentando os recursos humanos e materiais. A garantia deste adensamento administrativo explica-se pelas próprias conjunturas históricas e, conseqüentemente, por necessidades assim impostas. A permanência, no tempo, de espaço cultural como este teatro deve-se a níveis de adaptação administrativa a que se submete, e que são recolhidas na documentação de ATAGV. Se a programação TAGV foi contínua desde a sua inauguração (exceptuando período Junho 1993 - Dezembro 1994: intervenção com vista a actualização das instalações do teatro), também a sua produção, tal como a sua administração e direcção. É no fundo, a percepção da interactividade que existe entre actos informacionais, dentro de cada documento, pertencente a cada série, englobada dentro de sistema de informação como ATAGV.

⁷⁸ Esta datação é facultativa, já que foi dada segundo aproximação informativa. Pensa-se que “Código de Arquivo” teria sido criado enquanto o teatro ainda se designava apenas por «Gil Vicente»; ainda, pela existência específica de entidade “Serviços Sociais” no documento, “5.7 - Universidade - Serviços Sociais”; e, em última instância, entrevê-se que a lógica de arquivagem que conduziu a produção de tal documento se situa entre as primeiras necessidades de gestão documental — primeira geração de documentos —, e a necessidade de intervenção prevista em “Centro de documentação”.

Feche-se secção, aludindo a série “Bilheteira-Frente Casa”: existente desde sempre, ensaia-se que se encontra desde início ligada à administração do teatro. Conjunto documental constituído por unidades de micro-contabilidade atinentes a “Receitas de Bilheteira” e “Folhas de Caixa”, isto é, o registo do contacto directo com públicos. São documentos gerados pela aquisição-troca de espetáculos (fundamenta valor económico da cultura já mencionado). Também, conjunto composto por documentos ramificados de “Recursos Humanos”. Aliás, percebe-se curiosamente que as primeiras considerações tidas na direcção de atender a condições de trabalho se referem a “pessoal do teatro”, com as seguintes funções: “bilheteiro”, “arrumador”, “fiel”. Duas primeiras, com carácter directo de bilheteira e frente casa, enfim, idiosincrasia de serviço a públicos. “Fiel”, observa-se, sem deixar de incorrer em anacronismo poético, como tipo de alcaide, cuidador do teatro na ausência da direcção. Sem querer extrapolar, pergunta-se: não poderia ser essa a função da recepção de uma casa de espetáculos? Receber públicos? Cuidar⁷⁹ públicos? Ou seja, pensar que o palco onde se representa não vive sem uma plateia onde se assiste.

Secção IV - Direcção: grupo de documentos específico, produzido no âmbito da gestão geral do teatro. Menciona-se geral porque a decisão final em matéria de funcionamento de qualquer outro órgão passa pela autorização deste elemento de gerência. Então: “Administração” carece de grandes aprovações orçamentais, mesmo quando o teatro era gerido por um Administrador das Instalações Académicas, primeiro nível de direcção TAGV. “Produção” e “Programação” só existem, logicamente, na condição de direcção artística. A primeira documentação para “Cedência de Sala” é endereçada a tal Administração das Instalações Académicas, e dura praticamente até ao primeiro regulamento de 1984, que estipula uma “Comissão Directiva”, empossada por cinco elementos. Em destaque, “docente ou investigador da Universidade”, eleito por Reitor, requisito regulamentar que se mantém na direcção em vigência, e “director artístico”. Em regulamento de 5 de Fevereiro de 1996, acusa-se mudança em órgão directivo: a “Comissão Directiva” é fragmentada em “Director”, assessorado por directores-adjuntos, e em “Conselho Geral”, constituído pelo próprio director, por “docente ou investigador”, “estudante e funcionário da Universidade de Coimbra, designados pelo Senado”, “dois estudantes em representação da DG-AAC”, “dois estudantes em representação dos Organismos Autónomos”, “representante da Fundação Cultural da Universidade de Coimbra”, “representante da Câmara Municipal de Coimbra”, “representante da Delegação do Centro da Secretaria de Estado da Cultura”. Nota-se desaparecimento de “director artístico” e a concentração das suas funções e da “Comissão Directiva” numa “Direcção TAGV”, remetendo para o Conselho Geral a emissão de pareceres, assinatura de protocolos e pronúncia sobre aquisição de equipamento necessário. Revela-se, talvez, a importância que as personagens culturais possuem na década de 90, por exemplo, como gestores e programadores culturais. Mais, a presença de representação estatal em “Conselho Geral” pode até revelar uma integração do teatro numa rede de políticas culturais do país.

⁷⁹ Do latim *putare*: pensar, meditar, reflectir.

A exposição anterior sobre as transformações de órgão directivo, segue pensamento no sentido de concluir esta secção, assim como estudo de caso TAGV que se iniciou em ponto II.1. Assim apresenta-se uma última referência a documentação encontrada em ATGV, nomeadamente dois documentos específicos: i) “Normas de Trabalho Relativas ao Futuro “Programador” do Teatro Académico de Gil Vicente — 1976”, e ii) “Proposta de Participação da AAC na Actividade do Teatro Académico Gil Vicente — 1977”. A importância concedida a ambos recai no uso do termo “programador cultural”, denotando uma consciência de necessidade de figura e/ou categoria de trabalho que apenas em finais da década de 80, e sobretudo nos anos 90, ganhará destaque face ao reconhecimento profissional ou de carreira. A autora Eduarda Dionísio apresenta, numa nota, o facto de em 1989 ter “início um curso de ‘Gestão das Artes’ que, até 93, teria formado 80 especialistas (*Público*, 17.3.93).”⁸⁰ Ora, não se intenta demonstrar algum nível anacrónico de inovação nos anos 70 face ao papel que programadores e gestores culturais vêm a ter nos anos 90. Nesta última década, associada à profissionalização, advém uma consciencialização de formação e estrita ligação ao universo cultural, mesmo quando não era obrigatoriamente adquirida através de habilitações académicas, mas tão só por trabalho empírico de direcção de projectos e instituições culturais:

*Nos anos 90, o panorama profissional volta a transformar-se, justapondo-se à lógica dos teatros, a lógica das novas instituições e mega-projectos culturais, tais como o CCB, a Culturgest, Lisboa94 e os dois festivais da Expo’98, Festival dos 100 dias e Festival Mergulho no Futuro. Estas organizações mais do que focos de produção, porque não possuem staffs artísticos próprios (companhias de teatro residentes), são plataforma de difusão dos criadores e actividades artísticas (nomeadamente dos “géneros desclassificados” surgidos na década anterior). São afinal, como já referimos, a ponte, por um lado, entre a produção artística nacional e internacional e, por outro, entre as produções artísticas e os públicos. Com este novo panorama emerge uma outra figura central, a do programador cultural.*⁸¹

No contexto dos documentos mencionados, associando-se com a exposição sobre a direcção do teatro neste ponto, parece existir uma necessidade de existência de figura com funções ligadas à exclusiva programação cultural do teatro, sendo que as críticas dirigidas às direcções do espaço até à data desses mesmos documentos (1976, 1977), são de variada ordem: desde a simples exploração cinematográfica com filmes de “baixa qualidade artística”, até à mera finalidade puramente comercial do espaço. E a consciência desta necessidade parte, em primeiro lugar do Organismo Autónomo da Academia, TEUC, e da AAC. E se, em documento de 1976, a palavra programador é ainda apresentada entre aspas, porque associada, talvez, à administração do teatro, no segundo de 1977, da AAC, a proposta é já bem definida, não apenas em termos de nomenclatura, como a nível de funções a exercer.

⁸⁰ DIONÍSIO, Eduarda, *Títulos, acções, obrigações: a cultura em Portugal. 1974-1994*, p. 9.

⁸¹ MADEIRA, Cláudia, “Novos Notáveis - Os Programadores Culturais”, p.3.

Apesar de diferença circunstancial, a consciência de renovação de programação é comum, e será base para discussões de formulação de documentos de gestão, a título exemplificativo, propostas de cedência e aluguer de sala, e até mesmo propostas de protocolos. Além do mais, é indissociável esta questão com a gestão cultural do teatro, isto porque, as finalidades e/ou funções de regulamentos e seus projectos possuem sempre como base o papel que o teatro detém como espaço-centro cultural privilegiado para as manifestações artísticas da AAC, das suas Secções Culturais e Organismos Autónomos. A clara fixação de “Director Artístico” no primeiro regulamento de 1984, com responsabilidades agregadas à “Comissão Directiva”, e fusão a que essa figura é submetida no segundo regulamento de 1996, quando passa a estar a cargo de “Director TAGV”, concentrando a actividade programática em si, parece ser reflexo desta situação. Pelo que já foi referido sobre a questão do programador cultural, pode inferir-se que a transformação entre os dois regulamentos, face a esta figura, pode ser sintoma de prestígio ganho no contexto cultural português, já que é despiciente desconectar contexto analisado em TAGV com o restante panorama do país.

2. Posfácio; ou considerações finais

Deixem-se algumas considerações, mais do que conclusões, não apenas pela complementaridade que poderá ter ao texto, mas também para conferirem sentido de continuidade (movimento) ao pensamento que aqui se apresentou.

I) Cinema: pensa-se como uma tecnologia cara (em sentido de inacessibilidade tecnológica) que se tornou acessível em pouco mais de um século. E como a forma acabada desse desenvolvimento culmina num objecto individual móvel (*smartphones*). Refere-se esta situação para fechar o pensamento sobre corpo histórico e corpo historiável: a democratização tecnológica e da imagem cria, parece, constantes estilizações do corpo (histórico), asfixiando a potência historiável dos corpos. No entanto, e paradoxalmente, afigura-se uma clara intensidade de contestação ao corpo histórico, uma vez que essa democracia imagética permite que aquela seja certo *modus operandi* da sociedade livre. Isto é, corpos historiáveis que, na sua performance como corpos virtuais, questionam corpos históricos vigentes, reclamando essa mesma definição. São corpos em constante mutação identitária. Elenca-se com a questão do cinema, ou do corpo cinemático ou virtual, como arquivo de imagens-movimento, situação que, de alguma forma, influencia o processo de consciência da memória na recuperação de imagens mentais. No momento de conclusão desta dissertação, a investigação sobre cinema como última arte metafísica encontrou caminho na observação que a Neurociência faz da arte cinemática. Deixam-se dessa forma duas referências recentes sobre estudos da *neurocinematics*: DUDAI, Yadin, “The cinema-cognition dialogue: a match made in brain”, in *Frontiers in Human Neuroscience*, Vol. 6, Setembro 2012, pp. 1-8; e, DAYAN, Eran, et al., “Motion cues modulate responses to emotion in movies”, in *Scientific Reports*, 2018.

II) Arquivo Teatro Académico de Gil Vicente: o tratamento deste arquivo ainda decorre à data da entrega desta dissertação. Aliás, a segunda parte deste ensaio é exactamente a aplicação da metodologia criada para este estudo de caso. Assim como, decorre, em registo *continuum*, a estabilização de um quadro de classificação final que permitirá a formulação de uma lista sumária das secções e séries, isto é, a justificação técnica do método a que o arquivo está a ser submetido. Terminando-se este tratamento, e alinhavada a metodologia, pensa-se de que forma um projecto de arquivos performativos poderia integrar uma rede como a Rede de Teatros e Cineteatros Portugueses, lei publicada a 1 de Janeiro de 2020, ainda com aplicações pouco claras, mas com potencial de um sistema integrado em artes performativas. Surgem então as seguintes questões: perante uma rede deste género, seria possível a recolha de informação suficiente para uma investigação sobre a história das artes performativas e da actividade de instituições culturais em Portugal? Ou até, na existência dessa rede de arquivos entre teatros, cineteatros (ou até casa de espectáculos), poderiam ser reformuladas bases de dados como a CETbase, na óptica de criar uma base de dados sobre as artes performativas portuguesa? Poderia esta rede integrar outras redes inter-

nacionais? Deixa-se outra questão: poderia TAGV apostar numa forma digital de sentido definitiva de comunicação tendo em vista a desmaterialização física documental? Pensa-se, em concomitância com esta questão, na situação pela qual passam as casas de espectáculos na conjuntura actual. Não fará sentido pensar em novas formas cinemáticas ou representativas de manter as programações culturais?

Nota: a seguinte lista inclui toda a bibliografia consultada, quer para a elaboração dos ensaios em âmbito curricular, quer para a elaboração desta dissertação sintética.

ADORNO, Theodor W., “O esquema de cultura das massas”, in *Sobre Indústria da Cultura*, Coimbra: Angelus Novus, 2003, pp. 57-95

___ “Breves Considerações acerca da indústria da cultura”, in *Sobre Indústria da Cultura*, Coimbra: Angelus Novus, 2003, pp. 97-106

___ “Prólogo sobre a Televisão”, in *Sobre Indústria da Cultura*, Coimbra: Angelus Novus, 2003, pp. 161-171

___ “Transparências sobre o Cinema”, in *Sobre Indústria da Cultura*, Coimbra: Angelus Novus, 2003, pp. 181-190

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *O Plano de Imagem*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1996

ANTÓNIO, Rafael, *Desafios profissionais da gestão documental*, Lisboa: Edições Colibri, 2009

ARASSE, Daniel, *Não se vê nada*, Lisboa: KKYM, 2014

AUSLANDER, Philip, “The Performativity of Performance Documentation”, in *PAJ* 84, 2006, pp. 1–10

BARTHES, Roland, *A câmara clara*, Lisboa: Edições 70, 2013

___ “Ao sair do cinema”, in *Psicanálise e Cinema*, Lisboa: Relógio d’Água, 1984

BAZIN, André, *What is Cinema?*, Vol. I, California: University of California, 1967

BEBIANO, Rui, *O poder da contestação: resistência estudantil em Coimbra no marcelismo*, Coimbra: Angelus Novus, 2008

BENJAMIN, Walter, “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio d’Água, 2012, pp. 59-91

BORGGREEN, Gunhild, GADE, Rune (eds), “Ontologies”, in *Performing Archives/Archives of Performance*, Copenhaga: Museum Tusulanum Press, 2013

- BOURDIEU, Pierre, *Sobre a Televisão*, Oeiras: Celta Editora, 2001
- BRESSON, Robert, *Notas sobre o cinematógrafo*, Porto: Elementos Sudoeste, 2003
- CLAIR, René, *Reflexões*, Lisboa: Editorial Aster, [s.d.]
- CRUZEIRO, M^a Manuel, BEBIANO, Rui (org. e pref.), *Anos inquietos: vozes do movimento estudantil em Coimbra: 1961-1974*, Porto: Afrontamento, 2006
- DEBORD, Guy, *A sociedade do espectáculo*, Lisboa: Antígona, 2012
- DIDEROT, Denis, *Paradoxo sobre o actor*, Lisboa: Hiena Editora, Abril 1993
- DIONÍSIO, Eduarda, *Títulos, acções, obrigações: a cultura em Portugal, 1974-1994*, Lisboa: Edições Salamandra, 1993
- ___ “Práticas culturais” in REIS, António (coord.), *Portugal: 20 anos de democracia*, Lisboa: Temas e Debates, 1996, pp. 443-489
- FREITAS, Judite A. Gonçalves (dir.), GOUVEIA, Luís Borges, REGEDOR, António Borges (eds.), *Ciência da Informação: contributos para o seu estudo*, Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2012
- GARDINER, Patrick, *Teorias da História*, 5^a edição, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004
- GIL, José, *A Arte como Linguagem*, Lisboa: Relógio d'Água, 2010
- GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente*, Lisboa: Orfeu Negro, 2007
- GROTOWSKI, Jerzy, *Para um Teatro Pobre*, Forja Editora Sarl, 1975
- HERAS, Guillermo, *Pensar la gestión de las artes escénicas. Escritos de un gestor*, Caseros: RGC Libros, 2012
- ISAD(G) (2002), *Norma geral internacional de descrição arquivística*, Lisboa: Ministério da Cultura e Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo
- KERSHAW, Baz, NICHOLSON, Helen, “Introduction: Doing Methods Creatively”, in *Research Methods in Theatre and Performance*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011, pp. 1-15

__ “The Imperative of the Archive: Creative Archive Research”, in *Research Methods in Theatre and Performance*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011, pp. 17-40

LOURENÇO, Eduardo, *O Espelho Imaginário*, Lisboa: INCM, 1996

MARTINS, Levi, BRILHANTE, Maria João (coord.), *Criar e Produzir*, Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, 2018

MARTÍNEZ, José Tono, “Qué és un centro de gestión cultural?”, in *La gestión cultural. Conceptos y experiencias*, Madrid: Delta Publications, s.d., pp. 35-45

__ “Formación del Gestor Cultural. Una nueva profesión?”, in *La gestión cultural. Conceptos y experiencias*, Madrid: Delta Publications, s.d., pp. 107-119

MATA, Ana, “A pintura transparente”, in AA.VV. – *Com ou sem tintas: composição, ainda?* Coord. Isabel Sabino. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2013, pp. 227-247

MERLEAU-PONTY, Maurice, “Le Cinema et la Nouvelle Psychologie”, in *Sens et Non-Sens*, Paris: Les Éditions Nagel, 1966, pp. 60-73

__ “Prefácio”, in *Fenomenologia da Percepção*, São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Lda, 1999

__ *O olho e o espírito*, Lisboa: Nova Vega, 2013

MORIN, Edgar, *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Lisboa: Moraes Editores, 1980

NOGUEIRA, Luís, *Manuais de Cinema I: Laboratório de Guionismo*, Covilhã: Livros LABCOM, 2010

ODA 3ª versão (2011), *Orientações para a Descrição Arquivística*, Lisboa: Direcção Geral de Arquivos

PAÏNI, Dominique, “O Cinema em toda a transparência...”, in *Cinema e Pintura*, João Bénard da Costa, Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005, pp. 128-133

PARENT-ALTIER, Dominique, *O Argumento Cinematográfico*, Lisbon: Edições Texto & Grafia, 2014

PIRES, Patrícia Castelo, *Manual de Produção das Artes do Espectáculo*, Lisboa: Chiado Editora, 2017

ROUSSEAU, Jean-Yves, COUTURE, Carol *Os fundamentos da disciplina arquivística*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998

SERÔDIO, Maria Helena (coord.), “O homem de costas: o corpo no teatro, no cinema, fotografia e artes plásticas”, in *Teatro em Debate(s)*, Lisboa: Livros Horizonte, Outubro 2003, pp. 209-309

SILVA, Armando Malheiro da, et. al., *Arquivística: teoria e prática de uma Ciência da Informação*, Porto: Edições Afrontamento, 1999

STERRITT, David, “Video and Television”, in *The Films of Jean-Luc Godard*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999

TAYLOR, Diane, “Who, When, What, Why”, in *From The Archive and The Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham e Londres: Duke University Press, 2003, pp. xiii-xx

— “Acts of Transfer”, in *From The Archive and The Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham e Londres: Duke University Press, 2003, pp. 1-52

TORRES, Graça Margarida Ferreira Adónis, *Percursos do Teatro Universitário em Portugal (1974/1994)*, Coimbra: Universidade de Coimbra, Teses de Doutoramento, 2016

UMBELINO, Luís António, *Memória do Corpo, Tentação do Espaço*, Coimbra: Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 2015

WEIL, Simone, *La personne et le sacré*, Paris: Éditions Allia, 2018

ZAMBRANO, María, *O Homem e o Divino*. Lisboa: Relógio d'Água, 1995

ANEXOS

Nota: os documentos aqui representados são transcrições dos originais presentes em ATAGV.

Anexo 1.

“Código de Arquivo

0 - Geral

0.1 - Copiador Geral

0.2 - Informações

1 - Contabilidade

1.1 - Folhas de caixa

1.2 - Documentos de caixa

1.3 - Documentos de diário

1.4 - Documentos a contabilizar

1.5 - Conta Bancária

1.6 - Bar - documentos

1.7 - Vencimentos - recibos

1.8 - Relatórios - balancetes

1.9 - Facturas - duplicados

2 - Programação

2.1 - Condições de cedência

2.2 - Mapas - programação (em curso)

2.3 - Cedências (em curso)

2.4 - Marcações (em curso)

2.5 - Gravuras dos jornais

2.6 - 70mm

2.7 - Cedências

2.8 - Vistos - direitos de autor

2.9 - Mapas - programação

3 - Actividades culturais

3.1 - Teatro

3.2 - Cinema - ciclos

3.3 - Música e bailado

4 - Pessoal

4.1 - Pessoal do TGV

4.2 - Sessões - ponto

4.3 - Assiduidade - Caixa de Previdência

4.4 - Pessoal - Instalações académicas

5 - Entidades

5.1 - A.P.E.C.

5.2 - I.P.C.

5.3 - I.N.E.

5.4 - Inspeção de Espectáculos

- 5.5 - Phillips
- 5.6 - Distribuidores
- 5.7 - Universidade - Serviços Sociais
- 5.8 -
- 5.9 - Diversos
- 8 - Documentação

- 8.1 - Licenciamento
- 8.2 - Gil Vicente - recortes
- 8.3 - regulamentos
- 8.4 - Legislação

Notas ao Código de Arquivo

0.1 - Copiador Geral - Arquiva uma cópia de toda a correspondência emitida, e só desta; quando o assunto for importante, poderá fazer-soma ou mais cópias extra para arquivar em outras pastas a que o assunto faça referência.

0.2 - Informações - Destina-se a arquivar cópia de todas as comunicações (geralmente para a Reitoria) em que se dá conta de uma situação ou ocorrência, quer para informar apenas, quer para pedir resolução do problema.

2.1 - Condições de Cedência - Os documentos constantes desta pasta são cópias de outros que existem também noutros locais: regulamentos, legislação, etc.; estas cópias reúnem-se nesta pasta para facilitar a consulta quando se trabalhe em cedência de sala.

2.2 - Mapas de Programação (em curso) - Pasta de arquivo provisório dos mapas mensais de programação; quando deixaram de ser necessários para consulta, passam para pasta 2.9.

2.3 - Cedências (em curso) - Arquivo provisório de documentação relacionada com pedidos de cedência e aluguer da sala; quando deixam de ser necessários, passam para 2.7.

2.4 - Marcações (em curso) - Documentação relativa às marcações de filmes em curso; quando se recebe a factura do filme, servem para a conferir e arquivam-se com o duplicado de factura na pasta 1.9.

2.6 - 70mm - Pela sua natureza, esta pasta deveria estar no grupo 8; porém, devido à especial importância que o assunto tem para a programação, fica neste grupo e arquiva toda a documentação sobre filmes de 70mm existentes na distribuição.

2.8 - Vistos - Direitos de Autor - Arquiva para comparação futura, vistos concedidos e direitos de autor pagos pelos espectáculos

4.1 - Pessoal do TGV - Arquiva tudo o que diz respeito ao pessoal trabalhando no Teatro, funcionários público ou privado; futuramente poderá ser dividido em pastas individuais.

4.2 - Sessões - Ponto - Arquiva os documentos de ponto de trabalho.

4.3 - Assiduidade - Arquiva cópias de documentos de assiduidade dos funcionários públicos, e do pagamento da Caixa de Previdência dos privados.

4.4 - Pessoal - Instalações Académicas - Arquiva documentos respeitantes a pessoal que trabalha noutros sectores que não no Teatro.

5 - Entidades - Em cada pasta arquiva-se a correspondência recebida da entidade correspondente, bem como cópia da correspondência por nós expedida, quando tal for considerado importante; a correspondência que não diga respeito a nenhuma entidade com pasta própria, arquiva-se em 5.9.

8.1 - Licenciamento - Documentação respeitante à legalização do Teatro perante as autoridades competentes; arquiva provisoriamente o Alvará.

8.3 - Regulamentos - Arquiva todas as normas de funcionamento aprovadas para o Teatro, nomeadamente regulamentos de funcionamento e ordens de serviço sobre o nome em assunto.

8.4 - Legislação - Arquiva Diários da República e outros documentos contendo legislação de interessa para o Teatro.”

Anexo 2.

“Centro de Documentação

O Centro de Documentação do Teatro Académico de Gil Vicente é, na sua primeira fase de acção um espaço que se pretende, antes de mais, de estudo interno.

Para um melhor funcionamento e desempenho do próprio teatro, pretendemos com este novo suporte, uma dinamização na pesquisa e na recolha da informação multidisciplinar - privilegiando as diversas áreas artísticas -, bem como na abertura à colaboração externa, para quem queira fornecer material de estudo e consulta; na melhor informação, na apresentação ao público da programação do teatro, e na produção de futuras iniciativas, não só a cargo do Centro de Documentação como em parceria com o Centro de Pedagogia e Animação deste teatro.

Contudo, e num futuro próximo, pretende-se para o CD-TAGV, um programa que venha a facultar serviços de consulta de materiais monográficos e espécies bibliográficas, proporcionando a Leitura de Presença e o incentivo à investigação, nas nossas instalações.

Prepara-se ainda, a dinamização — em diálogo com o espaço do *Café Teatro* —, de um suporte móvel de leitura, disponibilizando assim, em livre acesso, as mais significativas revistas, jornais de arte e publicações de referência, nas diferentes disciplinas de compromisso artístico-cultural.

O CD-TAGV, para cumprimento do seu programa, reúne documentação de carácter histórico, estético, crítico, técnico e de divulgação, como ainda publicações periódicas, monografias, recortes de imprensa, material publicitário e documentação não impressa.

Sintoniza também o editado, através de referências bibliográficas em registos, livros, revistas e catálogos de editores, distribuidores e livrarias das especialidades em causa.

Estuda e trata o material recolhido, conduzindo-o para a catalogação, classificação, indexação, como ainda prepara a elaboração de ficheiros proporcionando assim ao utilizador, uma cómoda e vasta fonte de pesquisa bibliográfica.

Apoia o serviço de programação, difusão e da edição, como, e numa prática interdisciplinar, acompanha os estudos e pesquisas solicitadas para a elaboração das actividades inscritas na pedagogia e animação.

Dinamiza a prática da troca de saberes e informação cultural, cooperando com estruturas congéneres nacionais e estrangeiras, conduzindo a acção para uma inscrição em rede.

Os novos *media*, como os suportes de condição informática, serão solicitados para indexação conduzindo à catalogação e classificação de todas as existências do acervo em bases de dados.

O correio electrónico e a comunicação *internet* são serviços a dinamizar, também no âmbito das actividades CD-TAGV.

Tarefas em curso - referentes à 1ª fase dos trabalhos do Centro de Documentação

A. Organização Interna

1. Restauro e reorganização do acervo documental e artístico

- Recuperação, registo e arquivo de livros, revistas, jornais, suplementos de jornais, cartazes, e outros.
- Trabalho em desenvolvimento na sala provisória do Centro de Documentação e nas salas de depósito e tratamento do material (camarins 11 e 12).

- Dossier *Inventário* - secções:

- património - registo informal do património adquirido pelo TAGV (mediante factura, fotografia, relatório, outro)

- imprensa - confirmação da entrada do material de imprensa assinado pelo TAGV e registado pela secretaria (Armanda Costa) - levantamento semanal dos jornais e revistas e seu depósito na “Sala de Recorte” (camarim 11).

metodologia proposta: para a actualização do trabalho de Recorte, efectuar o levantamento dos jornais de preferência às segundas-feiras (levantam-se os jornais com as datas desde o sábado até à sexta-feira da semana anterior).

outra documentação - registo referenciado e numerado do restante material que entra no Cento de Documentação.

documentação assídua:

- programa mensal TAGV (10 exemplares)
- catálogos, cartazes, volantes, etc. (3 exemplares de cada)
- “Boletim Cinematográfico” - A.I.I.C. (Boletim fotocopiado duas vezes para arquivo nos ficheiros de cinema: um exemplar para o ficheiro “Realizadores”, outro exemplar para o ficheiro “Filmes”).

2. TAGV - Programação

- Levantamento da programação do teatro e arquivo de programas mensais
- Dossier TAGV - *Programas*:
recolha de exemplares de programas mensais para consulta de produção
- Dossiers *Dança, Cinema, Música, Exposição, Café, Teatro, Conversas*:
registo das actividades integradas na programação do TAGV. Cada registo diz respeito ao filme, espectáculo, concertos etc., com as suas respectivas fichas artísticas e técnicas

3. Recorte

- Selecção, recorte e tratamento da informação jornalística para consulta.
- Trabalho efectuado, em regime de part-time, pelas estudantes trefarias. O horário semanal deste trabalho garante um mínimo de 4 horas de trabalho individual e define-se em função da disponibilidade das pessoas que o executam.
- Sala de Recorte: camarim 11

4. Produção

- Todas as tarefas que digam respeito o Centro de Documentação, ou a esta área atribuídas, com necessidades de produção (correspondência, apoio à produção, apoio à edição do Programa mensal do TAGV, etc.)
- Dossier *Centro de Documentação* - secções:
expedidas - arquivo de toda a correspondência enviada (fotocópia)
recebidas - arquivo de toda a correspondência recebida (fotocópia)
contactos - arquivo de contactos de interesse para o Centro de Documentação
C. Documentação - arquivo do material referente especificamente ao Centro de Documentação (textos, comunicações internas, planos, etc.)
Geral TAGV - arquivo do material referente ao TAGV (textos, comunicações internas, planos, etc.)
História TAGV - arquivo de todo o material de interesse para a História do TAGV (documentação, imprensa, etc.)
Fichas - arquivo das fichas utilizadas nos trabalhos do centro de Documentação (tagv-documentação; tagv-ficha de serviço/geral; tagv-ficha de serviço/recorte; tagv-imprensa; tagv-jornais; tagv-música; tagv-dança; tagv-ópera; tagv-cinema; tagv-teatro; tagv-exposição; tagv-café teatro/conversas)
Bibliografias - arquivo do material informativo de interesses para consulta rápida das diversas áreas artísticas”