

REENACT NOW

A Ilha dos Escravos

(1969-2025)

REENACT NOW
A Ilha dos Escravos
(1969-2025)

Coordenação
Carlos Costa
Fernando Matos Oliveira
Joana Ferrajão

Título: Reenact Now A Ilha dos Escravos (1969-2025)

Coordenadores: Carlos Costa, Fernando Matos Oliveira, Joana Ferrajão

Capa: Departamento Gráfico / Edições Afrontamento

Contracapa: Sobre desenho na capa de guião do TEUC para "A Ilha dos Escravos" (abril, 1969)

Concepção Gráfica: Departamento Gráfico / Edições Afrontamento

ISBN: 978-972-36-2171-6

Depósito Legal: 557158/25

Execução gráfica: Rainho & Neves, Lda. / Santa Maria da Feira
geral@rainhoeneves.pt

Distribuição: Companhia das Artes – Livros e Distribuição, Lda.
comercial@companhiadasartes.pt

© Autores e Edições Afrontamento

Edições Afrontamento, Lda.

Rua Costa Cabral, 859, 4200-225 Porto

www.edicoesafrontamento.pt

comercialL@edicoesafrontamento.pt

Este trabalho é financiado pelo CEIS20 – Centro de Estudos Interdisciplinares da Universidade de Coimbra e por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UID/00460/2025 – <https://doi.org/10.54499/UID/00460/2025>

Índice

5	Introdução <i>Fernando Matos Oliveira</i>
9	Um gesto de responsabilidade coletiva <i>Maria Vitória do Valle Pereira</i>
11	Uma curadoria da esperança e da inquietação <i>Carlos Costa</i>
27	As Jabuticabas de Coimbra e a reconstituição de um espetáculo <i>Joana Ferrajão</i>
53	Caso Académico, sistema de informação sobre teatro universitário <i>André Marcos Heitor</i>
77	A Arte «mora na mesma rua que a Vida [aliviando-a] sem aliviar de viver» O poder e a imensidão dos Arquivos das Artes Performativas <i>Daniela Fernandes, Manuel Ferreira</i>
99	Fac-símile do guião do ponto para “A Ilha dos Escravos” na versão de 1969 <i>José Oliveira Barata e Luís de Lima, a partir de Pierre de Marivaux</i>
121	Guião da reconstituição de 2025 <i>Joana Ferrajão</i>
175	Fac-símile da folha de sala de 2025



A publicação do segundo volume da série REENACT NOW, com o subtítulo *A Ilha dos Escravos (1969/2025)*, pretende trazer a público os resultados de um processo de investigação artística singular no panorama académico nacional. Desenvolvido em regime colaborativo, juntando um centro de investigação (CEIS20-UC), um coletivo profissional de criação (Visões Úteis), um teatro universitário (TAGV) e um curso de formação graduada (Estudos Artísticos), este volume expande a reflexão sobre os caminhos da re-performance (*reenactment*) como conceito central, tanto no plano criativo, como nos estudos teatrais e performativos na atualidade.

Se a primeira edição permitiu experimentar caminhos, processos e dinâmicas documentais associadas à re-performance, testar formatos colaborativos entre os diversos parceiros, esta segunda edição permitiu adensar a reinvenção de modos de produção ajustados à conjuntura do projeto, sensíveis às suas dimensões profissionais, formativas e investigativas. Tal sucedeu especialmente devido à convergência institucional e cultural estabelecida entre o contexto

¹ Professor Associado da Universidade de Coimbra, onde ensina e investiga na área de estudos teatrais e performativos. Coordena o doutoramento em Estudos Artísticos, a coleção Dramaturgia na Imprensa da UC e é membro do CEIS20 – Centro de Estudos Interdisciplinares.

da encenação da peça de Marivaux *A Ilha dos Escravos*, por Luís de Lima, um espetáculo mítico do TEUC em 1969, e o processo da sua revisitação em 2025, com direção e dramaturgia de Joana Ferrajão, apresentado com um coletivo de intérpretes diversamente implicados na academia, assinalando no Teatro Académico de Gil Vicente não menos que o Dia Mundial do Teatro.

Nesta segunda edição, podemos identificar um duplo apelo: o espetáculo *A Ilha dos Escravos* constitui uma revisitação histórica da peça encenada pelo TEUC em 1969, mas o gesto de 2025, coincidindo com um tempo de crise das democracias liberais, degradação dos espaços de debate e de sujeição crescente às determinações produtivistas do algoritmo, confere também cidadania plena ao momento crítico da sua instanciação original no âmbito da temporalidade portuguesa: Que caminho percorremos nestas últimas cinco décadas? Quem são e como atuam os senhores e os escravos de hoje? Como se manifesta o ímpeto crítico e a busca da afeção humana comum que marca o texto de Marivaux? Se em 1969 o então denominado Teatro Gil Vicente convivia na Universidade de Coimbra com o tempo pré-revolucionário e demandava uma liberdade inteira que não cabia no seu palco ainda vigiado, a conjuração que pesa atualmente sobre o espaço público e a cidadania participada intima a casa do teatro, de novos modos, para o questionamento que lançava a encenação de Luís de Lima.

A este propósito, um dos aspetos mais instigantes do projeto REENACT NOW consiste na abertura de espaços transicionais diferidos, temporalidades que viabilizam instantes de abertura e contingência, momentos nos quais operam diversas constelações artísticas, históricas e sociais. Resgatar no arquivo os materiais da encenação original, assumir de modo programático a (im)possibilidade da reconstituição e propor para o presente o *ethos* transicional das “constantes levadas de pessoas” que Joana Ferrajão identifica na atual “cidade dos estudantes”, define a intencionalidade deste gesto como prática de reportório. Nesta medida, o projeto observa as relações que se estabelecem de modo crescente entre a curadoria e o arquivo, contemplando a sua documentação e os seus dispositivos de apresentação. A re-performance

opera como campo expandido dos nossos mecanismos de percepção e rememoração.

A organização deste volume percorre os diversos aspetos do processo documental e criativo relativos à reconstituição da peça. Abre com o posicionamento do TEUC, pela mão de Maria Vitória do Valle Pereira, sublinhando o papel histórico e artístico do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, desde 1938. A autora enfatiza o valor do arquivo do TEUC como testemunho material de mais de oito décadas de criação, evidência de participação cívica, sublinhando a urgência de reconhecermos os diversos arquivos culturais estudantis, um gesto de responsabilidade coletiva, preservação da memória e afirmação da vitalidade do teatro.

A diretora artística Joana Ferrajão analisa o processo de reconstituição do espetáculo, explorando as tensões culturais específicas de Coimbra — as suas “jabuticabas” — e os desafios de trabalhar com um arquivo disperso e historicamente negligenciado. O seu contributo descreve o curso da investigação, a recolha e identificação do espetáculo, a relevância política da encenação original e os princípios que orientaram a atual reconstituição: pacto com a textualidade de partida, a recuperação da linguagem festiva da *Commedia dell'Arte*, o dispositivo coral como conexão temporal em mediação com ambos os contextos académicos. Reflete ainda sobre o processo criativo, a comunicação com a comunidade e os limites inevitáveis de qualquer re-performance, defendendo o valor político e pedagógico de revisitar arquivos performativos.

Carlos Costa começa por situar o trabalho promovido pelo coletivo Visões Úteis dedicado à reconstituição de espetáculos a partir de arquivos das artes performativas, sublinhando a importância da curadoria afetiva e colaborativa conduzida por Joana Ferrajão, que articula investigação académica, práticas performativas e envolvimento comunitário. O texto discute críticas e aprendizagens da edição prévia, a necessidade de contextualização histórica, a tensão entre criação e reconstituição, e a relevância de políticas públicas que apoiem arquivos performativos. Destaca ainda avanços recentes — colaboração

com arquivos municipais, investigação universitária e novas ativações artísticas — defendendo que a re-performance é um gesto de conhecimento, memória e responsabilidade cultural.

O contributo de André Heitor parte do acervo do Teatro Académico de Gil Vicente (TAGV) como exemplo paradigmático da constituição de um arquivo performático em diálogo potencial com um sistema de informação artístico. A partir da prática arquivística aplicada às artes performativas, o autor propõe uma metodologia sistémica que une memória, criação e programação cultural. O texto articula teoria arquivística e investigação artística, demonstrando como o TAGV reflete transformações institucionais, políticas e culturais em Portugal desde 1961. Neste sentido, defende um sistema integrado de informação para o teatro universitário, unindo prática artística e ciência da informação.

O artigo de Daniela Fernandes e Manuel Ferreira analisa a colaboração entre o coletivo Visões Úteis e o Arquivo Histórico Municipal do Porto, mostrando como o tratamento arquivístico das artes performativas solicita a revisão de conceitos tradicionais e a criação de metodologias capazes de arquivar o efémero e o imaterial. A experiência arquivística revela a necessidade de descrever processos criativos, materiais de cena e o próprio acontecimento performativo, propondo que essa recolha ocorra desde a produção, com ferramentas normalizadas e acessíveis. Defende-se uma política cultural integrada, articulando artistas, arquivistas e instituições públicas, de modo a construir práticas sustentáveis que preservem memória, identidades e futuros possíveis para os arquivos performativos.

O volume termina com um conjunto de documentos que permitirão aceder à memória do espetáculo, mas também especialmente à natureza do trabalho dramático que marcou esta re-performance; aqui se incluem o fac-símile do ponto de 1969, da responsabilidade conjunta de José Oliveira Barata e de Luís de Lima, o guião do espetáculo de 2025 e a folha de sala que trouxe aos espetadores do Dia Mundial do Teatro de 2025 o rastro sobreposto de uma experiência memorável.



Um gesto de responsabilidade coletiva

Maria Vitória do Valle Pereira¹

O Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), carrega, desde 1938, uma história singular no panorama do teatro académico português. Uma história feita de criação artística, de resistência cultural, de trabalho coletivo e de um forte compromisso com a liberdade.

O nosso arquivo é um testemunho vívido dessa trajetória. Nele estão guardados programas de espetáculos, cartazes, guiões, fotografias, fitas de vídeos, textos, registos de ensaios, atas, cartas, diários de bordo e muitos outros documentos que, juntos, constroem uma memória que é não só do TEUC, mas também do teatro académico e nacional. É um acervo que permite entender de forma palpável as transformações artísticas, sociais e políticas vividas ao longo de mais de oito décadas. Preservar o nosso arquivo é, por isso, preservar um pedaço fundamental da história do teatro em Portugal.

O TEUC é um coletivo autogerido, sustentado pelo trabalho voluntário dos seus membros e por um financiamento instável. Esta precariedade estrutural tem impacto direto na conservação do nosso arquivo. Atualmente, não dispomos das condições adequadas, físicas,

¹ Presidente do TEUC – Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra

REENACT NOW técnicas ou financeiras, para garantir a segurança e longevidade deste patrimônio.

Materiais valiosos estão sujeitos a riscos como degradação, perda e esquecimento.

É urgente reconhecer o valor documental, artístico e simbólico não só deste arquivo, como de todos os registros de organismos que são marcados pela luta coletiva e pela resistência em continuar existindo. São registros que são fonte de estudo, de inspiração e de memória para novas gerações de criadores, investigadores e público. Mais do que um depósito de papéis antigos, é a prova concreta de que o teatro se constrói em coletivo, atravessa contextos, forma consciências e transforma vidas.

É tempo de olharmos para os arquivos culturais com a seriedade e o cuidado que eles merecem. Preservar arquivos é reconhecer que a memória das práticas artísticas independentes, estudantis e coletivas faz parte da história viva do teatro e da cultura. Cuidar desses arquivos é um gesto de responsabilidade coletiva: é garantir que o passado continue a inspirar e ensinar o presente e a abrir caminhos para um futuro possível.



Uma curadoria da esperança e da inquietação

Carlos Costa¹

A primeira edição de REENACT NOW, em 2023, dirigida por Carlota Castro, dedicou-se ao arquivo do FITEI – Festival Internacional de Expressão Ibérica, em particular ao espetáculo “Ibéria Sector 5”, da Companhia Bonifrates, estreado em 1980 e apresentado na edição de 1981 do Festival. Antes de assumir este desafio, a Carlota encarregou-se também da primeira edição de “Fogo de Campo”, uma atividade de transferência de conhecimento entre academia, escolas de artes e setor profissional, correndo em anos alternados com as edições de REENACT NOW; nessa primeira edição – junto da Escola Profissional de Artes Performativas da Jobra – os convidados foram João Nunes Monteiro, Víctor Hugo Pontes e Rogério Nuno Costa.

Para a segunda edição de REENACT NOW – reparem como estas maiúsculas insistem na sua própria urgência – pareceu-me bem repetir algumas opções e convidar novamente uma pessoa formada no contexto do curso de Estudos Artísticos da Universidade de Coimbra, em que também se integra o CEIS20 – Centro de Estudos Interdisciplinares, um dos principais parceiros nesta demanda em torno do poder cognitivo das reconstituições.

¹ Diretor artístico do Visões Úteis. Na Universidade de Coimbra é professor auxiliar convidado da Faculdade de Letras e investigador do CEIS20 – Centro de Estudos Interdisciplinares.

Desta feita, a nave foi colocada nas mãos de Joana Ferrajão que, tal como a Carlota, tinha sido minha aluna na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; e serve esta referência para sublinhar o caráter afetivo que, daqui a pouco, apontarei como pedra de toque desta segunda edição, enfim algo como o grupo de *hobbits*, imaginado por Tolkien, empenhado numa demanda, cujas motivações e certezas nem sempre serão fáceis de entender.

Tal como dois anos antes, a Joana começou por assumir a nova edição de “Fogo de Campo”, tanto mais que esta decorria em Coimbra, em parceria com o seu anterior curso, que recebeu a visita de Amarílis Felizes, José Maria Vieira Mendes e Mónica Guerreiro; a que se somou o extra de uma apresentação de “trans/missão”, um espetáculo do Visões Úteis que, desde 2015, se debate com a angústia das revoluções adiadas, o que vinha bem a propósito da comemoração dos 50 anos de abril.

Neste “Fogo de Campo #2”, insistia-se, tal como antes, na presença de pessoas que contribuíssem para a antecipação de problemas na inserção profissional: na primeira edição, João Nunes Monteiro tinha partilhado as opções e dificuldades dos primeiros anos como ator, Victor Hugo Pontes esclareceu a importância do percurso de aprendizagem para a identidade artística, e Rogério Nuno Costa convidou a uma reflexão acerca do próprio processo de ensino; e na segunda edição, Amarílis Felizes iluminou as inquietações de quem ainda não sabe para onde vai, José Maria Vieira Mendes alargou o horizonte das possibilidades, e Mónica Guerreiro explicou alguns dos mistérios que se encerram no modo de produção das artes performativas em Portugal.

Decidiu-se então que, depois da aventura no arquivo do FITEI, o mergulho seria agora no arquivo do TEUC – Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra. Fazia sentido, não só porque sim, mas porque prometia gerar (ainda desconhecidas) sinergias entre contextos da Universidade de Coimbra – o primeiro ciclo de um curso da FLUC, um organismo da AAC – Associação Académica de Coimbra, um Centro de Investigação e uma aluna, já que a Joana iniciava a frequência de um mestrado; e entretanto, juntavam-se à demanda, enquanto coproduto-

res, o TAGV –Teatro Académico de Gil Vicente e o LIPA – Laboratório de Investigação e Práticas Artísticas.

Parecia tudo bem encaminhado, mas tinha-me escapado um detalhe: o arquivo do TEUC não estava no estado do arquivo do FITEI. Certo que recorro a ansiedade de Carlota Castro perante tanto material, tão pouca catalogação e tão grandes obstáculos tecnológicos e deontológicos, de que se destacava a relação com os registos VHS: por um lado não existiam dispositivos de leitura, por outro lado, visionar uma cassete era correr o risco de a apagar para sempre; enfim, este “empurrar com a barriga” é uma marca omnipresente na tentativa de sedimentar o arquivo das artes performativas como uma prioridade para as políticas públicas na área da cultura, portanto ou se faz ou se fica para sempre à espera que alguém faça, AKA, pedir um leitor de VHS e uma televisão compatível aos pais e fazer figas para que a investigação não te lance no pesadelo de antropólogos e arqueólogos: destruir o que pretendes conhecer.

Mas, dizia eu comparando arquivos – ou depósitos de material – aquela sala do último piso da AAC, onde o TEUC guarda(va) o legado das gerações anteriores, estava para lá de tudo o que eu podia esperar. A Joana fará, na sua contribuição para este caderno, uma vívida descrição do que encontrou, pelo que partilho apenas a minha experiência pessoal, breve mas esclarecedora: depois de apenas uma hora no arquivo do TEUC, passei quase uma semana numa absoluta aflição de alergias, rinites, sinusites, constipações, tal a violência com que a História do teatro universitário entrou nas minhas vias respiratórias.

Felizmente, Joana Ferrajão saiu viva para contar esta História e firme na sua decisão de resgatar “A Ilha dos Escravos” como mote para a segunda edição de REENACT NOW, a que por esta altura se juntavam os bons ofícios da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra – obrigado, Manuel Portela e restante equipa – digitalizando a documentação selecionada pela Joana.

Não é de somenos lembrar que, ao contrário da Carlota, a Joana não começava do zero; certo que a primeira edição também já

foi sustentada por diversos contributos teóricos na área dos *Reenactment Studies*, mas a verdade é que nos escapava ainda uma experiência próxima acerca dos sentidos a desenvolver e metodologias a utilizar. Pelo contrário, a segunda edição tinha arrancado com o encerramento da primeira, precisamente no TAGV e com a apresentação da publicação – pelas Edições Afrontamento, o parceiro editorial² – que refletia acerca do trabalho desenvolvido em 2022 e 2023 e projetava o trabalho a desenvolver em 2024 e 2025 nesta sessão, como não podia deixar de ser, encontravam-se representantes de ambos os arquivos – Gonçalo Amorim, pelo FITEI, e Cristina Grimaldi, pelo TEUC – e ambas as exploradoras de arquivos – Carlota Castro e Joana Ferrajão, acompanhadas por mim e pelo Fernando Matos Oliveira, outros *hobbits* que, como tive oportunidade de explicar no número interior, há cerca de uma década se tentam orientar na *Middle-earth* do arquivo das artes performativas.

Assim, a Joana partia já com diversos lembretes acerca do que (não) fazer, que aqui sintetizo a partir dos contributos do primeiro número desta série, alertando para a subjetividade da própria síntese que vos deixo e que não dispensa a consulta dos artigos originais:

- Carlota Castro apontou o perigo de o entusiasmo da criação poder prejudicar o foco na reconstituição e recomendou expressamente à Joana “deixar claro para a audiência o processo de investigação levado a cabo até à apresentação final.”³ Neste sentido também ia o lamento de Teresa Faria – atriz no espetáculo original e espectadora da reconstituição – “lamentando que os espectadores de Matosinhos não tenham tido a oportunidade de conhecer o passado”.⁴
- João Maria André não escondeu a sua insatisfação com o resultado final, acusando-o de falta de sentido, alcance e eficácia, quanto à primeira parte – uma (re)escrita do texto

² COSTA, Carlos; CASTRO, Carlota; OLIVEIRA, Fernando Matos (coordenação) – *Ibéria Sector 5 (1980 – 2023)*. Edições Afrontamento: Porto, 2023.

³ CASTRO, Carlota – *Fragmentos de um diário de bordo para (des)nothear a memória*. IN COSTA, Carlos; CASTRO, Carlota; OLIVEIRA, Fernando Matos (coordenação) – *ob. cit.* Página 43.

⁴ COSTA, Carlos – *O que devemos ao futuro*. IN *idem*. Página 33.

de 1980 – e de fragilidade no alcance e execução, quanto à segunda parte – uma conferência-performance: “É um jogo de espelhos que está aqui em causa. Quem reflete o quê? E como reflete o que pretende refletir? E quem dobra quem e como se constitui seu duplo?”.⁵ E o Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra recomendava também que se acautelasse a existência de uma folha de sala devidamente contextualizadora.

- Quanto a mim, ao longo do artigo citado, optava mesmo por fazer uma *check list* do que poderia ser corrigido numa segunda edição, a saber: 1) Melhorar a comunicação do Visões Úteis – junto de parceiros, imprensa e público – para sublinhar o carácter de prática artística enquanto investigação científica, de que se pretende revestir a atividade, nomeadamente contextualizando o que se apresenta face ao espetáculo original; 2) Não permitir que as opções de encenação da reconstituição tornem invisível, ou pouco visível, o que se pretende reconstituir; 3) Não afogar a reconstituição em preocupações acerca do próprio campo de estudos, deixando estas, quando necessárias, para o posterior momento de reflexão e publicação; 4) Apresentar o “evento final” sempre como parte de uma atividade de longo curso, dando voz a todos os parceiros envolvidos.

De um modo geral, pelo menos no que diz respeito aos quatro pontos anteriores, parece-me que se deram passos importantes: a comunicação, nomeadamente junto das redes sociais, imprensa e espaço de apresentação, colocou sempre à cabeça tanto o gesto de reconstituição (1) como a “marca” REENACT NOW e a voz de quem partilhava o gesto (4); por outro lado, e enquanto se aventurava no arquivo do TEUC, Joana Ferrajão ia demonstrando mais devoção à política da reconstituição do que às hesitações do campo de estudos em que esta decorria, sempre mais focada na aproximação às opções da dramaturgia e encenação de 1969 do que, como no caso de Carlota

⁵ ANDRÉ, João Maria – *Ibéria Sector 5: a recriação de um projeto*. IN *idem*. Página 65.

Castro, na criação de um novo texto para encenar no presente; o que não quer dizer – como já veremos, que a inscrição no espírito de 2025 não fosse uma das principais preocupações da Joana. Era então como se a responsável pela segunda tentativa pretendesse corresponder plenamente à reclamação assinada por Teresa Faria – dar a conhecer o passado – como via, talvez, para escapar à sentença de João Maria André, quanto à perda de sentido, alcance e eficácia.

Aliás, Joana Ferrajão foi tão direta ao assunto – um arquivo, um espetáculo, um guião⁶ – que só poucas semanas antes da estreia – agendada, não por acaso, para o Dia Mundial do Teatro de 2025 – encontrou oportunidade para uma conversa com José Oliveira Barata, protagonista, enquanto intérprete, do espetáculo de 1969. Nessa conversa, descobre que o nome, que em 1969, assinava a tradução e adaptação, em coautoria com Luís de Lima, era um pseudónimo de Oliveira Barata; e toma conhecimento de uma frase – dita no espetáculo mas ausente do guião de 69, para despistar a censura – que imediatamente acrescenta ao guião de 25. Mas a verdade é que, por esta altura, os termos da reconstituição já estavam fechados para a autora, e José Oliveira Barata – tal como o registo no Arquivo da RTP⁷ – já não seria um dado relevante para a reconstituição enquanto produto⁸, ao contrário do que acontecera na primeira edição, em que uma das opções iniciais de reconstituição foi o convite a uma das atrizes do espetáculo de 1980 – Maria Manuel Almeida – para se juntar ao elenco de 2023.

E aqui, para mim – espectador comprometido de “Ibéria Sector 5” e “A Ilha dos Escravos” – permanece uma via que reclama exploração, enquanto propiciadora de uma sensação de anacronia perante

⁶ No arquivo do TEUC, além de documentação diversa, relacionada com a produção do espetáculo, foi possível resgatar os guiões do ponto e da luz.

⁷ No arquivo da RTP estava disponível um registo – sem som e de poucos minutos – de uma apresentação do espetáculo em Castelo Branco (acesso em 12 de junho de 2025) <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/peca-de-teatro-a-ilha-dos-escravos/>

⁸ Refiro-me à convocação do registo e do protagonista de 1969 para a encenação de 2025. Naturalmente o registo da RTP foi relevante, um ano antes, para conhecer a cenografia e a linguagem cénica; e a entrevista com Oliveira Barata revelou-se preciosa para uma maior aproximação ao contexto original.

o que se dá a ver, ou nas palavras de Paula Caspão, agarrando-se à metodologia de Saidiya Hartman, para uma “Fabulação Crítica”:

“A ‘fabulação crítica’ requer, pois, uma metodologia sob o modo do conector “**ATRAVÉS**”: um conceito chave para imaginar práticas de solidariedade e colaboração entre materiais, agentes e lugares heterogêneos, que permitem (re)imaginar geografias de libertação de sentidos e produção de outras condições de vida e/ou de morte. O movimento ‘através’ é uma prática contínua: um ensaio. Exige práticas de desaprender e de ‘revocabular’. Isto implica que os assuntos arquivísticos não serão tratados como meros objetos de estudo, mas como aliados de pesquisa, uma posição necessária para transmitir a prática do reenactment como pesquisa historiográfica do comum. A partir daqui podemos repensar a importância de inventar práticas do remendo que não permitam dar descanso às histórias, por muito claras, certas e quietas que pareçam; para virarmos a lógica imperialista dos arquivos contra si própria, para que não haja descanso nos arquivos com que colidimos, os que nos encontram e os que encontramos (...)”⁹

Refiro-me ao modo como, em 2023, Carlota Castro insere na performance Maria Manuel Almeida sem nunca ter criado um contexto que permitisse ao público, a todo o tempo, perceber que aquele corpo carregava os dois tempos em causa, o da reconstituição e o do reconstituído. Pelo contrário, o *Visões Úteis* permite que uma tão relevante ambivalência praticamente se esconda no contexto da equipa, operação completada pela dramaturga que a encerra no contexto da encenação do seu próprio (novo) texto dramático.

Já em 2025, como indiquei, foram encontrados mecanismos para sublinhar “sentido, alcance e eficácia” – cito novamente João Maria André, como se fosse uma assombração, surgida logo após a estreia de 2023, no foyer do Teatro Municipal de Matosinhos Constantino Nery – da reconstituição do espetáculo de 1969, de que destaco a acertada opção de iniciar o espetáculo não no TAGV, mas no Teatro de Bolso do TEUC. Aqui, o público, de pé, perante um conjunto de performers que

⁹ CASPÃO, Paula – Atlas de Remedeio Vocabular, Reenactment como “Fabulação Crítica”. IN *idem*. Página 57.

ocupavam a bancada normalmente reservada ao público, deparava-se com um prólogo escrito pela Joana, contextualizando a performance:

HABITANTE DA ILHA 2: Um senhor texto do dramaturgo francês Marivaux, que nos fala dos costumes do século das luzes através da Grécia dos Generais, povoado com ecos da Commedia dell'Arte.

HABITANTE DA ILHA 1: A primeira encenação portuguesa desse texto de Luís de Lima, em 1969, apresentada pelo Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, um mês antes de estoirar a crise académica.

HABITANTE DA ILHA 2: Uma reconstituição desse espetáculo em 2025, imortalizado através do guião encontrado no arquivo do TEUC até... bem...

CORO: Até que as duvidáveis condições infraestruturais da Associação Académica de Coimbra o permitam.

HABITANTE DA ILHA 1: Não se trata de uma viagem no tempo, bem sabeis, muito menos de uma mera viagem contemplativa.”

E para que não sobrassem dúvidas, era este o momento escolhido para entregar uma folha de sala, com informação bastante completa acerca da atividade e do seu contexto entre prática artística e investigação científica:

“**CORO:** Lamentamos, mas tendes que partir connosco, poucos são os meios e a credibilidade que nos dão para permanecer aqui. Permitam que vos ofereçamos o nosso programa. (*referenciam a folha de sala, disposta aos pés da primeira fila da plateia*) Analisai-o com atenção para que, na posse de todas as informações acerca das paragens propostas, possais saber onde aportar pela eternidade dos próximos 60 min.”¹⁰

Importa referir que esta opção – a divisão da reconstituição por dois palcos – transportava consigo bem mais do que a tentativa de sublinhar a distância entre séculos. Porque em 1969, o palco do

18 ¹⁰ Do guião de 2025, da autoria de Joana Ferrajão; documento de trabalho.

TAGV, como a Joana melhor explicará a seguir, representava o Estado totalitário a que o espetáculo pretendia resistir e em que o TEUC não podia/devia entrar, razão pela qual a estreia em Coimbra decorreu no Teatro Avenida. Assim, quando o público abandonava o Teatro de Bolso – local dos ensaios de 1969 – era conduzido através de um estreito e escuro corredor ao palco do TAGV, realizando, nessa curta viagem, uma promessa de revolução que, pelo menos no que diz respeito a esta “ilha dos escravos”, demorou 56 anos até finalmente conseguir franquear a porta de metal que separa um corredor da AAC de um outro, no TAGV, que dá acesso aos camarins e daí ao palco; literalmente a mesma porta de metal, ainda que quanto a esta afirmação não possa ser perentório.

Ainda assim, quem chegasse à bancada instalada no palco do TAGV era convidado a uma suspensão da descrença, tal era o esforço da autora para que, sob aquelas tábuas, apenas se visse – acreditasse ver – uma fiel reconstituição do espetáculo de 1969, mesmo que toda a equipa soubesse que não era assim e que o que se resgatava era sobretudo a linguagem utilizada – *commedia dell'arte* – e o espírito de construção coletiva. Porém, o que importa é que, a partir daí, a ideia de estar presente numa reconstituição – bem anunciada no Teatro de Bolso do TEUC e justificada na folha de sala guardada no bolso pelo público – desaparecia, para estarmos perante uma nova encenação de – mais corte menos corte – um mesmo texto; não de um novo texto, como em “Ibéria Sector 5”, mas sem qualquer disrupção através de imagens do arquivo da RTP, ou da presença do jovem Oliveira Barata, agora velho, protagonista de 1969. Portanto, o que coloco à consideração, tal como já fiz na primeira edição, é a insistência em partir em dois o modo de conhecer – parte 1 + parte 2, pela Carlota e prólogo + espetáculo, pela Joana – face ao eventual mérito de os fundir.

Mas se é de mérito que falamos, importa referir o que me parece ter sido um extraordinário contributo desta segunda edição, para algo como uma “teoria geral das reconstituições”. Refiro-me ao modo como, bem cedo, a Joana recusou fazer deste processo apenas mais um processo de criação profissional dirigido a um produto. A opção da Joana – em síntese porque é nas suas palavras, de quem

nasceu no século XXI, que ganhará verdadeiro sentido – foi apostar na formação de uma equipa que acarinhasse, acima de tudo, a ligação ao contexto cultural da Universidade de Coimbra – faculdades, organismos autónomos e secções da AAC, bem como a outras e diversas organizações que gravitam em torno da universidade. Vale mesmo a pena olhar para as afiliações constantes nos créditos do projeto, para perceber a filigrana deste encontro (inter)cultural que Joana Ferrajão organizou, dotando a segunda edição de um propósito que a primeira nem sequer tinha imaginado possível: agregar, reparar, cuidar.

Confesso que – num primeiro momento, e mais focado nas garantias técnicas associadas a uma profissionalização ortodoxa – temi um pouco pela opção que se anunciava para a nova “Ilha dos Escravos”, pelo menos até ao momento em que percebi como esta particular agregação carregava de sentidos o gesto da reconstituição, a que Joana Ferrajão acrescentou mais uma camada, ao organizar uma oficina gratuita de *commedia dell'arte*; portanto um dois-em-um que assegurava, aos intérpretes principais, algum domínio da linguagem de 1969, a replicar – apenas Mariana Banaco já demonstrava um apreciável controlo da mesma – e oferecia uma oportunidade de formação a quem estivesse interessado, não só na aprendizagem mas também na possibilidade de participar na reconstituição, integrando um “coro dos escravos”, que desde logo, a autora fez questão de cravar na dramaturgia; e assim, era como se, numa chamada que não anunciava *numerus clausus*, convidasse toda a academia, toda a cidade, a participar no quixotesco e clarividente gesto de tentar esta impossível viagem no tempo.

Só ao perceber o estranho território para onde a Joana me levava, recordei a reconstituição da Batalha de Orgreave (2001), em que Jeremy Deller convocou para a performance não só os intervenientes na batalha original – em 1984, entre mineiros e polícia – mas também os seus descendentes; aqui tanto num sentido biológico como social, enquanto habitantes da pequena localidade perto de Sheffield. Não quero com isto dizer que a reconstituição desta peça – assinada por Marivaux no século XVIII e reinventada por Luís de Lima e José

Oliveira Barata no século XX – tenha provocado a mesma comoção da que ocorreu com a reconstituição do confronto entre a polícia de Margaret Thatcher e os trabalhadores da indústria do carvão; mas a verdade é que, à escala da atividade, foram diversos os sinais que, em Coimbra, davam conta da importância do evento: primeiro com a sua eleição, pelo TAGV, o teatro da universidade, para assinalar o dia mundial do teatro; depois com os protestos de estudantes ao perceberem que a apresentação única estava esgotada, aconselhando-nos a abrir o ensaio geral para duplicar a lotação disponível.

Sem me querer repetir, porque sei que a Joana, na apresentação dos seus propósitos artísticos e políticos – ela não vislumbra os primeiros sem os segundos – irá dar conta da delicadeza do contexto institucional e social em que se pretendia inscrever este REENACT NOW, atrevo-me, ainda assim, a deixar dois exemplos que sei que ela deixará por tratar:

- No dia 5 de fevereiro de 2025, Hugo Inácio, um encenador e ator muito ativo nos contextos de produção de Coimbra, no seu perfil de Facebook, e a propósito de declarações do Diretor do TAGV, Sílvio Correia Santos, à imprensa local,¹¹ acerca da programação da restante temporada, dava conta do seu desagrado perante o que designava de elefante na sala:¹²
 “Se ninguém disser nada cria-se um elefante na sala que todos vamos escolher ignorar. Acabei de ler uma notícia sobre o lançamento da programação do TAGV, e diz o seguinte (...) Temos então uma companhia do Porto, que não obstante o seu excelente trabalho, vem até Coimbra para trabalhar sobre o TEUC. E várias companhias de Coimbra que mantêm ligação à casa. Quais? Está feita a pergunta. Afinal era só uma!”¹³

¹¹ <https://www.campeaoprovincias.pt/2025/02/04/teatro-academico-de-gil-vicente-quer-novas-ligacoes-e-proximidades-com-coimbra/> acesso em 11 de junho 2025

¹² “Elefante na sala é também a designação de uma associação cultural de que faz parte Hugo Inácio.

¹³ <https://www.facebook.com/hugo.inacio.1> em 11 de junho de 2025

· No dia 26 de março de 2025, véspera da estreia, o CITAC¹⁴ respondia a uma mensagem de correio eletrónico enviada, a 5 de março, por Maria Rui Cunha¹⁵. O organismo autónomo da AAC dava conta da sua insatisfação pelos termos em que a equipa de REENACT NOW se propunha a utilizar o referido corredor, ao longo do qual, além do espaço do TEUC, também podemos encontrar os do CITAC e o do Orfeon Académico de Coimbra. Nesta mensagem que por tratar da coisa pública convocava diversas testemunhas, através da agregação dos seus endereços ao campo dos destinatários, o CITAC não escondia o desagrado:

“Seremos comunicados cerca de duas semanas antes, sem auscultação prévia, de que simplesmente um espaço comum seria usado para a realização de um espetáculo, é uma ação que não deveria acontecer porque com muita facilidade transmite alguma desconsideração/falta de respeito que assumimos que pudesse não ter sido intencional, mas que reiteramos que não pode acontecer!”¹⁶

Servem estas duas referências para dar conta da sensibilidade do contexto social em que ia decorrendo a reconstituição do espetáculo do TEUC, talvez sem a escala dramática de uma comunidade, como a de Osgreave, que saiu para a rua, armada até aos dentes, para resistir ao que se lhe apresentava como uma condenação injusta e cruel por parte do Estado, mas seguramente repleta de uma esfera *infradramática* em que se jogam, ainda hoje, tensões que se arrastam há décadas, nomeadamente quanto ao papel que as secções e organismos da AAC devem desempenhar na programação do teatro da universidade, em que os planos de uns parecem estar sempre aquém ou além das expectativas de outros.

~~~~~  
<sup>14</sup> O CITAC é o Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra, de que também fui membro entre 1992 e 1994.

<sup>15</sup> Uma das atrizes contratadas pelo VU e que também dava algum apoio à produção executiva.

<sup>16</sup> Mensagem de correio eletrónico de 26 de março de 2025 para Maria Rui Cunha e Visões Úteis, TAGV, TEUC, Orfeon, Coro Misto, Tuna Académica, Orquestra Académica.

Aliás, ao ler as palavras do Hugo Inácio e da Jorgette Dumby<sup>17</sup> não evito lembrar-me de mim próprio, em 1991, quando integrava uma secção da AAC, o CEC – Centro de Estudos Cinematográficos. Na altura, organizava, entre CEC e TAGV, um ciclo de cinema dedicado a Dennis Hopper, no contexto do qual promovi a realização de um programa de sala, com textos críticos que combinavam contributos da imprensa portuguesa de referência com os de colegas da secção. E o TAGV comunicou-nos a indisponibilidade para distribuir ao público esse programa, alegando a nossa falta de legitimidade, ou de qualidade, para escrever sobre cinema; em retaliação, pelo que se nos afigurou, lá está, como uma usurpação do espaço público, mobilizámo-nos para imprimir e distribuir a publicação mesmo à porta do TAGV; atitude vista de um lado como infantil e do outro como rebeldia.

Estava, sem dúvida, certa a Joana, ao discernir o subtil ruído que, década após década, dá conta da fragmentação dos laços nesta Orgreave junto ao Mondego, onde não existem picaretas, mas sobra uma apreciável capacidade para utilizar palavras como explosivos. E ainda bem, porque, como fiz questão de explicar na folha de sala, em REENACT NOW pretendemos contribuir para um aumento do conhecimento do teatro do passado, resistindo ao esquecimento que tende a cair sobre as artes performativas, impedindo-as de se inscreverem devidamente na memória; e o que não está na memória, não está no coração, não está na identidade. Claro que sabemos que este gesto de reconstituição está condenado ao fracasso – é mesmo impossível fazer com que aconteça outra vez – mas acreditamos que, nesta tentativa condenada ao fracasso, se encerram possibilidades de (re) conhecimento, em particular através da salvaguarda e ativação dos arquivos de artes performativas, uma responsabilidade cada vez mais presente na agenda do governo e das autarquias.

Cumpre-me então reconhecer os passos decisivos que se deram entre a primeira a segunda edição de REENACT NOW, sendo que nenhum destes passos é uma coincidência relativamente aos restantes, antes

<sup>17</sup> Jorgette Dumby, elemento do CITAC, explicou-me, por telefone, a 27 de março de 2025, ter sido a redatora da mensagem da véspera.

pelo contrário, fruto de uma fertilização cruzada entre agentes com objetivos semelhantes ou, pelo menos, tangentes. Então, entre 2023 e 2025:

- Na sequência da abordagem ao Arquivo Histórico Municipal do Porto – relatada mesmo a fechar o meu anterior artigo para esta série de publicações – o VU desenvolveu uma relação próxima com os arquivistas Daniela Fernandes e Manuel Ferreira, que começaram por nos orientar no tratamento do nosso próprio arquivo, tentando gerar as condições técnicas para uma eventual decisão política de o integrar no arquivo da autarquia.
- Esta colaboração levou ao acolhimento de um estágio curricular de uma aluna de Ciências da Informação, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, que deu os primeiros passos nesta tentativa de salvaguardar o arquivo do Visões Úteis, confirmando também a nossa disponibilidade para prolongar esta parceria com a FLUP.
- A aproximação do VU ao Arquivo Histórico do Porto, entusiasmou também a Daniela e o Manuel quanto aos arquivos de artes performativas, ao ponto de terem apresentado, aos colegas de arquivos municipais portugueses e espanhóis, uma comunicação acerca das possibilidades que aqui se abriam;<sup>18</sup> nesta apresentação, que exortava os arquivistas ibéricos a descobrirem o potencial arquivístico oculto pelo mito do carácter efémero da performance, utilizou-se como caso de estudo um espetáculo do próprio Visões Úteis.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> 15<sup>o</sup> Encontro Nacional de Arquivos Municipais e 1<sup>o</sup> Encontro Ibérico de Arquivos Municipais, organizado pela BAD – associação portuguesa de bibliotecários, arquivistas, profissionais da informação e documentação, em Braga, a 28 e 29 de novembro de 2024; e em particular à seguinte apresentação: “É proibida a entrada a quem não andar espantado de existir. O Engenho de reter o efémero para o recordar, sempre. Arquivos das Artes Performativas – Ana Vitorino, Carlos Costa, Daniela Fernandes e Manuel Ferreira.

<sup>19</sup> Como Desenhar uma Filha Nua”, uma produção do Visões Úteis, com autoria e direção de Jorge Palinhos.

- Na sequência do trabalho desenvolvido para o evento em Braga, os arquivistas do Porto disponibilizaram-se também para o partilhar na Conferência de Encerramento do projeto ARTHE (5 a 7 de fevereiro de 2025), junto de quem se interessa pela mesma questão mas partindo da área das artes performativas e não dos arquivos.<sup>20</sup>
- O arquivo do VU, cujo tratamento avança a passo de caracol, começa a ser alvo de interessantes ativações, tanto promovidas pela equipa nuclear, como por antigos colaboradores.
- Exemplo da primeira possibilidade, uma nova criação projetada para 2026 – Arraial de Quimeras – e que parte de figurinos (e dramaturgias) pretéritas, lançando um olhar autoral sobre o figurino enquanto matéria de arquivo e de (re) criação, desencadeando possibilidades de “trans-figuração” através dos corpos de jovens intérpretes, numa espécie de (quase) *blind-date* entre passado e futuro.
- Exemplo da segunda possibilidade, a proposta que nos foi feita por José Alberto Pinto, para assinalar os 30 anos da estreia de “O Subterrâneo” (1995), a terceira produção do VU<sup>21</sup>, sendo que deste convite resultou a digitalização de um registo em VHS<sup>22</sup> e um reencontro da equipa no *Pipa Velha*, um bar do Porto, ponto de encontro entre décadas e que, numa das suas paredes, quem entra à esquerda, encerra um dos mais frágeis arquivos do mundo – dedicado a cartazes de teatro no Porto, na década de 90; portanto, tudo muito pouco normativo, com a ativação do arquivo a espoletar um estilo 90s já perdido por entre a institucionalização crescente das práticas artísticas na cidade.
- Em novembro de 2024, a Assembleia da República aprova, por sugestão do Grupo Parlamentar do LIVRE, um aditamento ao

<sup>20</sup> ARTHE – Arquivar o Teatro, do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET/FLUL), da responsabilidade de Maria João Brilhante e Ana Bigotte Vieira. Mais informação em <https://arthe.ceteatro.pt/>

<sup>21</sup> <https://visoesuteis.pt/pt/criacao/o-subterraneo> . Acesso em 12 de junho de 2025.

<sup>22</sup> <https://vimeo.com/1076817740/b98727289b?share=copy> . Acesso em 12 de junho de 2025.

Orçamento de Estado para 2025, em que se prevê a criação de um grupo de trabalho para a promoção de práticas de arquivo das artes performativas.<sup>23</sup>

Ainda assim, e apesar de tantos avanços em apenas dois anos – se calhar não parecem assim tantos, mas garanto que são, face à anterior eternidade de despreocupação com o tema – continuamos a falar de uma prioridade pouco valorizada, como se depreende da falta de capacidade da Direção-Geral das Artes, do Ministério da Cultura, para alavancar o tratamento dos arquivos das pequenas e médias estruturas privadas de produção, ou a falta de interesse de programadores, mesmo quando as ativações dizem diretamente respeito à autarquia em nome da qual estão a exercer atividade;<sup>24</sup> e claro, do abismo entre o interesse e curiosidade de quem aborda o arquivo das artes performativas a partir dos Estudos da Performance, e a (quase) absoluta indiferença de quem se dedica especificamente a arquivos e ignora ou desconsidera o tema.

Não faz mal: haja inquietação e haverá sempre esperança; e haja fortuna, alguém que cuide de ambas, acreditando que “a repetição comporta em si mesma a possibilidade de mudança, a reinvenção das ações e a migração das narrativas”.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> <https://www.parlamento.pt/OrcamentoEstado/Paginas/PesquisaPropAlteracao26XVI.aspx> Acesso em 12 de junho de 2025. Proposta 1223C para [NOVO] ARTIGO 134.º – A: Grupo de trabalho para a promoção de práticas de arquivo das artes performativas. 1. O governo, através do Ministério da Cultura, constitui, em 2025, um grupo de trabalho para a promoção de práticas de arquivo das artes performativas com o objetivo de propor os melhores contextos institucionais e boas práticas para assegurar o devido tratamento arquivístico das artes performativas. 2. O grupo de trabalho previsto no número anterior integrará, entre outros, representantes da Direção-Geral das Artes; da Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas; dos Arquivos Municipais; dos Arquivos Distritais; membros da academia; e, representantes do setor profissional das artes performativas. 3. O grupo de trabalho previsto no número um, apresenta à tutela um relatório com conclusões e recomendações de ação até ao final do mês de setembro de 2025.

<sup>24</sup> Na sequência da reconstituição do espetáculo do TEUC, o VU dirigiu propostas para programação do mesmo – isto é da sua reconstituição em 2025 – às atuais entidades de referência nas cidades onde, em 1969, a apresentação do espetáculo foi cancelada, em virtude da sua proibição pela censura: Braga, Funchal, Guimarães, Portalegre, Vila do Conde, Vila Nova de Famalicão. Apesar do retorno de alguma curiosidade quanto à iniciativa, até ao momento não recebemos nenhuma manifestação concreta de interesse neste “ajuste de contas com o tempo”.

<sup>25</sup> OLIVEIRA, Fernando Matos – *Reenactment: Arquivo, Retromania, Repetição*. IN *idem*. Página 19.



# As Jaboticabas de Coimbra e a reconstituição de um espetáculo

Joana Ferrajão<sup>1</sup>

## 1. Coimbra dos Estudantes, das Instituições e das Jaboticabas

A Cristina Grimaldi, presidente do TEUC (Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra) de 2022 a 2024, dizia que Coimbra estava cheia de “jaboticabas”<sup>2</sup>, desde as Repúblicas até aos organismos autónomos da Associação Académica, estruturas materiais e imateriais de criação, florescimento, confronto e celebração, que só têm um lugar para existir aqui. Estes espaços resistem em condições muito próprias, que cada vez mais se tornam difíceis de justificar, contrariando todas as expectativas de um novo tempo, afogado em burocracias, recibos e faturas, planos a curto prazo, objetivos e promessas de sucesso individuais.

Reconhecida pelo apreço às tradições e aos preceitos mais ou menos estáveis que regem o quotidiano coimbrão, a cidade apresenta um núcleo consolidado de instituições culturais. Por outro lado, é pontuada por um conjunto de iniciativas artísticas efémeras, mas inventivas,

---

<sup>1</sup> Dramaturga, encenadora, atriz. Licenciada em Estudos Artísticos e Mestranda em Literatura em Língua Portuguesa, pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

<sup>2</sup> Fruto da Jaboticabeira, árvore nativa da América do Sul, reconhecida pela sua doçura e pela particularidade de crescer diretamente nos troncos da planta. O termo “jaboticaba” tem sido usado como metáfora para algo que só existe ou acontece no Brasil. No dicionário da Cristina, este uso estende-se àquilo que é único de uma determinada região.

idealizadas por uma comunidade flutuante jovem que, muitas vezes, acaba por não ter a credibilidade, o tempo e os meios necessários para crescer e para permanecer. É inegável uma certa desconfiança por parte deste núcleo de organizações, que acredito nem sempre desprovida de cansaços e frustrações inerentes ao funcionamento do setor artístico, em relação aos projetos elencados por pessoas não institucionalizadas e/ou por estudantes e, paralelamente, uma atitude defensiva por parte destas pessoas quanto a estas mesmas entidades culturais.

Os grupos de teatro académico, como o TEUC, são indicadores por excelência dessa tensão que se vive na cidade cada vez mais, entre a permanência de vozes e de valores formalizados e a conservação, por outro lado, de sistemas de organização alternativos e livres e, por isso, consideravelmente mais abertos à experimentação, ao erro, à aprendizagem.

Hodiernamente, Bolonha exige uma compressão dos currículos universitários e, conseqüentemente, dos “melhores anos da nossa vida”. Essa efemeridade e a urgência que reconhecemos no percurso académico torna-nos, enquanto comunidade estudantil, mais permisivos em relação às políticas culturais locais e menos abertos à participação e usufruto das várias atividades de que a academia dispõe e vive: sejam de cariz cultural ou desportivo. As constantes levadas de pessoas (na sua maioria estudantes), que carregam consigo uma busca pela própria identidade dentro de um novo ambiente – a maior parte encontra-se fora de casa dos familiares pela primeira vez –, com tradições, regras e dinâmicas muito definidas, são também um desafio para a continuidade dos grupos académicos, das jabuticabas de Coimbra, e da sua forma de gestão.

A segunda edição do REENACT NOW trabalhava precisamente a partir do “olho do furacão”. Estava a pisar vidro e sabia-o. Não era a primeira vez que me enfiava numa alhada destas. Enquanto membro da República dos Kágados e do TEK (Teatro Experimental Kagadal)<sup>3</sup>,

---

<sup>3</sup> O Teatro Experimental Kagadal (TEK) é um grupo de teatro de caráter amador e académico, fundado pela República dos Kágados, em 1994, em estreita colaboração com o Grémio Operário de Coimbra. Desativado desde o final da década de 90, retoma a atividade em 2022.

estudante de Estudos Artísticos e alguém que começava a entender e a participar do universo profissional do teatro, tentara anteriormente conciliar, com a ajuda de muitos braços e cabeças, todos estes organismos e facetas que faziam parte do meu quotidiano no Festival Peça-Palavra<sup>4</sup>. Propunha-se uma celebração das lutas e dos pressupostos que concretizaram a Crise Académica, uma reflexão acerca do papel da academia hoje e da sua ligação à comunidade, e uma desmistificação do universo da vida comunitária e do mundo profissional das artes, tudo isso ancorado no poder unificador das manifestações artísticas, do setor cultural e da necessidade de comer.

O Festival aconteceu da melhor forma possível, com o apoio e colaboração de dezenas de pessoas com contextos muito distintos, embora tenha causado muita estranheza e confusão num primeiro momento. A verdade é que existem razões muito concretas, desde a base ideológica ao modo de organização, e um historial muito antigo para que estruturas culturais que partilham o mesmo território evitem o diálogo. É ingénuo acreditar que podemos sentar, confortavelmente, à mesa de uma república os seus moradores, amigos e vizinhos, investigadores e professores, diretores de estruturas artísticas profissionais, antigos estudantes, grupos que se identificam com a praxe, artistas e aspirantes a artistas e membros dos organismos autónomos da Associação Académica.

Também os ingredientes que constavam da receita do REENACT NOW previam uma boa dose de confronto e de estranheza. Ora vejamos as premissas com que o trabalho avançou: o projeto era do Visões Úteis, estrutura artística profissional sediada no Porto, ainda que as suas origens remontem ao CITAC (Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra), que iria ocupar um lugar numa programação

---

<sup>4</sup> Entre 17 e 22 de abril de 2023, era proposto um conjunto de atividades (conversas, performances e uma exposição) que procuravam perceber que diferentes "peças" podem compor o diálogo entre a academia e a cidade. Este era um programa profundamente comprometido com as diversas artes e o seu estudo e prática, enquanto motores de transformação social. Todas as atividades foram acompanhadas por um lanche ou um jantar comunitário em diferentes Repúblicas estudantis, que procuram ser momentos de convívio num contexto informal, propícios à partilha de experiências e realidades distintas.

da qual vários artistas que operam na região se sentem excluídos; o arquivo sobre o qual me debruçaria seria o do TEUC, o grupo de teatro académico em atividade mais antigo da Europa, com oitenta e sete anos de história, que temos a sorte de ver resistir em Coimbra; a apresentação da reconstituição tomaria lugar no Dia Mundial do Teatro, no TAGV (Teatro Académico Gil Vicente), instituição cultural de Coimbra que vive com um pé no ideal de “teatro municipal” e o outro no de “teatro ao serviço da academia”, e os dois mergulhados numa crítica constante por parte de diferentes fações da cidade que nele projetam os seus intentos; e o Caderno, que agora tendes em mãos, cuja elaboração previa-se posterior à apresentação do espetáculo, exigiria, à semelhança do anterior, o envolvimento do Centro de Estudos Interdisciplinares (CEIS20). Contudo, o projeto REENACT NOW em nada se propunha a interferir com estas dinâmicas, numa fase inicial.

A reconstituição de um espetáculo, objetivo primordial do trabalho, implica a priori uma condição impossível: voltar atrás no tempo, sendo, por isso, um gesto criativo condenado ao fracasso. Havia, no entanto, duas condições que me afastavam um bocadinho menos dessa sentença e que residiam precisamente nas jabuticabas de Coimbra: o reconhecimento destas tensões e a proximidade ao contexto de criação e de apresentação locais, às instituições envolvidas no projeto (todas elas comprometidas com o Festival dois anos antes), o que permitia, pelos menos, a empatia dos visados e o seu esforço para o diálogo. Acredito que este foi o elemento diferenciador para um trabalho mais sólido, rico e verdadeiramente comprometido com o passado, com a sua revisitação e o desbravamento de novos caminhos para uma comunidade que se revê neste legado.

## 2. O Arquivo do TEUC

30 O arquivo do TEUC espelhava de forma inequívoca a dificuldade hodierna em acompanhar o nosso próprio tempo e em documentar

aquilo que fazemos com ele<sup>5</sup>, assim como evidenciava a falta de meios para organizar o que foi arquivado no passado. Refiro-me a nada mais, nada menos, que quase noventa anos de história de trabalho contínuo, arrecadados numa pequena sala (ou o que resta dela), no último piso da Associação Académica. Os papéis perdidos e rasgados, as fotografias deixadas à mercê do futuro pelo chão, a abundância de pó, a humidade das paredes, a ferrugem nas janelas fechadas, presumo eu, há alguns anos, a incapacidade de alcançar a mesa no centro da sala contavam também uma história.

Era a primeira vez que ia trabalhar a partir de um arquivo físico coletivo, e rapidamente compreendi que era necessário pensá-lo para lá dos limites de uma sala organizada, com objetos devidamente inventariados e conservados. Tinha de começar por outro lado: o meu processo de trabalho encetou, portanto, com a limpeza e organização superficiais do material encontrado no arquivo, em parceria com a presidente do TEUC na altura, Cristina Grimaldi, e por todos aqueles que a substituíram quando a crise de alergias a assolou.

Dois semanas foram suficientes para nos conseguirmos movimentar comedidamente e ser possível ver o soalho da nossa querida Associação Académica (ou o que resta dele). Por essa altura, tinha-me cruzado com uma miríade de cartazes, folhas de sala, guiões parciais e inteiros, presentes, correspondência, dossiers de produção, desenhos de figurinos e rascunhos de cenários, caixinhas e caixotes que atestavam os esforços antecedentes em definir um sistema para a leitura e compreensão do arquivo, mas não fazia ideia do que procurava. Entretenha-me com um jogo de correspondências entre anos e

---

<sup>5</sup> É notório que a partir dos anos 2000, talvez pela preferência do registo informático e a primazia da comunicação e da divulgação através das redes sociais, deixa de existir um compromisso com o arquivo, que passa a receber, quanto muito, um cartaz das atividades. Digna de nota é também a possibilidade de a maior parte do material de arquivo remontante a este período se encontrar na sala da direção do TEUC, dada a proximidade temporal.

Devo salientar, no entanto, o interesse renovado em preservar e entender o arquivo que encontrei nesta nova geração do TEUC. A disponibilidade e o entusiasmo com que recebeu este projeto deu azo a várias conversas sobre o universo arquivístico, que revelavam uma enorme consciência de que aquele espaço poderia possibilitar novas abordagens ao futuro, uma nova postura, motivada, acredito eu, pela atenção dada hoje ao Teatro Documental e ao arquivo, nas agendas dos teatros, das autarquias, do governo.

espetáculos, suposições mais ou menos infundadas em torno do que poderiam ter sido os vários eventos, em função do número de cartazes arrecadados, do carinho ou descuido com que os documentos foram “arquivados”, do alinhamento dos astros no dia da estreia, na esperança de que alguma coisa surgisse.

Comecei a reconhecer a dificuldade da empreitada: que critérios deveria usar para saber aquilo que merecia ser resgatado ou não do arquivo e inscrever-se na memória coletiva; e que ideias, que temas, que opções estaria eu a silenciar em detrimento de um espetáculo escolhido. Compreendi a Carlota Castro<sup>6</sup> – responsável pela primeira edição do Reenact Now – quando deixa escapar algures, no caderno anterior, sentir-se uma espécie de “fiscal da memória alheia”. Eu, que estava no berço quando as Torres Gémeas caíram.

O meu primeiro reflexo, assustada com a necessidade de tomar uma decisão, foi magicar a possibilidade de desenvolver um espetáculo sobre a história do TEUC a partir do seu arquivo. Poderia ser uma ideia promissora, mas a investigação que era requerida implicava a análise e conhecimento (tanto quanto possível) de um espetáculo concreto que tivesse sido arquivado. Deveria debruçar-me sobre o arquivo das artes performativas em si mesmo, como dispositivo de criação, ou seja, o objeto de estudo não eram os temas, histórias, sinopses de que um determinado arquivo vive. Tinha de pelo menos fazer com que as pessoas pudessem admitir que estavam a ver um espetáculo que pertence a um outro tempo, pelo que uma declaração de amor à longa vida do TEUC não era uma opção viável.

Eis que me deparo com o cartaz do espetáculo “A Ilha dos Escravos”! Chamou-me à atenção: não tinha data, nem informações sobre o local de apresentação, tinha o ano “1969”, o nome do encenador e referia o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian. Intrigante! Uns dias mais tarde, encontrei no arquivo o guião do ponto, do desenhador de luz, o guião submetido à censura, o guião imaculado deixado para

---

<sup>6</sup> CASTRO, Carlota – *Fragmentos de um diário de bordo para (des)nortear a memória*. IN COSTA, Carlos; CASTRO, Carlota; OLIVEIRA, Fernando Matos (coordenação) – *Ibéria Sector 5 (1980 - 2023)*. Edições Afrontamento: Porto, 2023.

arquivo, e aquilo a que poderia chamar o dossier de produção, com os documentos de contestação do TEUC perante a proibição do espetáculo, a correspondência com Luís de Lima e vários testemunhos de reuniões e iniciativas levados a cabo pelos estudantes em 1969. Deparei-me ainda com um breve registo-vídeo, sem áudio, do espetáculo apresentado em Castelo Branco, nos arquivos da RTP<sup>7</sup>. Tinha reunido os documentos essenciais para pensar a reconstituição do espetáculo. Bem mais tarde, tive ainda a oportunidade de entrevistar o protagonista do espetáculo de 69, que era também Vice-Presidente do TEUC na mesma altura, José Oliveira Barata.

### 3. A moral setecentista e a comédia burlesca de Luís de Lima

“A Ilha dos Escravos” foi criada no século XVIII, pela mão imaginativa e aristocrata de Marivaux (1688-1763), como um espaço literário de confronto entre escravos e patrões, situado algures no universo da Grécia Antiga, onde a inversão de papéis sociais representava um esforço importante de renovação da ordem vigente e uma reflexão acerca da condição humana.

Marivaux, embora comprometido com a *Comédie-Italienne* e, indissociavelmente, com o magistério estilístico dos atores italianos, foi responsável, a par de Goldoni, pela morte das máscaras da *Commedia dell’Arte* no teatro, como afirma Filipe Crawford<sup>8</sup>, a partir do momento em que retira o improvisado de cena. As máscaras tornam-se mais pequenas, reduzidas a um elemento de caracterização, substituídas por maquilhagem, ainda que consigamos encontrar na obra de Marivaux as personagens-tipo da *Commedia dell’Arte* como protagonistas, como acontece na peça “A Ilha dos Escravos”, com Arlequim.

<sup>7</sup> <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/peca-de-teatro-a-ilha-dos-escravos/> (acesso em 12 de junho de 2025)

<sup>8</sup> Filipe Crawford introduziu em 1987 a metodologia da Técnica da Máscara em Portugal, lecionando os primeiros cursos na Fundação Calouste Gulbenkian, e é hoje reconhecido como uma das maiores referências nacionais nesta matéria.

CRAWFORD, Filipe – *Manual de Técnica da Máscara*. Edição de autor, 2025, p.29.

Deste modo, foi inaugurado um novo tipo de teatro em que *“o enredo cómico era velado pelo jogo requintado e frequentemente perturbante das tensões sentimentais, dos desejos e da melancolia, e onde se insinuava, subtil mas evidente, o demónio do pensamento”*<sup>9</sup>.

Em 1969, o texto do dramaturgo francês “A Ilha dos Escravos” é pela primeira vez apresentado em Portugal pelo TEUC, que passava por um período de renovação, após a saída de Paulo Quintela<sup>10</sup> da direção do organismo. O grupo procurava combater o apagamento a que a linha estética, centrada no texto dramático e nas técnicas e dispositivos teatrais clássicos, o tinha votado, em relação nomeadamente ao CITAC, investido no acompanhamento das tendências artísticas do seu tempo e apoiado mais generosamente pelos mecenas e pela crítica.

A demanda pela modernização do teatro impelia ao TEUC que trilhasse novos caminhos, ainda que o repertório criado pudesse beber da interpretação dos clássicos, portugueses ou estrangeiros, que tantas vezes contornaram as dificuldades colocadas pelos censores na hora de analisar o guião. Era necessário apenas romper com *“a ganga arqueológica que muitas vezes impedia o necessário pacto lúdico que o espetáculo sempre implica”*<sup>11</sup>.

Luís de Lima<sup>12</sup> viria a ser a solução inaugural deste novo capítulo do Teatro dos Estudantes. O encenador traduz o texto em parceria com José Oliveira Barata, assinado com o nome “José Villas”, e atualiza-o sobre a linguagem do século XVIII, acrescentando breves alfinetadas

<sup>9</sup> MOLINARI, Cesare – *História do Teatro*. Edições 70: Lisboa, 2021, p.176

<sup>10</sup> Sobre o percurso de Paulo Quintela no TEUC e as divergências estéticas que motivaram a sua saída, sugiro a leitura dos subcapítulos 2.5 *Encruzilhadas: consensos e dissensos* e 2.6 *O acumular de divergências estéticas* IN BARATA, José Oliveira – *As Máscaras da Utopia. História do Teatro Universitário em Portugal. 1938/74*. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 2009, p. 112-138

<sup>11</sup> In Barata Op. cit., p.140.

<sup>12</sup> Luís de Lima (1925-2002) foi ator, mímico, encenador, produtor e tradutor, responsável pela introdução de Ionesco e do teatro do absurdo no Brasil e uma das figuras mais influentes do teatro português e da sua renovação, na segunda metade do século XX.

RODRIGUES, Márcia Regina – *Luís de Lima em Portugal antes do 25 de Abril*. IN *Sinais de Cena II, n.º 4, 2020, pp. 90-102* Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/21934/18020> (acesso a 15 de junho de 2025)

que remetem para o contexto nacional e académico. A respeito de exemplos deste tipo de inserções textuais, vale a pena mencionar a frase “Então faz-se isto?”, repetida duas vezes ao longo da apresentação por Arlequim, em relação ao comportamento do seu patrão, o que, segundo Oliveira Barata, arrancou várias gargalhadas cúmplices do público<sup>13</sup>. A referência de Trivelino, chefe dos escravos, ao “curso de humanidades” a que a inversão de papéis equivaleria e de Arlequim à inexistência do “pagamento de propinas” na ilha é também reveladora do investimento político do grupo na tradução do texto e do seu esforço em dialogar com o seu contexto. Curiosamente, a proposta textual de o “curso de humanidades” ou “o processo de humanização” – expressão que se aproxima mais dos intentos do dramaturgo – a que os padrões ficariam submetidos, demorar cerca de três anos (tanto no original de Marivaux, como na versão de 1969), fez as delícias do público da reconstituição de 2025, contemporâneo do Processo de Bolonha, que assumiu que este pormenor foi acrescentado por mim. Não posso reclamar a autoria deste feito. O tempo apresenta estas mestrias!

Digno de nota é também o facto de os nomes das personagens de Marivaux serem adaptados não apenas para mais facilmente serem pronunciados em cena, como também para referenciar personalidades reconhecíveis pela plateia. O patrão de Arlequim, deixara de ser Ifícrates para se denominar Okassis, apontando para o multimilionário Onassis<sup>14</sup>.

Caracterizado pela surpreendente simplicidade de meios, o espetáculo de 1969 apresentava um maravilhoso dispositivo cénico criado por João Vieira: uma gaiola grande, como conseguimos observar no vídeo da RTP, disposta no centro do palco, que abria e fechava, era capaz de enjaular mais do que um ator e, por isso, desencadeava

---

<sup>13</sup> Tive conhecimento da utilização desta expressão no espetáculo, durante a entrevista a José Oliveira Barata. Embora esta fala esteja ausente no guião do texto de 1969, foi acrescentada ao guião da reconstituição, colocada de forma algo arbitrária, uma vez que não consegui saber em que momentos era dita.

<sup>14</sup> In Barata Op. cit., p. 318

inúmeras possibilidades de jogo, assim como conferia ao espetáculo uma fácil adaptação para a sua itinerância.

O encenador Luís de Lima, mestre do teatro físico, constrói uma partitura que bebe precisamente do corpo máscara, da linguagem estética da *Commedia dell'Arte*, respeitando sempre as estruturas do *canovaccio*<sup>15</sup> – embora nenhuma descrição ou resumo da ação estejam descritos no guião – e da imagem da marioneta. A introdução de um prólogo, um monólogo em verso escrito por Almeida Faria, oferecia uma solução criativa para o espetáculo, propondo que os “atores marionetas” tinham sido introduzidos por um Feirante, revelando que todo o jogo de poder era produto da manipulação. O término do espetáculo vinha concluir esta mesma ideia: *“o espetáculo terminava precisamente com a apresentação de quatro enormes titereiros que representavam o poder económico, o militar, o religioso e o judicial”*<sup>16</sup>.

A trama setecentista e moralizante de Marivaux, aprovada pela censura, transformou-se, deste modo, numa reclamação burlesca da liberdade e da renovação do teatro português, que tinha como principais aliados os grupos de teatro académico.

*“Para além da censura prévia ao texto, a peça teve igualmente de ser submetida ao “ensaio de censura” que tinha passado a vigorar com a “liberalização” marcelista. É evidente que, como era habitual, o texto foi dito sem qualquer “interpretação” ocultando os múltiplos sentidos que a encenação e a forma de o dizer podiam suscitar. No final, o censor presente limitou-se a dizer que se “tinha respeitado o texto” e o espetáculo pode iniciar a sua carreira em Ovar e, logo a seguir, com assinalável êxito, no Ciclo do Teatro do CITAC”*<sup>17</sup>.

Para além destas récitas, vários espetáculos estavam já programados numa pequena digressão pelo norte do país. O espetáculo é,

<sup>15</sup> O *Canovaccio* resumia a ação e o que o ator fazia em cena. Dividiam-se por norma em três atos e tinham uma intriga amorosa. A intriga torna-se mais rápida e imprevisível, a ação toma o lugar do diálogo com voltas e truques divertidos. In Crawford Op. cit., p.40-41

<sup>16</sup> In Barata Op. cit., p. 140

<sup>17</sup> In Barata Op. cit., p. 318

no entanto, proibido porque também a censura havia compreendido que a análise do texto dramático já não bastava para adivinhar as intenções dos inquiridos, porque os processos cénicos utilizados acrescentavam múltiplas camadas, que podiam contrariar tanto os intentos dos censores como até do próprio dramaturgo. Os promotores locais não estavam a conseguir obter as licenças necessárias para a apresentação do espetáculo.

*“Solicitou-se a intervenção do Ministro da Educação Hermano Saraiva que de imediato chamou a Lisboa a direção do TEUC. Com muitos dos seus elementos já presos e outros a acompanhar a preparação do espetáculo que se daria nessa mesma noite no Porto, apenas pôde estar presente o Vice Presidente. Em plena crise académica de 69, Hermano Saraiva procurou desculpabilizar o Ministério de Educação Nacional, lançando para o Ministério do Interior a responsabilidade das decisões. (...) Por fim, num ato de magnânima (!) generosidade envia o elemento de direção do TEUC de avião para o Porto, a fim de poder explicar de viva voz aos seus companheiros, as verdadeiras razões da proibição “a que em tudo era alheio”. A peça acabava a sua curta carreira nas escadas da Cooperativa Árvore onde o grupo se reuniu”<sup>18</sup>.*

O exílio de Luís de Lima, a detenção de vários elementos do grupo, a proibição do espetáculo, aliados às lutas dos estudantes e as várias ações promulgadas pelo Conselho de Repúblicas e pelos organismos autónomos, eram material mais do que suficiente para construir um espetáculo acerca do processo e do contexto em que o projeto teatral de 1969 foi feito. Contudo, o meu objeto de estudo era o espetáculo em si, não o que o envolvia, embora não exista uma coisa sem a outra, claro está. Tinha de refrear os ânimos. Em todo o caso, começava a surgir uma moldura ou uma linha orientadora de valores e de opções estéticas para a reconstituição.

<sup>18</sup> In Barata Op. cit., p. 319

#### 4. A Reconstituição: opções e fundamentos

O contexto político hodierno é completamente diferente daquele que a década de sessenta propunha. Porém, a querela entre a Academia Velha, fechada sobre si mesma, e a Academia Nova, capaz de se aliar às lutas sociais e dar corpo à teoria, permanece bem presente e está também no cerne das tensões elencadas anteriormente na cidade dos estudantes. Deste modo, torna-se impossível pensar a produção intelectual e/ou artística apartada do meio sobre o qual ela vai agir, como o próprio desenvolvimento da crise académica veio ilustrar.

*“Coimbra, como toda a gente sabe, embora muitos dessem provas de tal esquecer é uma cidade suis generis. Instituições ligadas à praxe académica, à vida tradicional dos estudantes, na Universidade e fora dela, próprias e inexistentes em outras escolas ou estabelecimentos semelhantes, foram permanecendo ao longo do tempo, definindo os contornos da sua especificidade ímpar. São as festas, os trajes, as repúblicas e o seu modo de viver, o clima de abordagem e o esquema de relações de comunicação e convívio, são os mitos e as histórias, o presente e o passado, tanto do tudo que distingue a especial maneira de ser da população juvenil.”<sup>19</sup>*

A realidade académica de Coimbra nos anos 60, descrita nesta passagem, era percecionada com duas lentes opostas. Por um lado, uma ala mais progressista advogava que as tradições e as manifestações culturais eram retrógradas, passadistas e que deveriam ser abolidas de imediato para que outras fórmulas de convívio e de ação fossem criadas e respondessem às necessidades do período que se vivia. Encontramos como defensores desta perspetiva, os dirigentes associativos expulsos da Universidade de Lisboa durante a crise de 1962, que pretendiam “orientar” o movimento em Coimbra. Por seu turno, o Conselho de Repúblicas (CR) e os organismos autónomos da Associação Académica encontravam nas jabuticabas de Coimbra,

<sup>19</sup> CRUZEIRO, Celso – *Coimbra 1969 | A Crise Académica, o Debate das Ideias e a Plástica, ontem e hoje*. Edições Afrontamento: 2010, p. 54

nas celebrações e rituais inerentes, uma possibilidade de mobilização política de uma massa coesa de estudantes.

Foi precisamente esta última perspetiva que veio a inaugurar uma transformação no movimento estudantil, após os estudantes não conseguirem dar uma resposta significativa, em 1965, ao encerramento da Associação Académica, à expulsão dos seus membros e à paralisação da atividade associativa. A ausência de uma reação à altura da afronta em que o regime incorreu, resultava da falta de apoio de uma massa de estudantes, alheada dos problemas, a uma minoria combativa e politicamente radicalizada que lhes tentava fazer frente. Este momento apresentava-se como a confirmação de que era necessária uma unidade muito maior entre os estudantes e a definição de novos métodos para a concretização das lutas.

Entre 1965 e 1969, foram solidificadas as bases de uma estratégia nova para o movimento estudantil, suplantados pela atividade da lista candidata à Associação Académica do CR, enraizada na realidade estudantil coimbrã, nas suas estruturas e no modo de estar e de ser juvenil, que viria a ter o sucesso que ainda hoje celebramos.

As premissas para o desenvolvimento da crise académica em Coimbra e, conseqüentemente, para as opções que nutriram o espetáculo do TEUC em 1969, residiam no modo como a cidade e a sua vida cultural ainda se organizam. Eu não podia desconsiderá-las no trabalho que pretendia fazer.

O desafio que estava em cima da mesa era, de forma muito sucinta, o seguinte: tentar fazer com que os espetadores de 2025 sentissem que podiam estar a assistir a uma peça do séc. XVIII, encenada por Luís de Lima, apresentada por um grupo de teatro académico na década de 60, durante a Crise Académica, em Coimbra.

#### **4.1. A Equipa:**

O primeiro passo para a construção da peça passou então pela tentativa de reconstituição do tecido social e cultural que permitiu 39

a criação do evento de 1969. O *reenactment* não é apenas um ato de reinterpretação mas de continuidade, pelo que é imperativo reunir não só aqueles que tornaram possível o passado, mas quem se revê no legado que os anteriores deixaram para o futuro.

Tendo em conta a proximidade do espetáculo ao ambiente académico conimbricense, no que concerne à equipa artística, houve um cuidado especial em garantir que todos os elementos eram ou foram estudantes da Universidade de Coimbra, estavam ou estiveram envolvidos em grupos afetos à academia e que, por isso, compreendiam os moldes organizativos e afetivos em que o espetáculo foi erguido.

#### 4.2. O texto:

No que respeita ao texto dramático, a tradução original do TEUC é mantida, tendo como base o guião do ponto, com as alterações feitas à data da apresentação. Os cortes que foram feitos para a reconstituição traduzem sobretudo uma preocupação com o ritmo do espetáculo e com a identificação das cinco personagens principais, desempenhadas por apenas três atores e, em alguns casos, por um coro. Houve ainda momentos em que as partituras de ação e os jogos que serviam a cena dispensavam parcial ou integralmente algumas das falas. Nenhum excerto textual foi censurado ideologicamente ou atualizado, para que a camada do séc. XVIII de que se revestia o espetáculo permanecesse intacta, ou tal como o TEUC da década de 60 olhava para ela.

Embora irreproduzíveis, foram mantidas as intenções de denúncia a que o TEUC deu primazia. O prólogo ou texto de apresentação da responsabilidade de um “Feirante”, que foi escrito por Almeida Faria, após a aprovação do texto dramático pela censura, e evidenciava o investimento ideológico do grupo, escondido por detrás da moral setecentista, foi transportado também para a reconstituição de 2025. Uma parte do prólogo serve o início do espetáculo e o resto como epílogo,

### 4.3. A introdução do coro:

Os Habitantes da Ilha funcionavam essencialmente como figurantes do espetáculo em 1969. Representavam os escravos que teriam abandonado as suas terras, revoltados com os patrões, para construir um novo sistema político, no qual poderiam ser livres. Na ilha a que eles foram dando vida, durante os primeiros vinte anos, qualquer patrão seria morto; num momento posterior, após uma revisão das leis, os patrões deixavam de ser brutalmente assassinados e passavam a ser submetidos a uma experiência social que implicava a inversão de papéis – o patrão passava a ser escravo –, sob a justificação de que o sofrimento faria com que ficassem mais humanos.

A introdução de um Coro de Habitantes da Ilha na reconstituição conferiu uma camada dramática que dialoga com a realidade de 1969 e, concomitantemente, com o presente. Estas personagens não usavam qualquer tipo de maquilhagem ou máscara, ao contrário das restantes, e estavam vestidas com uma camisola, umas calças e uma capa pretas, elemento que remete automaticamente para o imaginário do estudante. Desta forma, a “ilha-país” do espetáculo de 1969 passou a ser a “ilha-universidade de 1969” da reconstituição de 2025, que não deixa de ser a “ilha-universidade de 2025”, uma vez que os ideais da Academia Nova que tanto furor fizeram no passado, continuam por concretizar – não é porque a universidade se abre aos mercados, à lei da oferta e da procura, à urgência da utilidade, que passa a servir uma comunidade.

Num primeiro momento, o Coro dos Habitantes procura recriar a viagem que os fez aportar na ilha, que metaforicamente se traduz na viagem do público e das várias personagens do TEUC para o TAGV. Quando o público se senta na plateia, consegue ouvir os sons do mar e os Habitantes da Ilha começam um pequeno jogo da apanhada, em que se estabelece de forma natural uma dinâmica de poder entre quem apanha e quem é apanhado. Param assim que alcançam o alvo e o fugitivo se sente tocado. O que vemos realmente em palco é um grupo de estudantes com intentos muito distintos e o conflito que desencadeiam.

O texto de Almeida Faria começa a ser dito em Coro, tanto pelos fugitivos como pelos carrascos. A ironia do texto é clara: introduz-se o plano imaginário de Marivaux da Grécia dos Generais – um tempo em que a escravatura estava instituída e sobre o qual o dramaturgo tinha uma certa distância para poder criticar –, assim como se dá a certeza do surgimento da “tal ilha” que vinha questionar o tal sistema; depois o Coro garante que “Liberdade e Igualdade temos nós por cá a rodos”, o que escasseia é apenas a fraternidade – afirmação que deverá ter feito sorrir amargamente um público que vivia em ditadura; por fim, a derradeira afirmação de que “Na ilha em compensação/ Há fraternidade a mais/ E quem vai lucrar com isso/ São os ditos generais”<sup>20</sup>, que nos faz indagar acerca da espetacularidade da ilha que prometia romper com os fundamentos basilares de um governo esclavagista.

Em “jeitos arlequinescos”, os Habitantes da Ilha marcham para o centro do palco e o som do mar e do vento torna-se progressivamente mais forte, os seus corpos e as suas capas são uma continuidade desses elementos naturais. E assim se materializa a tempestade durante a qual Arlequim e Okassis naufragaram na ilha.

O texto de apresentação, atribuído em 1969 a um Feirante que admite a manipulação de toda a metáfora de opressão que é representada em palco, passa a ser dito pelo Coro dos Habitantes da Ilha. No espetáculo original, não deixávamos de ter estudantes nas tábuas, que reclamavam um lugar para se expressar, e que nada podiam fazer necessariamente contra as forças políticas, se não tudo o que estavam a fazer e a “manipular” em cena. Na reconstituição, quis afirmar isso, até porque a ideia de que tudo o que conhecemos está a ser criado por uma entidade ou um patrão “mais patrão” do que aquele com o qual conseguimos falar, é a certeza que servimos todos os dias com o leite e os cereais. Estamos num regime (ainda) democrático que nos permite dizer isto de boca cheia, sem precisarmos de metáforas, como não era possível na década em que o espetáculo teve originalmente lugar.

#### 4.4. A máscara:

Para o efeito de coerência estética e de intentos políticos, concorre também a tentativa de recuperação da linguagem cénica utilizada no espetáculo por Luís de Lima. A *Commedia dell'Arte*, que hoje escasseia nas salas de espetáculo e nos currículos, é uma linguagem popular e, portanto, democrática, que vive do olhar, do corpo do ator, mais do que da palavra, e da utilização da máscara como consolidação de um coletivo:

*“Na prática da representação com máscara, o inconsciente individual é constantemente visitado para benefício do grupo. Pela linguagem da máscara, a experiência individual é transportada em imagens compreensíveis por todos. O inconsciente torna-se visível em imagens; fonte de conhecimento de todos os mistérios. O ator, médium, com a máscara, instrumento privilegiado, acede ao desconhecido e trá-lo de volta para o coletivo, para o público, com a sua ajuda. O público reconhece as imagens e guia-o nessa Viagem. Consequentemente, a sociedade enriquece-se com essa Viagem ao inconsciente de um membro do grupo”<sup>21</sup>.*

A máscara e os processos individuais e coletivos em que se inscreve foram decisivos para moldar a reconstituição. Embora o Feirante não tenha participado do ato de reconstituir, a ideia da marioneta regeu muitos dos jogos de cena e condicionou, por isso, o corpo e a palavra dos atores, que se serviram das várias formas de utilização da técnica da máscara.

Os atores principais exaltavam o espírito burlesco deste tipo de linguagem estética, vestidos com macacões coloridos aveludados, complementados com acessórios que indicavam a condição social a que estavam condicionados no momento em que os usavam. Este universo barulhento e exuberante, desenvolvido pela figurinista Lavínia Zuccalá, contrastava com os figurinos sóbrios e mais próximos do real que ela destinou aos Habitantes da Ilha. A maquilhagem um

<sup>21</sup> In Crawford Op. cit., p.32

tanto ou quanto *clownesca* pensada pela Leonor Gama, aplicada apenas no elenco nuclear, auxiliava também na criação da ideia de máscara e de dois contextos temporais distintos (o do século XVIII e o da década de 60).

## Arlequim

A personagem “Arlequim”, representada por Mariana Banaco, constituía realmente a única personagem-tipo da *Commedia dell’Arte* que habitava a peça de Marivaux. A cedência de uma máscara deste tipo pelo formador Alexandre Oliveira, feita em couro pelo Nuno Pino Custódio, evidenciava esta distância em relação às restantes personagens, nomeadamente em relação aos restantes escravos, Cleanta, interpretada por Maria Rui Cunha, e pelos Habitantes da Ilha, que não deixavam de ser servos, ainda que “libertos”.

Há um momento do espetáculo, na passagem da cena XVIII para a cena XIX, que acho particularmente interessante no que respeita à relação que foi estabelecida com a máscara neste processo criativo. Passo a descrevê-lo: a luz, manobrada por Nuno Vasco, incide sobre a gaiola, que está à mostra e o pano preto puxado para as laterais faz lembrar as cortinas do teatro ou as cortinas de Arlequim. Dentro da construção, vemos Mariana a despedir-se de uma Eufrosina derrotada – que a atriz também encarnava – e a calçar a máscara de Arlequim, que ativa de imediato o seu corpo de forma completamente diferente.

Este gesto acaba por ser a continuação do ritual encetado no TEUC, no início da peça. Durante a leitura do texto do Dia Mundial do Teatro, no Teatro de Bolso, os Habitantes da Ilha, procedem à colocação do calote, ou meia collant na cabeça, que corresponde à materialização de um breve ritual em que o ator abandona a sua cotidianidade, neutralizando o seu corpo, e se funde com uma nova personalidade, normalmente sugerida pela máscara<sup>22</sup>. Neste caso, tratava-se de

um Coro de Habitantes da Ilha, que utilizava o corpo-máscara como principal veículo de comunicação com o público, que fez com que estes atores pudessem ser “estudantes narradores”, tempestade, Eufrosina, escravos livres e, por breves instantes, Arlequim.

## Trivelino

O Trivelino, cujo nome remete à tradição da *Commedia dell'Arte* para o universo dos servos, era nesta ilha o chefe dos escravos e a personagem mais misteriosa do espetáculo. Não há pistas no texto de como foi parar ao poder e se tornou a voz do próprio território. Os Habitantes da Ilha continuavam a servi-lo como se de um patrão se tratasse, e a forma como exercia o seu poder sobre os potenciais novos moradores, os naufragos, oscilava entre um juiz implacável e um algoz – afinal também ele estava a submeter outros seres humanos à condição de escravo. Houve nesta personagem um particular investimento simbólico.

Partilhada pela atriz Maria Rui Cunha e pelo ator Zé Ribeiro, a figura do Trivelino funcionava como uma marionete gigante, que ocupava de forma central o fundo do palco. A gaiola imaginada na década de 60 foi mantida na reconstituição, pelas mãos do cenógrafo Diogo Barbosa. Porém, para além de servir apenas como dispositivo cénico indutor de jogo, era também o corpo do Trivelino: à gaiola de quase dois metros de altura foram acrescentadas duas tábuas de madeira que serviam como braços e uma capa preta que cobria por completo o elemento cenográfico, e quando impulsionado pelas varas dava o efeito de umas asas.

Os atores colocavam a cabeça no topo da gaiola, com uma máscara de pasta de papel com quase um metro de diâmetro, cujo “nariz” sugeria uma natureza animalesca, um pássaro, e diziam as falas do Trivelino, que eram amplificadas e alteradas por um efeito que lhes conferia uma altivez messiânica e uma uniformidade de timbre. As intervenções do Trivelino eram também acompanhadas muitas vezes

com as faixas sonoras do imaginário inquietante do Nuno Pompeu, responsável pela sonoplastia.

Agradava-nos, enquanto equipa artística, a ideia de que um “chefe dos escravos” pudesse ser sugerido por uma gaiola enorme com cabeça e asas de pássaro e um pano que remetia novamente, e em associação com os figurinos dos Habitantes da Ilha, para o traje académico.

#### 4.5. O palco

O público foi inicialmente convidado a dirigir-se ao Teatro de Bolso do TEUC, onde se procedeu à leitura do Texto do Dia Mundial do Teatro e à apresentação da reconstituição ou da “viagem”, que “não se trata de uma viagem no tempo, muito menos de uma mera viagem contemplativa”<sup>23</sup>. A plateia é informada de que deverá partir imediatamente, uma vez que ali não iriam encontrar os meios ou a credibilidade que se desejava, numa clara referência à resistência do teatro académico em Coimbra. O espaço do TEUC era o “porto”, o momento presente na cidade, mas também o próprio “barco”, que a estrutura da bancada permitiu ilustrar.

Sob o pretexto da Viagem, o público e os Habitantes da Ilha deslocam-se para o palco do TAGV, pelo corredor da Associação Académica. À entrada deste novo espaço foram validados os bilhetes. O resto da apresentação decorreu no palco do TAGV, que garantia uma proximidade importante à cena de que vive este tipo de linguagem teatral e o tipo de espetáculos desenvolvido, por norma, pelos grupos académicos – quem nunca sentiu que os atores estão a suar e a cuspir na cara dos espetadores e que a qualquer momento a sala de tanta gente acumulada poderá explodir, nunca experienciou o teatro académico na sua máxima potência.

A viagem, enquanto momento narrativo, está dramaturgicamente justificada, dado que a ação só se desenvolve porque Okassis, Arlequim, Cleanta e Eufrosina naufragam na ilha durante uma tempestade: o TEUC poderia ser Atenas, o TAGV era a ilha. O percurso realizado desconstrói também em larga medida a ideia da reconstituição, fazendo dialogar contextos temporais e espaciais muito distintos.

O espetáculo “A Ilha dos Escravos”, como anteriormente se referiu, foi apresentado em Coimbra durante o Ciclo de Teatro do CITAC, no ano de 1969. O local de realização dos eventos a ele subordinados traduzia-se numa posição política dos grupos académicos:

*“A importância dos Ciclos de Teatro ultrapassará o mero ritual da apresentação de uma série de espetáculos. Desde logo pelo local onde se realizarão: o Teatro Avenida. Com efeito, a recusa por parte da Associação Académica e dos organismos autónomos de “esquerda” em utilizar as instalações do Teatro Académico Gil Vicente, fez do Avenida o grande fórum de encontro da cultura militante.”<sup>24</sup>*

Não podia começar o espetáculo no TAGV, não podia deixar de celebrar o teatro académico num espaço de resistência como o do TEUC, não podia deixar de lado as desconfianças que durante tanto tempo regeram a relação do TAGV com os grupos académicos. Não podia deixar de evidenciar o quão importante era ter naquele palco do TAGV tantos estudantes e outros membros da academia. Ao mesmo tempo que dava uma certa coerência à reconstituição e ao processo criativo desenvolvido, este gesto não deixou de manifestar uma tentativa de reconciliação entre os espaços, que acredito necessária e salutar para ambos.

#### **4.6. Processo criativo:**

Interessava-me que o processo de trabalho se assemelhasse àquele que encontramos no teatro académico, quer no que concerne

<sup>24</sup> In Barata Op. cit., p.303

ao modelo pedagógico, quer no que respeita aos momentos de convívio e ao diálogo com outros grupos afetos à academia. Interessava-me e, ao mesmo tempo, protegia-me: estava a jogar em casa.

Eu sabia muito pouco acerca do trabalho de máscara, e longe de mim ter tamanha arrogância para acreditar que podia embarcar sem consultoria e formação na direção de um projeto que vive de uma linguagem estética que eu não domino. Deste modo, durante o processo criativo, à semelhança do que acontece nos grupos de teatro académico, foi proporcionado um contexto formativo gratuito e acessível a quem dele quisesse usufruir: um laboratório de *Commedia dell'Arte* "A propulsão das Máscaras", lecionado por Alexandre Oliveira, cujos participantes integraram o espetáculo como o Coro dos Habitantes da Ilha.

O Alexandre dividiu a formação em três momentos distintos e a atenção para com o espetáculo em tantos outros, acompanhando vários ensaios, propondo e esclarecendo dúvidas. Numa primeira abordagem formativa introduziu-nos ao conceito do corpo-máscara e aos rituais que se impõem a qualquer máscara; no segundo momento conhecemos e experimentámos as máscaras larvares<sup>25</sup>, e na última sessão apresentou-nos as personagens-tipo da *Commedia dell'Arte*, e o convite para calçá-las.

A fomentação da experimentação artística e da escuta durante a formação e os ensaios foi uma das melhores soluções que este projeto arranjou. A ajuda do Zé e da Mariana na construção de partituras que servissem o Coro, e da Maria na construção da máscara do Trivelino e nas questões de produção e comunicação, o apoio incondicional do Alexandre a toda a equipa, a disponibilidade e entusiasmo dos atores-formandos, os serões que vivia com o desenhador de luz, a figurinista, o cenógrafo, o sonoplasta, fizeram com que eu não tivesse tanto receio de estar a dirigir o projeto e que o resultado final fosse acarinhado por todos os elementos do grupo.

---

<sup>25</sup> As máscaras larvares são volumosamente exageradas e colocam uma certa dificuldade de visão ao ator, que é obrigado a trabalhar com todo o corpo para se fundir com o corpo estranho, e enfrentar a sensação de alteridade que a colocação destas máscaras promove. Embora sejam ainda representações incompletas e abstratas do ser humano, esboçam um princípio de caracterização física, emocional e gestual da personagem. Ver Crawford Op. cit., p.134-135

A abertura dos ensaios (inclusivamente do ensaio geral) a curiosos, turmas da academia, a amigos, a membros dos grupos de teatro académico, que se prontificaram sempre a emprestar material e a ceder os seus espaços para ensaios e experiências, a todos aqueles que iam espreitando timidamente atrás da cortina da Sala B do TAGV, assim como as refeições em repúblicas organizadas durante o processo criativo, procuravam também criar um universo convivial próximo do que o TEUC teria vivenciado em 1969 (e não muito longe do tipo de trabalho que continua a desenvolver).

#### **4.7. Comunicação:**

A comunicação com o público e com todos os envolvidos foi uma preocupação constante perante a complexidade das relações de que dependia o projeto. Creio que o primeiro capítulo deste artigo foi suficientemente esclarecedor relativamente ao clima de tensão em que o universo artístico da cidade vive. Não posso, no entanto, esconder-me atrás disso e cumpre-me admitir que deveriam ter sido tomadas algumas precauções no que respeita à comunicação do projeto.

O período de ensaios ainda nem sequer tinha começado e eu já não tinha mãos para responder a tantas perguntas, que começaram a surgir logo após a apresentação da programação do TAGV para o primeiro semestre de 2025. Promovia-se a ideia de proximidade e de novas ligações com Coimbra, tendo sido o REENACT apontado como um exemplo desse esforço, sem que nenhuma outra informação fosse acrescentada ao espetáculo “A Ilha dos Escravos”, recuperado do arquivo do TEUC, que ia ser apresentado pelo Visões Úteis, no Dia Mundial do Teatro, no TAGV.

O facto de o REENACT NOW ter sido proposto pelo Visões Úteis levantava muitas questões e uma roda viva de comentários: porque é que o VU está interessado no arquivo do TEUC? não havia pessoas em Coimbra para fazer esse trabalho? foi preciso vir uma companhia do

Porto? Se fosse o TEUC a propor o projeto e não o VU, o TAGV ainda queria saber?

As pessoas que iam descobrindo que eu estava envolvida no projeto, descontraidamente tratavam de elaborar uma resenha histórica, onde explanavam todos os princípios éticos e morais que eu estava a ignorar ao aceitar fazê-lo. Prometi-lhes, com o bom senso do Carlos Costa e as recomendações do caderno da edição anterior, uma folha de sala com tudo explicadinho em textos de diferentes parceiros do projeto, e uma ficha técnica que discriminasse as filiações de cada um dos envolvidos. Creio que amenizou a situação e esclareceu várias dúvidas, pelo menos nos dias do espetáculo e do ensaio geral.

Com um mês de antecedência da estreia, após autorização e disponibilidade dadas pelo TEUC quase meio ano antes para utilizar o seu espaço, resolvemos informar os organismos autónomos que ensaiavam naquele corredor do primeiro piso – pelo menos aqueles de que tínhamos conhecimento – CITAC e Orfeon, da nossa intenção de começar o espetáculo na Sala de Bolso (os primeiros quinze minutos do espetáculo) e de que o público passasse pelo corredor até ao TAGV (o que no máximo duraria uns três minutos). Perguntámos se havia algum constrangimento. À partida não haveria, uma vez que da parte da nossa equipa artística, se o corredor e as salas ao lado permanecessem vivas, com o barulho e energia que são característicos do seu normal funcionamento, não haveria problema algum. Achávamos que se tratava de um gesto de cortesia, feito de amigos para amigos, de maneira a que todos os grupos ficassem informados diretamente por nós, caso a comunicação do TEUC com eles não fosse suficiente.

Porém, os nomes “TAGV” e “Visões Úteis” vinham no e-mail que a Maria escreveu e enviou individualmente para cada um dos grupos. Não obtivemos qualquer resposta por parte dos nossos colegas. No dia do ensaio geral recebemos um e-mail do CITAC, agora com o caráter formal e adulto que sempre deveria ter tido a comunicação de um projeto desta envergadura (com CC a todas as instituições e aos grupos académicos que nos tinham escapado e que aparentemente ensaiavam também nas salas daquele corredor) a acusarem-nos de

uma falta de uma comunicação transparente e com respeito pelos organismos autónomos.

O arquivo é um espaço muito íntimo e de afetos para um grupo de pessoas ou comunidade. É importante explicar de que forma vai ser trabalhado, por quem e com que valores, ou este gesto pode ser facilmente entendido como um aproveitamento ou invasão do lugar do outro. Julgo importante ressaltar que mesmo que seja criado um contexto de proximidade, a linha de comunicação tem imperativamente de ser projetada tendo em conta a esfera pública. A situação com o CITAC poderia ter sido evitada se se o e-mail estivesse escrito de modo formal, centralizando toda a informação e colocando todos os envolvidos em diálogo. E a verdade é que podia ter poupado horas da minha vida, se as pessoas soubessem de que se tratava realmente o projeto.

Assim, numa próxima edição, consideraria a possibilidade de fazer uma apresentação pública acerca do projeto e das suas premissas, com o máximo de parceiros presentes e de informação possível, antes de ser concretizado, e manteria a prática dos ensaios abertos, que sempre dão uma possibilidade de diálogo com o público mais curioso, da folha de sala a várias vozes, do prólogo explicativo do projeto, e da criação de canais próximos de comunicação entre as pessoas, sem descurar, claro está, a formalidade de um bom e-mail e de uma conferência de imprensa devidamente pensada.

## 5. O Quinto Ato

Como em todas as tragédias, devo lamentar o fracasso do herói: à semelhança da edição anterior, esta reconstituição falhou, como à partida já se sabia.

A ideia da saudade coimbrã nunca me comoveu ou seduziu, acredito que uma vez desmistificada a “cidade dos estudantes”, este conceito que há tantos séculos faz cantar o Mondego e a Cabra, não passa de um atestado pessoal da impossibilidade (ou abandono

do ideal) de criar condições para que outras formas de existência, centradas no apoio de uma comunidade e, por isso, mais humanas, possam ser perpetuadas, à medida que as responsabilidades adultas nos assolam. Muitas das vezes, a saudade de que se fala não é mais do que o choro do estudante quando o dinheiro dos seus familiares já não pode alimentar uma vida boémia e, ainda assim, comunitária – sim, porque uma festa não se faz sozinho. A verdade é que nem os estudantes nem o seu dinheiro fazem a cidade e há muita coisa que pode e precisa de ser feita e cultivada.

Eu acredito, sinceramente, que esse sentimento nostálgico que nos adormece à sombra das glórias do passado, pode ser combatido com a valorização e contacto regular com as jabuticabas de Coimbra, promotoras de celebrações, jantares e assembleias, fontes inesgotáveis de teatro. Acredito que a preocupação em tornar este espetáculo um gesto reconciliador e com sentido para a comunidade artística local ofereceu algumas perspectivas de como se podem cruzar contextos, instituições, pessoas e modos de fazer, e de como é possível fomentar um movimento cultural, verdadeiramente empenhado no seu território e nas suas gentes (vivas!). Se temos de recorrer ao passado para remendar e incentivar o presente, então abramos todos os arquivos!



## **Caso Académico, sistema de informação sobre teatro universitário**

André Marcos Heitor<sup>1</sup>

**I.** O seguinte discurso é resultado de uma investigação que, de certa forma independente e por meios de resiliência, deu seus primeiros passos em 2018. O acervo documental do Teatro Académico de Gil Vicente (TAGV) foi-me apresentado informalmente, pelo departamento de comunicação, no seguimento de uma reunião sobre conteúdos culturais e renovação do website do equipamento cultural da Universidade de Coimbra. O sentimento gerado pelo primeiro contacto com aquele conjunto documental é indescritível para quem entrevê nos arquivos performáticos um movimento próprio, além daquele característico da performance. A perceção de uma orgânica de produção de documentos em contexto de criação artística e programação cultural foi o ponto de partida para a publicação do artigo “Da programação ao arquivo: práticas tangenciais”, em *Práticas de arquivo em artes performativas*. Esta edição de 2019 da Imprensa da Universidade de Coimbra é um volume coletivo que expôs, em vésperas de transformação social ocorrida no mundo em 2020, o destaque que a relação entre o arquivo e as

---

<sup>1</sup> Diretor de Produção da Alma d’Arame Associação Cultural. Na Universidade de Coimbra é Investigador Colaborador Doutorando do CEIS20 – Centro de Estudos Interdisciplinares.

artes performativas vinha ganhando no pensamento contemporâneo (Madeira *et al.*, 2019).

No mesmo volume desenvolvem-se e conjugam-se quatro vertentes de pensamento: *o arquivo em movimento, a performatividade do arquivo, o arquivo das práticas e o arquivo como prática*. Ainda, “agrega perspetivas sobre o que constitui o arquivo na teoria e na prática, mostrando como este se dissolve e simultaneamente se materializa em formas de memória e em relações múltiplas com a criação artística”, a partir de discursos de “coleccionadores, arquivistas, investigadores, curadores, programadores, artistas e ainda no discurso de espectadores” (Madeira *et al.*, 2019). No artigo mencionado é feita a primeira referência ao acervo documental do TAGV como um arquivo de artes performativas, percebendo-se “que documenta as atividades desenvolvidas desde a sua abertura ao público, atravessando a 2ª metade do séc. XX e assistindo à transição para o séc. XXI”, e que revela desafios colocados a esta tipologia de arquivos: como ativar estas cápsulas dinâmicas de artes performativas que mobilizam “saberes no domínio da História, da Arquivística e dos Estudos Artísticos”? (Heitor e Oliveira, 2019)

Esta questão origina-se, então, numa tentativa de recuperação de conteúdos histórico-artísticos no âmbito da celebração do 50º ano do TAGV em 2011: “pretendia-se então saber que eventos tinham ocorrido no TAGV nos anos de 1974 e 75”, num momento em que “era já crescente o processo de informatização do trabalho e da gestão quotidiana no teatro, em áreas como a comunicação, produção, administração, receção e até mesmo parte do trabalho de apoio técnico aos espetáculos.” (Heitor e Oliveira, 2019) Apenas foi possível recolher informação insuficiente noutros arquivos e na imprensa. O acervo documental do TAGV não estava preparado para ser visitado e longe de ser um sistema de informação pleno.

A questão só volta a ressurgir a partir de 2016, quando a “abertura de um novo sítio on-line motivou de modo mais imediato a reflexão sobre o arquivo e a programação, tornando mais evidente a relação potencial entre a programação artística e a preservação da memó-

ria, entre os modos de organização e comunicação de um teatro e as possibilidades de antecipar o próprio processo de documentação do seu trajeto institucional e artístico." (Heitor e Oliveira, 2019) Tornou-se evidente que o tratamento e digitalização do acervo dependiam da sua organização e gestão documental:

*O contacto com este arquivo e a aferição do seu estado desigual de preservação, as suas presenças e omissões, a própria diversidade da tipologia de documentação existente ao longo de seis décadas, colocou-nos perante a urgência do trabalho fundamental por fazer, implicando conservação, organização e classificação.* (Heitor e Oliveira, 2019)

O cruzamento com a ciência arquivística foi inevitável e a consequência absoluta foi o arranque de um plano de ação para tratamento do arquivo TAGV que consolidou conhecimentos, práticas e inovações. Partindo de bibliografia essencial identificada<sup>2</sup>, a primeira questão que se colocou prendeu-se com o *arquivo das práticas*: como aplicar técnicas de arquivística em documentação que por si é já bastante variável na sua tipologia? Num primeiro momento, a discussão metodológica entre arquivo e performance torna-se o primeiro certame teórico-metodológico: as caixas e a documentação que constituem o acervo representam uma *performatividade históriável* com 60 anos, localizada em Coimbra, no contexto académico da Universidade de Coimbra e do tecido cultural da cidade e do município, e da cidade como representação histórica teatral, com uma consistência mais ou menos bem documentada a partir de 1938<sup>3</sup>. Surge então, em disserta-

<sup>2</sup> No campo da ciência arquivística em Portugal, as primeiras incursões foram sem dúvida as normas e procedimentos partilhados pela DGLAB, nomeadamente as adaptações para língua portuguesa das normas e procedimentos internacionais de arquivística: ISAD(G), ODA 3ª versão, sobretudo; assim como outras que permitiram sistematizar definições de arquivo e as suas variações sobre o objeto e sua epistemologia. Tendo em conta várias referências consultadas, o livro de Armando Malheiro da Silva, "Arquivística. Teoria e prática de uma ciência da informação", resume historicamente uma disciplina que se tornou ciência por força da sua independência teórica face à forma como se observa a documentação e a informação, o suporte e o conteúdo.

<sup>3</sup> "Máscaras da Utopia" de José de Oliveira Barata, 2009 e a tese de mestrado "A política do jogo dramático". CITAC: Estudo de caso de um grupo de teatro universitário" de Ricardo Seica Salgado, 2011.

ção de mestrado, um estudo de caso para uma sugestão conceptual de *práticas de arquivo* aplicadas: “Os arquivos performáticos, como o TAGV, parecem apresentar não apenas registos de arte, mas também registos dos seus processos criativos.” (Heitor, 2020).

A questão torna-se, então, “ruidosa” à medida que os trabalhos de tratamento físico e intelectual do acervo continuam e vão revelando um caso muito específico de *savoir-faire* em artes performativas, programação cultural e ensino artístico, que antecipou o *boom* de fundação de companhias de teatro independente em Portugal (vide projeto ARTHE – Arquivar Teatro) e reforçou uma luta ao regime do Estado Novo, que sem dúvida se relaciona com a crise estudantil de 1969. O arquivo do TAGV representa um *sistema de informação* que se pretende *integrado*, contendo dados histórico-artísticos que se situam num trânsito temporal que começa com a sua construção em finais dos anos 1950 e se mantém até aos dias de hoje, viajando pelas transformações ocorridas nos últimos 60 anos em Portugal. Assim, surge o caso de um acervo para o qual foram criados conceitos, metodologias e formulações de um sistema de informação que integra o arquivo do TAGV e os acervos dos organismos autónomos e das secções da Associação Académica de Coimbra (AAC). A propósito, o equipamento cultural estreou com o acolhimento de *VIII Delfiada – Festival Internacional de Teatro Universitário* a 9 de setembro de 1961, no qual TEUC já marcava a sua presença a nível internacional. O espetáculo de inauguração deste palco foi *Antígona* apresentado por aquele organismo autónomo como participante e entidade acolhedora, em contexto académico, de um festival internacional de teatro universitário. Este acontecimento é, de facto, um marco na história das artes performativas em Portugal, mas não é um caso isolado.

Com a sua abertura, apesar das conjunturas, inicia-se uma atividade cultural que se mantém até aos dias de hoje e que acompanhou mudanças institucionais, económicas, sociais e definitivamente culturais: a existência de um dossier datado de 1966-1984 da Associação Portuguesa de Empresas de Cinema, anteriormente *União do*

*Grémio de Espectáculos* até ao 25 de Abril de 1974<sup>4</sup>; ou o registo da importância da Fundação Calouste Gulbenkian na circulação e apoio financeiro da arte e do teatro universitário e/ou atividades culturais e artísticas de grupos de estudantes, membros das secções e organismos autónomos da AAC; ou a presença de uma fita fílmica Super8 e outra sonora com a performance *La Avanzada* do *Ballet de Cuba* (curioso é que na caixa não datada que guarda estes objetos pode ler-se “Em homenagem ao MFA”); ou o registo documental de um debate que se entrevê nada subtil sobre o nome do próprio equipamento entre *Teatro de Gil Vicente* e *Teatro Académico de Gil Vicente*, entre a AAC e os SASUC, que parece iniciar-se no período pós-revolucionário e só termina com a formulação e publicação do primeiro regulamento em 1984/85, em que se cria o cargo de direção artística do equipamento, substituindo o antigo de administrador das instalações académicas, personagem que geria e programava no TAGV.

Os levantamentos feitos ao arquivo revelam um caso peculiar de um sistema de informação que, paulatinamente, foi perdendo a essência sistémica que o originou: um equipamento cultural para o teatro universitário e as artes performativas dos grupos de estudantes de Coimbra. É inegável que a ligação à instituição universitária se mantém, reforçada por programas anuais que incluem atividades dos organismos autónomos e secções culturais da AAC, entre outras atividades letivas culturais promovidas pelas Unidades de Extensão Cultural e Apoio à Formação. No entanto, o propósito *académico* deste palco sofreu alterações circunstanciais face às dinâmicas de um setor cultural português que em muitos momentos foi sobretudo “independente” na sua construção estrutural e profissional. Não posso deixar de referir que, no decorrer dos trabalhos, foram encontradas duas cartas do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), do período pós-revolucionário (1976, 1977), que demonstram a necessidade de uma figura que se dedicasse à programação cultural do TAGV, sendo

~~~~~  
⁴ Referência consultada em 12 de março e 12 de outubro de 2018 no arquivo online de José Pacheco Pereira, sobre a UGE e a censura. <https://ephemerajpp.com/2010/04/11/uniao-de-gremios-dos-espectaculos-e-a-censura/>

que as críticas feitas à mesma são de variada ordem: desde a simples exploração cinematográfica com filmes de “baixa qualidade artística”, à mera finalidade comercial do espaço. A consciência desta necessidade parte, em primeiro lugar, do organismo autónomo TEUC. E se no primeiro documento de 1976 a palavra programador é ainda apresentada entre aspas, porque associada à administração do equipamento, no segundo de 1977 da AAC, a proposta é já bem definida, não apenas em termos de nomenclatura, como a nível das funções a exercer:

Propõem-se:

1. O reconhecimento à Associação Académica de Coimbra de ter permanentemente no T.A.G.V. um programador cultural nomeado por si e da sua inteira responsabilidade, que terá as seguintes funções:

- Elaboração, definição e coordenação para o T.A.G.V. de toda a programação artístico-cultural (Cinema, Teatro, Música, etc.).*
- Elaboração da publicidade necessária dessas actividades e responsabilidade pelo apoio logístico a essas mesmas actividades (textos de apoio e outros, consoante o caso);*
- Participação na Administração do T.A.G.V. nos seguintes pontos:*

I – Cedências do Teatro Académico de Gil Vicente;

II – Conservação das Instalações do mesmo Teatro;

III – Participação na Gestão do T.A.G.V. e da sua Administração financeira.

Apesar da diferença circunstancial, a consciência de uma renovação na programação é comum, e será a base das discussões de formulação dos documentos de gestão posteriores. Além do mais, é indissociável esta questão com a própria gestão cultural do TAGV, isto porque, as finalidades e/ou funções dos regulamentos e seus projetos, possuem sempre como base o papel que o equipamento detém como espaço-centro cultural privilegiado para as manifestações artísticas da AAC, dos Organismos Autónomos, Sindicatos, Unidades da UC, e outras entidades universitárias (Unidades de Extensão Cultural e

Apoio à Formação) e municipais. A clara fixação de um diretor artístico no primeiro regulamento de 1984, com responsabilidades agregadas a uma comissão diretiva, e a fusão destas figuras no segundo regulamento de 1996, quando passa para um diretor do teatro que concentra a actividade programática em si, é reflexo desta situação. A preocupação passa, então, a ser a oferta cultural que um espaço como o TAGV oferece não só do e ao mundo universitário, mas também à cidade em que se situa. Pelo que foi referido supra relativamente à figura de programador cultural, é notável a transformação entre os dois regulamentos face a esta figura, revelando um sintoma do “prestígio” que começou a ganhar no contexto cultural português, já que é despiciente desconectar o contexto analisado no TAGV com o restante panorama do país. E ainda, o regulamento de meados dos anos 90, apresenta mesmo uma clara ligação à dimensão política portuguesa, pelo que no Conselho Geral estão representadas a Câmara Municipal de Coimbra e a Delegação do Centro da Secretaria de Estado da Cultura. É um período da história cultural portuguesa em que a Cultura depende estreitamente da Política, em que a discussão das políticas culturais se efetiva, depois das simples vontades e/ou intenções vividas no pós-25 de Abril:

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, Lisboa'94 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.
(MADEIRA, 2002)

Os levantamentos feitos ao arquivo revelam, ainda, um caso peculiar de arquivagem de artes performativas, que permitiu o delimitamento de uma estratégia de organização do fundo, que respeitasse a orgânica funcional do equipamento, e a formulação de um conceito sobre *sistemas cartográficos de informação* em artes performativas. Este conceito está neste momento a ser desenvolvido – em processo de investigação – no âmbito do doutoramento em estudos artísticos, em concomitância com o desenvolvimento de funções como diretor de produção numa entidade cultural de teatro independente descentralizada, quase vintenária. Para este discurso interessa referir dois documentos estudados na dissertação de mestrado, que deram origem a um terceiro que serve hoje como quadro de classificação do TAGV, e que tem sido ultimamente alvo de aplicações mais plásticas na formulação de conceitos de articulação entre arquivo e performance. Falo de: *Código de Arquivo*, *Centro de Documentação* e *Quadro de Classificação*. Apesar da fácil datação do segundo e da contemporaneidade do último, o primeiro documento carece de uma data exata para a sua existência, e a recuperação da sua lógica organizacional foi feita através de *reenactment* hermenêutico, i.e., explorar os intervalos que existem na performance documental. *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, data do documento *Centro de Documentação*. A utilidade daquele documento visava o controlo e recuperação de informação produzida e recebida, para fins administrativos, probatórios e de apoio à decisão. Esta datação é exploratória, 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 da entidade “Serviços Sociais” no documento, em série “5.7 – Universidade – Serviços Sociais”; e, em última instância, entrevê-se que a lógica de arquivagem que conduziu à produção de tal documento se situa entre as primeiras necessidades de gestão documental – primeira geração de documentos D, e a necessidade de intervenção prevista em *Centro de Documentação*. Este último possui já uma lógica de organização

baseada na intenção de disponibilização da informação para pesquisa de conhecimento histórico-artístico, muito influenciada pelo fenómeno de informatização de serviços e ferramentas de gestão documental e administrativa. No relatório de atividades de 1997-1998, em que consta a referência ao *Centro de Documentação*, estão explanados dois objetivos:

- a) *conservar e tratar a extensa documentação acumulada no TAGV ao longo das quase quatro décadas da sua existência. O lugar que o Teatro conquistou no panorama cultural e artístico de Coimbra e do país exige que se não percam os documentos de natureza histórica, crítica, estética, técnica e outra, indispensáveis à futura elaboração da história do TAGV e, conseqüentemente, da própria atividade cultural da UC.*
- b) *constituir uma estrutura que possa vir a responder a pesquisas de natureza multidisciplinar nas diversas áreas artísticas que têm preenchido a atividade do Teatro. Assim, em fase posterior, o Centro de Documentação TAGV pretende facultar, a todos os interessados, monografias, revistas, programas, jornais e outras publicações culturais e artísticas.*

O estudo de caso do TAGV e a investigação sobre um sistema integrado de informação de teatro universitário reforçam as práticas de investigação artística baseadas nas práticas da arquivística. Os estudos artísticos, sobretudo da performance, carecem de um olhar mais *científico* perante os registos documentais que nos são deixados em arquivos performáticos, por artistas, entidades ou particulares. O fenómeno do teatro universitário de Coimbra carece de um olhar mais analítico sobre a documentação que permanece por tratar e que, no caso dos organismos autónomos e das secções culturais da AAC, corre o risco de desaparecimento. Em última instância, uma performatividade historiável ainda por apreender. O trabalho desenvolvido por Joana Ferrajão, para esta segunda edição de *Reenact Now*, passou por um trabalho de investigação artística baseada numa pesquisa arquivística no acervo do TEUC, ponto de partida para o processo artístico de

reenactment apresentado no Dia Mundial do Teatro de 2025 no TAGV. Parece-me importante esta referência porque, de facto, nas fichas de inventário e na recolha de conteúdos do TAGV não existe qualquer referência à peça de teatro que, em vésperas da crise académica de Coimbra, passou na censura, para ser posteriormente, após 4 apresentações em cidades portuguesas, proibida a sua circulação por tal órgão estatal.

O exercício feito para este artigo foi submeter os dados recolhidos, ao longo desta investigação, às mesmas linhas de pensamento do artigo no livro referido "Práticas de Arquivo em Artes Performativas": *o arquivo em movimento, a performatividade do arquivo, o arquivo das práticas e o arquivo como prática*. Os resultados são bastante interessantes a nível de fundamentação do quadro de classificação do TAGV, sobretudo na consciência de que as práticas de arquivística em artes performativas auxiliam na recuperação de informação e na eficácia que esta tem na construção de narrativas histórico-artísticas, na investigação artística e na sedimentação cultural. Existe, efetivamente, uma performance documental em arquivos performáticos, apreendida pela forma técnica das práticas arquivísticas. No entanto, os arquivos performáticos são sistemas de informação únicos, que se diferenciam pela sua componente criativa. O peculiar, no caso do TAGV, é a inevitável afirmação de que é um sistema de informação desintegrado e, teoricamente, deveria integrar um sistema de informação mais alargado que inclui os acervos tratados dos organismos autónomos e secções culturais da AAC, nomeadamente do TEUC. As práticas de arquivo aplicadas ao TAGV são um exemplo de replicação que compreende o comprimento de ondas daqueles grupos tão importantes para a história cultural académica e portuguesa.

II. O tratamento de arquivos, sobretudo de acervos que permanecem em depósito não organizado, tem sempre uma componente de observação e interpretação carregada de anacronismo, isto é, na aplicabilidade das técnicas e práticas arquivísticas, a organização e a classificação de arquivos são feitas a partir de uma análise executada

fora do tempo de produção ou vida da documentação. Esta afirmação pode levantar questões conceptuais, no entanto, tendo em conta que a organização de arquivos tem um objetivo útil de publicação, ou seja, de disponibilização pública dos seus conteúdos, respeitando os princípios da arquivística, a óptica do utilizador é, também, anacrónica. O tratamento de qualquer acervo é sempre um exercício contemporâneo de investigação: a sua organização e classificação depende de uma visão contemporânea sobre dados do passado e, portanto, a informação é construída sobre um movimento muitas vezes impercetível ou mesmo inexistente, em que o uso da hermenêutica histórica é fundamental, já que os dados são factos historiáveis, mais do que históricos.

Os métodos potenciam a procura da orgânica documental – as normas e procedimentos da arquivística apresentam uma sugestão o mais padronizada possível para disposição de metadados, de informação de pesquisa e investigação. A sua aplicação, respeitando a orgânica da documentação, baseia-se na disposição ou no dispositivo de meta-informação que permite ao utilizador aceder aos arquivos, à informação artística e cultural. Não obstante, o pensamento por trás dessa organização teórica de um acervo liga-se intrinsecamente à performance, ao seu processo artístico e à sua experimentação. Isto obrigou a mudar a focagem de investigação dos arquivos performáticos para o conceito de sistema, algo não novo, mas que parece ser uma solução inovadora para este tipo de tratamento arquivístico. Neste sentido, a leitura do artigo de Fernanda Ribeiro “Da arquivística técnica à arquivística científica: a mudança de paradigma” (2002) foi essencial para consolidar um pensamento que há muito parecia abstrato, mas bastante concreto na sua execução técnica. É um resumo bastante completo sobre a transformação do estudo do objeto dos arquivos, da sua passagem como disciplina auxiliar da história até uma ciência da informação. Para aqui, interessa a mudança paradigmática “renovadora” que a autora confere ao conceito de sistema:

Sinais do esforço renovador que prenuncia a mudança de paradigma na Arquivística podemos encontrá-los ainda em diversas perspectivas

que começam a ter uma aceitação cada vez mais generalizada, a saber: a tendência para conceber o arquivo como "sistema", fundamentada por alguns autores na própria Teoria Geral de Sistemas," (RIBEIRO, 2002)

Este pensamento surge do paradigma científico-informacional que inundou o pensamento arquivístico nos anos 1990-2000, na transição informática, posteriormente digital, dos serviços administrativos e por extensão da gestão documental. A documentação é o suporte em que se pereniza o bem mais valioso: a informação. Assim, os arquivos são como "um sistema (semi-)fechado de informação social, configurado por três factores – a estrutura (de natureza orgânica), a função (serviço/uso) e a memória. E, de acordo com tais fatores, pode assumir diversas características, o que permite definir tipos diferentes de arquivos." (RIBEIRO, 2002)

Desta forma, o primeiro paradigma anotado foi a diferença circunstancial entre arquivos performáticos de programação (AP-P) e arquivos performáticos de criação (AP-C). O arquivo do TAGV integra o primeiro grupo, e se tivermos em conta um sistema integrado de informação académico, integra também o segundo na sua ligação com os grupos de estudantes de Coimbra. Não canso de escrever, um *caso peculiar* no panorama performático português. Esta formulação nasce do tratamento do primeiro arquivo de criação, o acervo do grupo OLHO, no âmbito de um projeto financiado pela Direção-geral das Artes, apoiando entidades de teatro e dança a trabalharem os seus arquivos (ligação com o já referido projeto ARTHE – Arquivar Teatro). A práxis metodológica criada para o TAGV permitiu criar uma organização e classificação de um acervo mais pequeno e mais recente no tempo, que documenta um grupo de teatro independente entre 1991 e 2002/2003. O método foi replicável e adaptado à realidade do arquivo performático OLHO. O seu quadro de classificação espelha a lógica sistémica de organização da informação que foi aplicada para o TAGV. Compare-se:

Em AP-P / TAGV foram criadas 4 secções e 2 subsecções:

- A – Programação
- B – Produção
- B.1 – Técnica
- C – Administração
- C.1 – Frente Casa
- D – Direção

Em AP-C / OLHO foram criados 2 secções:

- A – Criações
- B – Administração

Até aqui nada de novo quanto à aplicabilidade técnica de normas que organizam a documentação de forma sistémica, através de métodos de cotagem e referenciação que permitem que a informação esteja sinalizada para consulta. O que ficava sempre por fundamentar, mais do que *porquê*, era *como* organizar este acervo. A resposta foi imediata, sem que tivesse propriamente um fundamento fortemente sustentado – esse viria mais recentemente, especificamente durante os seminários de doutoramento que frequentei recentemente. As obras artísticas e os seus registos mais diretos e perenes (sobretudo material gráfico, como cartazes ou folhas de sala, brochuras e dossiers) são efetivamente o ponto de partida e chegada. Além dos documentos que mais prevalecem nestes acervos, os programas do TAGV e os processos criativos do OLHO, são o contacto direto com públicos do passado, que privaram com as obras artísticas, e dos futuros públicos que procuram a história performativa portuguesa. O ponto de chegada recai nos eventos, atividades, obras que foram apresentadas, expostas, representadas pelas entidades. O rastreamento desta informação permite entrar no primeiro nível de informação: o que aconteceu e quando, em que contextos podem ser inseridos. Aqui a reflexão atual sobre arquivos performáticos como sistemas foi auxiliada pelo trabalho desenvolvido na produção da Companhia João Garcia Miguel e da Alma d'Arame Associação Cultural. 65

O pensamento sistémico foi uma necessidade técnica de trabalho, fomentando ferramentas de gestão documental e de processos artísticos e de produção. A base metodológica aqui aplicada recai no processo que a ideia vive até regressar aos artistas como reverberação dos públicos face às ações performáticas. A ideia, ligada à criatividade e às imagens mentais, é transferida para um processo de intelectualização quando pretendida a sua execução como obra artística. Não me refiro ao *impulso* do espírito artístico, mas mais ao exercício intelectual a que uma obra artística se submete na sua expressão. É muito similar ao processo pelo qual passa um projeto artístico no âmbito de programação cultural e criação artística: a ideia é formulada e registada, mesmo que comece com um rabisco que dá origem a um desenho de luz. Depois passa pelo crivo de uma análise executiva a nível de produção e técnica para que se possa realizar, para se poder desbloquear um valor financeiro permissivo. Obviamente, o tipo de processo é variável entre entidades, no entanto o caminho é o mesmo.

Em ambos arquivos, a primeira secção diz respeito às obras, às apresentações que constroem o histórico artístico das entidades, aquelas que deixaram registo junto de públicos e que responderão às curiosidades de quem procura estes conteúdos. E o que contrasta efetivamente é a posição dos processos e os níveis de transferência dentro das secções. Enquanto que no TAGV a secção de programação retém a documentação e os registos com conteúdos histórico-artísticos das obras, sendo uma secção independente da segunda secção de produção; no caso do OLHO, a secção integra os processos criativos e de produção, sendo uma única secção que congrega obras, registos de obras, processos criativos e de produção. É a diferença entre programação e criação: o processo criativo e de produção no primeiro caso é feito em contexto de uma estratégia programática cultural, enquanto que no segundo é feito em contexto de criação artística.⁵

⁵ O panorama das entidades de artes performativas mais recente é bastante interessante no que diz respeito à orgânica funcional de equipamentos culturais: o fenómeno de entidades de teatro independente que são companhias residentes em espaços municipais. As programações e as criações fundem-se, porque a estratégia cultural de um programa artístico é baseado fundamentalmente nas novas criações dos coletivos artísticos. Logo, a lógica orgânico-funcio-

Cada secção corresponde a um nível de informação e pode ser explorada consoante o nível de interesse de cada utilizador dos arquivos. Após os níveis sobre programação/criação, seguem-se secções de administração e, no caso do TAGV, uma secção específica para as direções artísticas do equipamento (esta última com uma lógica de classificação surgida da separação da administração e da direção artística-programação cultural observada no primeiro regulamento do TAGV. Até aí teriam sido a mesma figura). Uma retém a informação administrativa, financeira e de execução orçamental e legal; a outra as ideias e tomadas de decisão por trás dos programas culturais do TAGV. No caso do OLHO, esta secção de direção artística está imiscuída no processo de criação. A lógica que aqui se apresenta fundamenta-se no pensamento dos arquivos performáticos sentidos como *sistemas orgânicos* vivos, contrariando a ideia comum de que são revestidos de *morte*. São arquivos que se movimentam e nutrem a própria existência das entidades culturais. São sistemas de informação com uma lógica organizacional que respeita a plasticidade da performance, desde o impulso artístico e a ideia até à reverberação dos públicos. Foi possível criar, então, um sistema de informação que respeita a orgânica de funcionamento da entidade produtora, com o intuito de preparar a informação para investigação artística. Uma metodologia sistémica que, mesmo replicável, se adapta aos arquivos performáticos que se encontram em estado de desagregação.

Tal como foi referido anteriormente, este pensamento mais sistémico só surgiu mais recentemente na investigação. O quadro de classificação do TAGV foi objeto de um método de captação de movimento documental, da sua transferência ao longo da sua vida, porque o que separa *Código de Arquivo* de *Quadro de Classificação* do TAGV é o nível de informação que contém a documentação e, portanto, em que secção se insere como série e unidades de instalação. Existe documentação que ao longo do tempo foi mantendo a sua função, mas que lhe foi alterada posição em que se insere no sistema, porque

nal deverá ser bastante interessante na sua formulação, sobretudo no pré e pós residência das entidades nos espaços.

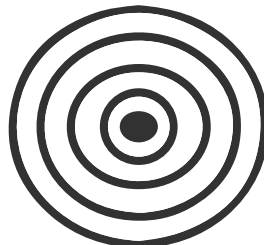
começa a responder a necessidades documentais mais específicas: por exemplo, séries da secção de programação que deixaram de ser da administração para serem dos serviços artísticos e de produção, e que finalmente se tornam séries da secção de produção. Durante os seminários de doutoramento, enquanto refletia sobre práticas de investigação artística e arquivos performáticos, fui acometido pela imagem de uma gota que ao cair na superfície da água, desencadeia uma reação de ondas que se difundem do ponto de ação até reverberarem numa superfície que não conseguem atravessar ou dobrar. Surgiu embrionariamente o *organigrama cultural ou a analogia conceptual das ondas* – segue transcrição da ideia documentada e intelectualizada:

Conceito: ondas

Formas: som e água



Som



Água.

As ondas difundem-se do núcleo o som difunde da sua emissão e reverbera quando toca alguma superfície que não consegue atravessar; a água difunde do seu ponto nuclear e regressa quando toca uma superfície que não flui.

As ideias difundem-se a partir da direção artística em direção aos públicos, que reverberam ou regressam aos seus núcleos de criação e/ou programação. Como se: direção artística emite um som, ou lança uma pedra à água – a partir desse núcleo de criação e/ou programação, ondas difundem-se até chegar às superfícies receptoras que são os públicos.

Este processo, que podemos por analogia identificar como criativo e de produção, reflete-se no paradigma dos arquivos performáticos:

arquivos que registam e são ao mesmo tempo performance. As ideias são operacionalizadas em obras artísticas a partir da difusão das ondas de criação e/ou programação: são lançadas por direção artística e difundem-se pelos departamentos produtivos de uma entidade cultural: administração, produção, técnica e comunicação. Chegam por fim à superfície em que reage, regressando: os públicos; devolve assim ao núcleo a envolvimento da sua criação inicial, porque aqueles públicos são recetores de arte e cultura.

Este pensamento de convergência encontrou uma articulação com aquilo que a autora Fernanda Ribeiro afirmou sobre a definição de arquivo e dos três fatores que o configuram:

Com efeito, o novo paradigma não se limita meramente a substituir “sistema” por “fundo”, nem pretende fazer “fundo” aquilo que ele jamais poderá ser – um sistema de informação – como tem sido já tentado por algumas correntes da moderna Arquivística, ao introduzir a noção do “sistema de arquivo”. Neste ponto convém esclarecer alguns equívocos que têm passado despercebidos: por um lado, “fundo” tem uma conotação essencialmente material, documental e, por isso, não pode servir de conceito operativo numa lógica informacional, que é em si mesma dinâmica, fluída, interactiva com o contexto envolvente; por outro lado, a visão sistémica implica uma perspectiva holística e, nessa medida, não poder ser aplicada apenas ao tradicional “serviço de arquivos”, hoje, mais por moda do que por qualquer outra razão, apelidado de “sistemas de arquivo”. A função serviço é uma de várias componentes do sistema e, portanto, não se pode confundir com o próprio sistema, como vemos correntemente em alguma da recente literatura arquivística. (RIBEIRO, 2022)

Não trago para este discurso a discussão acérrima dentro da Arquivística que se vivia no momento em que o artigo foi redigido, uns anos depois da primeira edição do livro “Arquivística. Teoria e prática de uma ciência da informação” de 1999, no qual a autora do artigo citado participou ao lado de Armando Malheiro da Silva *et al.* – um dos livros

que serviu de base bibliográfica para a dissertação de mestrado sobre o TAGV, para a fundamentação do quadro de classificação proposto para o seu arquivo e para a descrição do fundo. Sem dúvida influenciou a perceção quanto à forma de tratar e analisar o arquivo do TAGV, por replicação o arquivo do OLHO e, hoje, influencia a forma como dirijo a produção de uma entidade de teatro nas vésperas de celebrar 20 anos de trabalho independente descentralizado e culturalmente democratizado.

Aquele pensamento de convergência, proveniente da investigação artística sobre arquivos performáticos, reforça-se com o percurso profissional que tenho *exercitado* nos últimos anos, sobretudo na construção de propostas de projetos artísticos e culturais e no trabalho de gestão de produção, também documental, e na eficácia e eficiência dos processos de produção em contexto de artes performativas, criando bolsas de respiração para a criação artística. Segundo este entendimento sistémico sobre os arquivos performáticos, a conjugação entre os arquivos e o presente em que os mesmos querem estar como organismos vivos, entre a perenidade dos registos memoriais e a efemeridade das manifestações performáticas, está na compreensão da forma como a performance influencia a forma de produção e utilização de documentos. O impulso artístico, a ideia, o projeto, a atividade, a obra deixam marcas indeléveis, e o movimento que as costura é apreendido por esta visão sistémica dos arquivos performáticos, que vai beber ao processo atual de *fazer* artes performativas em Portugal.

O TAGV é um arquivo performático, com um fundo documental organizado sistemicamente segundo uma ideia de criação e investigação artística baseada nas artes performativas. Logo, o seu quadro de classificação, além de indicar materialmente onde se encontra a documentação pretendida, a palavra ou a imagem que restou, revela também o movimento que a própria estrutura cultural viveu e ainda vive atualmente, porque o TAGV é um exemplo de arquivo performático com uma contínua atividade desde 9 de setembro de 1961. Portanto, é um arquivo performático de programação, ligado à criação e investigação artística académica, assim como à cidade de Coimbra. A documentação

70 revela mesmo uma transformação tremenda nos últimos 60 anos. Esta

recolha só foi possível através de uma estratégia de tratamento de arquivos performáticos que foi sendo delineada ao mesmo tempo que a documentação ia sendo tratada. A teoria e as práticas da arquivística, não obstante essenciais para o trabalho de tratamento do acervo,⁶ foram sempre incompletas para que o arquivo fosse entendido como um sistema de informação artística e cultural. Esta tipologia de arquivos possui muitos materiais que não se enquadram perfeitamente nos procedimentos de descrição arquivística, necessitando de ir buscar às normas de catalogação formas de catalogar objetos que não entram em nenhuma categoria de suporte da arquivística, mas mais no universo das coleções, museus, até biblioteconomia. São arquivos ricos do ponto de vista da construção de uma identidade artística, ligada ao universo estudantil e da academia, nas suas relações sociais, políticas, económicas e culturais e nos trânsitos temporais da sua história como equipamento cultural da Universidade de Coimbra.

Desta forma, o quadro de classificação do TAGV reflete os movimentos *performáticos* das pessoas, trabalhadores, estudantes, docentes, figuras públicas, políticos, artistas, investigadores que alimentaram os departamentos, secções, projetos e atividades do TAGV ao longo dos anos e que deixaram registo. E que, sem dúvida alguma, foram *performers* ligados à vida estudantil e académica de Coimbra, municipal e regional.

III. Decidi colocar no título deste artigo as palavras *Caso Académico*, não por qualquer encaixe forçado com o objeto deste livro, mas efetivamente porque apresentei o percurso teórico-metodológico que tenho seguido no tratamento de arquivos performáticos, exemplificando com o caso do TAGV. No entanto, este arquivo representa um sistema de informação incompleto, e não pela conjuntura da passagem dos acontecimentos que remete os registos para o esquecimento e a

⁶ 12/04/2018 Lançamento do projeto para tratamento do acervo do TAGV: I Inventariação/organização; II Fabrico de capilhas para acomodação de documentos, com destino a depósito (para posterior descrição, digitalização e acessibilidade); III Criação de Centro de Documentação TAGV (<https://noticias.uc.pt/artigos/centro-de-documentacao-tagv-quer-ser-uma-ponte-entre-a-criacao-e-a-investigacao/>).

ocultação, mas exatamente pela inexistência de um sistema integrado de informação académico, em que os acervos dos organismos autónomos e das secções da AAC estão tratados, organizados e disponíveis para consulta constante. E por mais que possa ser utopia de investigador, a verdade é que estes grupos de estudantes são bastante voláteis, já que a fixação de pessoas na cidade de Coimbra após a conclusão dos estudos é baixa. Como ouvi várias vezes durante os anos em que vivi naquela cidade, “Coimbra é uma cidade de passagem.” Até para os turistas que passam a caminho sobretudo do Porto. A verdade é que, mesmo neste trânsito, subsistem *performances* ligadas ao passado académico que o TAGV contém na sua documentação. Os organismos autónomos, como o TEUC e o CITAC, subsistem no interesse que os estudantes de estudos artísticos têm na experimentação artística como prática de investigação, complementando um curso de estudos artísticos muitas vezes considerado teórico. Ainda, subsistem para uma comunidade académica que se pretende sistémica como um organismo vivo integrado. Desta forma, subsiste a produção de registos e documentação por estes grupos, em paralelo com o TAGV. Mas a sua articulação não existe propriamente, além de atividades programáticas que integram os trabalhos das entidades. Por um lado, os acervos dos organismos não estão tratados, dependendo de uma organização precária que foi mantida de forma orgânica com a passagem de pastas, ao longo das gerações de intervenientes destes grupos. Por outro lado, a prospeção a estes arquivos revelou que não são vistos com um sistema de informação para as atividades dos organismos, apenas um fundo de materiais documentais que contam a história do TEUC nos seus 87 anos de existência, com intervalos por preencher.

Os arquivos do TEUC e do CITAC foram já objeto de alguns estudos, sobretudo no âmbito de dissertações de mestrado e teses de doutoramento. Foram inclusive objeto de uma proposta de projeto candidato ao programa de apoio a arquivos de teatro e dança da DGArtes de 2022, processo barrado logo na primeira fase por não serem considerados legalmente grupos de teatro profissional, apesar de ambos possuírem personalidade jurídica como associações. No entanto, parece

que são histórias ainda por contar, sobretudo por revelar a todos os novos estudantes que chegam à cidade para matricular-se em estudos artísticos, por extensão em artes performativas. Que aprendem a cursar “estudos artísticos” mas desconhecem algumas das dinâmicas históricas que estão na gênese da existência destes grupos. Existem *performances* que aguardam por ser reativadas, e esse reavivar pode ser feito através do tratamento sistémico dos acervos, segundo uma metodologia de *reenactment* hermenêutico.

Tal como foi dito, o exercício feito pela artista e estudante Joana Ferrajão para esta edição de Reenact Now, baseou grande parte do seu trabalho na pesquisa arquivística no acervo do TEUC, que foi prospeccionado em 2021, juntamente com o acervo do CITAC, no âmbito da candidatura ao programa da DGArtes referido, e que revelou possíveis seguintes séries:

TEUC / 1938:

- Espaço 1 / Sala de Direção: ca. 84 bobines e VHS de espetáculos; documentação de programação, recortes (imprensa), dossiers (processos), planos de atividades, relatórios, dossiers de produção, textos (dramaturgia), “documentos importantes”, administração, correspondência, direção, estatutos, administração, conselho fiscal, assembleia.
- Espaço 2 / Sala de arquivo: documentação de administração, correspondência, cartazes e programas, produção.
- Espaço 3 / Sala de figurinos e adereços

CITAC / 1956:

- Espaço 1 / Sala Direção e adjacentes: K7, CD-ROM; documentação de administração, programação, correspondência, produção, recortes (imprensa) e cartazes (neste último, já com algum trabalho desenvolvido no sentido do tratamento e digitalização de cartazes dos espetáculos do organismo, com apoio do departamento de arquitetura da UC).

Ficou por fazer, por falta de financiamento, o tratamento físico e intelectual de dois acervos que, embora restem pequenos para os anos que têm de existência, possuem informação riquíssima sobre uma forma de *savoir-faire* de artes performativas, em contexto académico e de investigação artística. Esta tipologia de investigação baseada na documentação do acervo do TEUC e que agora se apresenta como *reenactment* da *Ilha dos escravos*, encenação de Luís de Lima, 1969, foi mais uma observação aproximada ao entendimento do acervo como um arquivo performático e, portanto, como um sistema de informação para utilizadores que, como Joana Ferrajão, mergulharam nos intervalos da documentação, nos seus conteúdos, colocando, contemporaneamente, passado historiável que está ali, à sombra dos *factos históricos*, prontos a serem contestados por espíritos criativos. É, sem dúvida, a dinâmica que Fernanda Ribeiro falava quando se referia ao paradigma emergente do pensamento sistémico e que possui as seguintes “componentes-chave”:

- *assunção da “informação social” como objeto de estudo, independentemente da sua materialização (ou não) num suporte físico, considerando-se não apenas como um conjunto de dados ou um processo dinâmico, mas sim como um fenómeno com atributos e propriedades passíveis de cognoscibilidade;*
- *recurso à teoria sistémica como “ferramenta” interpretativa/explicativa do fenómeno “informação”, daí decorrendo a consideração do arquivo como sistema (semi-)fechado, configurado por três factores – a estrutura, a função e a memória;*
- *aplicação de um método de investigação, absolutamente consentâneo com o estatuto de cientificidade preconizado, o qual se caracteriza por uma dinâmica investigativa quadripolar [baseada no modelo topológico proposto por Paul de Bruyne, J. Herman e M. De Schoutheete], em que há uma permanente interação dos vários pólos com vista à construção científica do conhecimento.*

74 É um facto que a autora não se referia a arquivos performáticos quando expôs esta mudança de paradigma e suas componentes, mas

teve uma enorme ressonância mais recentemente na investigação sobre estes acervos de artes performativas, e na sua integração em sistemas integrados de informação. Essa foi a proposta para os acervos do TAGV e dos organismos autónomos e secções culturais da AAC. *O Caso Académico!* É efetivamente um estudo de caso com uma extraordinária potencialidade para a investigação artística e cultural que se pratica na comunidade académica de Coimbra.

Um sistema integrado de informação como este, no eixo das atividades destas entidades, cria incontornavelmente um organismo de pesquisa académica sustentável e sustentado nos seus registos e reflexões. Este seria um sistema integrado de informação sobre teatro universitário, num primeiro nível, sobre artes performativas, produção, administração em contexto de artes performativas, vida estudantil, revolta contra um sistema totalitário, noutras níveis. As possibilidades historiáveis são imensas, basta uma análise adaptada aos arquivos performáticos e à sua essência presente na performance, assumindo o património empírico acumulado, integrando-o “como investimento precioso que representa, numa quadratura científica, única possibilidade – em nosso entender – de permanecer e perdurar superando, graças à teoria, os desafios que, de forma vertiginosa, os avanços tecnológicos vão colocando no dia-a-dia.” (RIBEIRO, 2002) Mais uma vez poderia a autora estar a escrever sobre arquivos performáticos, mas não. Todavia, é uma teoria bastante útil para este universo transdisciplinar dos arquivos e da performance, sobretudo quando se quer entender um sistema integrado de informação como este do teatro universitário.

Referências bibliográficas

HEITOR, André Marcos Heitor. (2020) *Performatividade historiável: guião sobre Teatro Académico de Gil Vicente* [Dissertação de mestrado, Universidade de Coimbra]. Repositório

- OLIVEIRA, Fernando Matos de. (2019). Da programação ao arquivo: práticas tangenciais. Em MADEIRA *et al.* (coord.) *Práticas de Arquivo em Artes Performativas* (pp. 357-368). Imprensa da Universidade de Coimbra
- MADEIRA, Cláudia. (2002) *Novos notáveis – Programadores culturais* (1.^a ed.). Celta Editora
- RIBEIRO, Fernanda. (2002). Da arquivística técnica à arquivística científica: a mudança de paradigma. *Revista da Faculdade de Letras, I Série* vol. 1, pp. 97-110



A Arte «mora na mesma rua que a Vida [aliviando-a] sem aliviar de viver».

O poder e a imensidão dos Arquivos das Artes Performativas

Daniela Fernandes,¹ Manuel Ferreira²

No final de 2024, em Braga, durante o XV Encontro Nacional de Arquivos Municipais, I Encontro Ibérico de Arquivos Municipais, o Visões Úteis e o Arquivo Histórico Municipal do Porto levaram à *cena* a comunicação, provocadoramente, intitulada, “«É proibida a entrada a quem não andar espantado de existir.» *O Engenho de reter o efémero para o recordar, sempre. Arquivos das Artes Performativas*”.

Perante uma plateia de profissionais da informação, Ana Vitorino subiu ao palco para interpretar um excerto da peça “Como Desenhar Uma Filha Nua”, em sincronia com a projeção de um vídeo do mesmo momento, gravado na estreia.

Durante quase quatro minutos o público manteve-se em silêncio – atento, mas ainda sem compreender a profundidade da provocação que se insinuava – desafiando os alicerces das suas premissas e práticas arquivísticas.

¹ Chefe de Divisão do Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto. Licenciada em *Geografia em Planeamento Regional, variante Geografia Física* pela FLUL, Pós-graduada em *Ciências Documentais, variante Arquivo* pela FLUC e em *Estudos Locais e Regionais – Construção de Memórias Históricas*, pela FLUP.

² Técnico Superior na Divisão do Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto. Licenciado em *Ciência da Informação* pela FEUP/FLUP.

Terminada a *performance* e o vídeo que passava em simultâneo, a comunicação prosseguiu, de forma mais 'ortodoxa' e, partindo, apenas, da *folha de sala* elencaram-se os metadados essenciais ao tratamento arquivístico: título, autor, datas, ..., depois, seguiu-se análise do *guião da peça* e também este documento se mostrou familiar à maioria dos presentes.

Porém, quando se avançou para o *mapa de luz* e para o *desenho de som* ou mesmo quando se apresentaram os *cadernos de figurinos*, o burburinho instalou-se de novo, para de seguida sossegar ligeiramente, com a apresentação dos bilhetes do espetáculo e dos cartazes, que a maioria reconheceu como efémera. Seguiram-se as fotografias de antes, durante e após o espetáculo, as contemporâneas notícias de imprensa digital e as publicações em redes sociais que, apesar do suporte digital, são documentos passíveis de ser descritos arquivisticamente com relativa facilidade.

Mas afinal, que propósito residia nesta introdução pouco usual, arriscada pelos arquivistas do Município do Porto, tão conotados com a documentação de preservação permanente?

Para o entendermos, será necessário retroceder um ano.

Foi no final de 2023 que Carlos Costa, diretor artístico do Visões Úteis (VU), contactou o Arquivo Municipal do Porto para partilhar as suas inquietações sobre como salvaguardar o arquivo da associação que, no ano seguinte, completava 30 anos.

Nessa primeira reunião dizia-nos: *"Espantava-me, por essa altura o design gráfico do passaporte português, em que os dados pessoais, vistos e carimbos, deslizavam sobre imagens de Fernando Pessoa e Camões. Perguntava-me se, algum dia, seria possível esse estatuto – em que a obra se funde com uma projetada ideia de identidade nacional – ser alcançado por alguém da área das artes performativas. E, sozinho, respondia a mim mesmo que não, porque para esse nível de inscrição, gráfica e social, era necessário uma memória, impossível de assegurar perante obras que desaparecem num momento em que se consomem."* (Costa, 2023)

Tornou-se evidente que, se o VU precisava de orientação para tratar o seu acervo, o arquivo percebeu como esta realidade das

artes performativas lhe escapava e, com ela, uma parte importante da história da cidade.

Assim, nessa primeira reunião resultou claro, para ambas as partes, a emergência de trabalharem juntas.

Para o Arquivo Histórico Municipal do Porto (AHMP) foi natural receber o projeto de orientar o tratamento de mais um arquivo privado da cidade. A missão de qualquer arquivo municipal passa por promover a organização, o acesso e a difusão da informação produzida e acumulada pela autarquia. Informação essa, materializada em documentos, conservados a título temporário ou definitivo, quer pelo seu valor administrativo, quer pelo seu interesse histórico-cultural. Ao mesmo tempo, deve apoiar outras entidades, públicas ou privadas, na salvaguarda dos seus acervos, garantindo, desta forma, uma construção alargada da memória da cidade.

No Porto, o Arquivo Municipal é responsável pela documentação do município desde a Idade Média até à atualidade, mais de 30 arquivos de origem particular e cerca de 12 coleções. Num total de 6 km lineares de documentação no Arquivo Histórico e mais de 13 km no Arquivo Geral, quase um milhão de registos na sua plataforma de gestão de arquivo, aos quais se associam cerca 15TB em imagens digitalizadas.

Apesar de todos os anos e experiência acumulada, neste caso, o desafio era muito grande.

Logo nas primeiras visitas de reconhecimento prévio foi possível verificar a multiplicidade de suportes, objetos, versões documentadas e uma intensa produção de expressões criativas. Esta constelação de formatos e modos de registo, onde grada o *universo* das artes performativas, cada um com a sua linguagem própria e singular, onde as versões se multiplicam, se sobrepõem, se reutilizam, obrigou-nos, enquanto arquivistas, a revisitarmos os nossos conceitos nucleares, ao mesmo tempo, que mergulhamos nos princípios e definições que orientam as *artes performativas*.

Na realidade, um *arquivo* é, antes de mais, o reflexo da atividade de uma pessoa ou entidade ao longo do tempo – com toda a sua (*des*)organização, funções e formas de produzir e acumular

informação. Mas a palavra “arquivo” é polissémica: pode referir-se tanto ao conjunto documental, como ao serviço ou até mesmo ao edifício que o acolhe.

Por seu lado as *Artes performativas* identificam-se como sendo apresentações – *performances* – de dança, teatro, malabarismo, ilusionismo, música, *stand-up comedy*, funambulismo, canto, ... realizadas para um público. Sendo que «**performance** é uma construção física e mental que o artista executa num determinado tempo e espaço, para uma audiência. É um diálogo de energia, em que plateia e artista constroem juntos a obra» (Marina Abramovič) (SP–ARTE– Festival Internacional de Arte de São Paulo, 2005)

Ajazezados os conceitos capitais de ambas as áreas, logo foi percebido como se desarrumam mutuamente. Assim, o desafio era esse, o de ter a **capacidade de reter** (e descrever arquivisticamente) o **efémero e o imaterial**, afinal, o que é a **obra das artes performativas**. Em síntese, a exigência de conciliar a descrição das *performances* e de todo o material em torno delas (pré, pós e com o espetáculo), sem lhes macular o espanto, construindo ferramentas que melhorem o registo e o acesso à informação para *performistas*, arquivistas e toda a comunidade.

Desta forma, o gesto de inquietude e de urgência que conduziu o VU ao AHMP, como quem carrega nas mãos algo precioso e procura não um cofre, mas um lugar onde a sua memória possa respirar – trinta anos de existência, trinta anos de criação, trinta anos de cidade do Porto, com a questão inevitavelmente complexa: **como guardar aquilo que, por natureza, se esvai?** – foi acolhido pelos arquivistas com um profundo sentido de dever e, simultaneamente, como uma oportunidade de evoluir conceptual e materialmente.

E foi exatamente a mesma urgência e o mesmo desassossego que impeliram VU e AHMP, depois de um ano de trabalho conjunto, a partilhar a sua experiência, de forma provocatória, com os profissionais da informação reunidos em Braga e mais tarde, em 2025, na 2.^a Conferência ARTHE – *Cuidar e transmitir: desafios colocados pelos*

Em Braga, ao iniciarmos a comunicação com a atuação da Ana Vitorino, em simultâneo com o vídeo gravado na estreia da mesma peça, o objetivo era o de desinquietar arquivistas e os profissionais de informação presentes, espreitar espíritos, levantar dúvidas, desencadear um *olhar* para esta temática:

O que devemos preservar como testemunho e memória?

O que devemos descrever arquivisticamente?

A *performance* da Ana Vitorino ou o vídeo gravado da estreia?

Mais ainda, pensar que a atuação no palco de Braga era apenas um excerto, não era a peça inteira; o público era outro, estava num outro espaço, num outro tempo. Uma plateia que não sabia sequer que iria assistir a um excerto de uma peça de teatro, que não esperava fazer parte de uma *obra* em construção.

Então, o que se arquiva?

Feita a provocação, desassossegados os colegas, a comunicação prosseguiu com a apresentação das reflexões e do percurso que desenvolvemos em conjunto. Um caminho desenhado e implementado de forma científica e prática, capaz de conduzir a resultados consistentes, em função das necessidades e das condições/recursos existentes.

Esse será, também, o compromisso no presente artigo. Certos que é neste *desassossego* que o caminho se fará sereno, atrairá mais arquivistas e *performistas* e seguirá, com todos os que se juntem com o mesmo objetivo, acreditando que a Arte «*mora na mesma rua que a Vida (...) [aliviando-a] sem aliviar de viver*». (Pessoa, 1982)

Concluído o diagnóstico inicial, arquivistas e direção artística do VU avançaram em duas frentes:

Por um lado, definiram uma estratégia técnica que, não exigindo a afetação direta de recursos humanos da autarquia, tinha por objetivo orientar o tratamento do acervo na sede do VU e, no futuro, possibilitar a sua integração no AHMP.

Paralelamente, iniciaram a análise comparativa de estudos e projetos, incluindo iniciativas recentes, no domínio das *artes performativas* com foco nas problemáticas associadas à gestão e salvaguarda de arquivos.

Passado um ano e meio de trabalho são vários os resultados já alcançados. Porém, o mais importante é o tanto que foi possível alargar o *olhar*, num diálogo operativo, que expande conceitos, estimula o engenho de adotar novas ferramentas metodológicas, ousa criar catálogos e inventários de (e)ventos, oferece melhor matéria-prima para *reenactments*.

I. Recuperar o passado – proémio de um projeto de tratamento arquivístico

Celebrar três décadas de atividade ininterrupta numa instituição cultural constitui um marco de grande relevância, um momento propício à reflexão e à avaliação das realizações alcançadas. Mais ainda, recorrendo, por graça, à simbologia que normalmente ronda o número trinta – frequentemente associado à realização, à criatividade, à comunicação – verificamos que, também por aqui, a preocupação do VU é assertiva, seguindo não as *calendas gregas*, mas traçando um percurso em sentido inverso ao do esquecimento.

Mas o exercício de memoriar, relativamente simples para a maioria das atividades humanas, que deixam vestígios documentais em diversos suportes, revela-se particularmente desafiador no domínio das *artes performativas*, cuja natureza é geneticamente efémera.

Na verdade, qualquer performance é, na sua essência, “um ato de desaparecimento” (Rebecca Schneider, 2011), por estar profundamente ligada à ideia de intangibilidade e à natureza do “ao vivo”. Além disso, na maioria das vezes, estes acontecimentos, apesar de originarem uma vasta produção de materiais – como guiões, traduções, cartazes, bilhetes, folhas de sala, entre outros – perdem rapidamente a sua função após serem utilizados. Por isso, nem os suportes têm resistência para durar no tempo, nem se sente, muitas vezes, a motivação ou o cuidado de guardar alguns exemplares que possam vir a

O VU guarda um acervo coeso – um território fértil – com grande potencial para ser tratado segundo os princípios atuais da ciência arquivística. Este arquivo não é apenas um conjunto de espécies, documentais e outras, é, antes, um corpo carregado de memória, capaz de ser um instrumento de orientação institucional e, simultaneamente, ponte aberta à comunidade. Através dele afirma-se a identidade do VU e assegura-se a continuidade do gesto criativo.

Assim este arquivo assume-se como um laboratório vivo, onde se podem experimentar e (re)pensar metodologias para o tratamento arquivístico.

A realidade nem sempre acompanha o desejo. Por vezes, o desejo corre à frente, enquanto a realidade segue lenta, presa ao pragmatismo do possível. Por outras palavras, reconhecendo ser inviável alocar, de forma permanente, recursos humanos da autarquia ao tratamento deste acervo específico – e tendo em conta, igualmente, a indisponibilidade da equipa do VU, quer por limitações de tempo, quer pela ausência de formação especializada na área da arquivística – o AHMP e o VU traçaram juntos um projeto colaborativo pensado a três anos.

Ganhou forma através da proposta de candidatura do VU como entidade acolhedora de estágios curriculares da Licenciatura em Ciência da Informação da Universidade do Porto. Uma iniciativa que procurou não apenas colmatar limitações operacionais, mas também abrir a porta entre os dois mundos – o da prática profissional e o da formação académica.

Mais do que uma solução funcional, foi criada uma oportunidade de encontro: um espaço onde estudantes pudessem experimentar e aplicar metodologias arquivísticas, como quem testa ferramentas no tal território fértil ainda por desbravar, referido atrás, o universo singular e desafiante das *artes performativas*.

Aceite a candidatura e encontrada a aluna que selecionou o VU como entidade onde gostaria de desenvolver o seu trabalho de projeto, definiram-se as principais questões de partida e os objetivos do estágio, tendo em conta que o aluno era finalista e a duração do estágio estava limitada a 245 horas.

As questões de partida

- As artes performativas, na essência da sua efemeridade, podem perpetuar-se no tempo?
- Como organizar o arquivo produzido no âmbito das artes performativas?
(atendendo à multiplicidade de suportes, fases de trabalho – processo de criação, preparação, promoção, atuação, testemunho)
- Qual a pertinência de organizar o arquivo produzido no âmbito das artes performativas?
 - Para utilização administrativa?
 - Para reutilização criativa?
 - Para memória?
 - Que identidade para o *Visões Úteis*? Missão, pegada, memória?

Objetivos do estágio

- Levantar, sistematizar e documentar a missão e atividades do *Visões Úteis*, ao longo da sua existência;
- Analisar as ferramentas e o modo de organização da informação diária da associação, identificando possíveis processos críticos;
- Modelar a informação orgânico-funcional;
- Iniciar o recenseamento documental (papel, digital e artefactos);
- Elaborar o inventário arquivístico de uma das unidades orgânicas;

O Estágio

Conscientes de que este estágio representaria o primeiro passo no processo de tratamento sistemático do Arquivo do VU – ainda que condicionado pelas exigências e limitações inerentes à elaboração de um relatório final de licenciatura – a principal preocupação das entidades envolvidas foi a conceção de um plano de trabalho que equilibrasse a aquisição de experiência prática com a consolidação de fundamentos teóricos por parte da estagiária.

Paralelamente, procurou-se garantir que as atividades desenvolvidas fossem estruturadas de forma a permitir a sua continuidade por

outros profissionais ou estagiários, em fases subsequentes, assegurando a sustentabilidade e a evolução progressiva do projeto arquivístico.

Desta forma, estabeleceu-se um guião, apresentado e discutido com a equipa do VU e a estagiária:

- I. Revisão de literatura e levantamento do *estado da arte* dos arquivos das Artes Performativas, quer para identificar projetos de investigação nesta área, avaliando o seu *foco*, estágio de desenvolvimento e impacto de resultados, quer para localizar exemplos concretos de arquivos das Artes Performativas tratados arquivisticamente e já disponíveis ao público.
- II: Levantamento e análise da estrutura interna da organização e da sua evolução, identificação das ferramentas e processos de trabalho, reconhecimento dos mecanismos que documentam as suas atividades.
- III. Dimensionamento do universo material a tratar (documental e artefactos), seleção do segmento a descrever arquivisticamente (com base nas prioridades do VU e na duração do estágio), definição do modelo de recenseamento e do nível de descrição a efetuar, bem como do respetivo instrumento de recuperação da informação a construir.
- IV. Eleição do método quadripolar como ferramenta metodológica de base.

O estágio desenvolveu-se de forma tranquila e produtiva, com o acompanhamento contínuo da equipa do VU, da orientadora académica da Universidade do Porto e em estreita articulação com a equipa do AHMP.

A estagiária demonstrou autonomia na condução das atividades de investigação, evidenciando espírito crítico e abertura para o diálogo, numa construção partilhada de saberes. Ao longo do percurso, seguiu o plano de trabalho previamente delineado, selecionando metodologias apropriadas, modelos teóricos, estudos de caso análogos, esquemas de normalização e instrumentos técnicos, todos discutidos e validados em reuniões regulares.

Relativamente ao ponto I, identificaram-se alguns exemplos de arquivos de artes performativas com presença online, consultando-se: Performing Arts Archive (University of Minnesota), Bayles-Yager Online Archives of the Performing Arts e Les Archives du Spectacle.

Estes exemplos foram analisados em termos de usabilidade, eficiência e estética, destacando-se o da Universidade do Minnesota, nos três parâmetros: a integração no portal da Universidade, a organização dos conteúdos orientados ao utilizador, a grande simplicidade da interface de pesquisa e a descrição arquivística multinível.

Este exercício foi também útil no momento de avaliar o site do VU. Embora não tenha sido concebido com uma finalidade arquivística, o site institucional organiza de forma estruturada as principais criações artísticas da entidade, funcionando, simultaneamente, como plataforma de divulgação e de registo pós-evento. Progressivamente, tem-se consolidado como um instrumento centralizador e catalisador de informação, desempenhando um papel relevante na sistematização e visibilidade da produção artística.

De igual modo, analisaram-se alguns exemplos de instrumentos de recuperação arquivísticos, relativos a acervos no âmbito das artes performativas, percebendo-se que todos eles elegeram o nível de descrição – série – onde o detalhe de análise é profundo, o mais adequado à abordagem destas situações.

Foram (re)visitados os inventários das seguintes companhias de teatro: O Inventario do Arquivo do Teatro Rivoli (Resende, 1997), o Inventario do Teatro da Barra (DePaula, 2011) e o Inventário do Subfundo do Teatro Stephens (Marinha Grande, 2013), (Silva, 2024).

Esta pesquisa foi inspiradora para o desenvolvimento sustentado do trabalho prático, quer de levantamento e modelação da estrutura orgânico-funcional do VU, quer na escolha do nível de descrição e do quadro normativo a usar, e ainda no modo de apresentação dos dados. Assim, as opções metodológicas tomadas no âmbito dos pólos técnico e morfológico são as mesmas defendidas nos exemplos (re)

No que toca ao ponto II, a recolha de dados foi efetuada recorrendo ao método qualitativo – entrevista – e os resultados obtidos modelados em software específico.

Os documentos de arquivo não existem de forma isolada; são produtos de atividades específicas realizadas por unidades orgânicas dentro de uma organização. Conhecer os quadros orgânico-funcionais permite identificar, por exemplo, quem produziu um determinado documento, em que contexto funcional foi criado e qual a sua finalidade original.

A descrição arquivística exige não só a caracterização do conteúdo dos documentos como requer a identificação do seu contexto de produção. Os quadros orgânico-funcionais facilitam a criação de descrições precisas e completas, que devem cumprir os normativos internacionais, essenciais à interoperabilidade entre sistemas de informação arquivística.

No levantamento diacrónico do VU, construíram-se seis organogramas, caracterizaram-se funcionalmente as várias unidades orgânicas e desenharam-se os processos de trabalho estruturais.

De igual modo, identificaram-se os principais mecanismos para documentar as atividades. Também aqui os quadros orgânico-funcionais são importantes, nomeadamente, na implementação de sistemas de gestão documental.

Ao mapear claramente as hierarquias, estruturas organizacionais e os fluxos de trabalho, que ficam sintetizados nestes quadros, é possível associar cada documento ao seu contexto de criação e uso. Isso é essencial para garantir que os documentos certos são guardados pelo tempo necessário, acessíveis a quem precisa deles e também eliminados quando assim se aplique.

Além disso, sempre que os sistemas de gestão documental se baseiam nos quadros orgânico-funcionais é mais fácil perceber quem fez o quê, quando e porquê. Isto reforça a responsabilização e é importante em contextos de auditoria, prestação de contas ou controlo interno.

A possibilidade de ser capaz de relacionar decisões com os documentos e responsáveis envolvidos aumenta a confiança nos processos

internos e permite justificar escolhas, perante órgãos de supervisão e mesmo para o público, para o cidadão.

Os quadros orgânico-funcionais ajudam a preservar o conhecimento institucional, mesmo quando há reestruturações. Isso é vital para garantir continuidade estratégica e evitar decisões baseadas em percepções incompletas ou desatualizadas.

Na mesma linha de pensamento, a informação só se torna estratégica quando é contextualizada, acessível e confiável – exatamente, o que os quadros orgânico-funcionais bem aplicados, ajudam a garantir.

No que concerne ao ponto III, depois de avaliada a dimensão e a variedade de suportes e formatos do acervo e, considerando a duração e a premissas do estágio, optou-se por limitar o tratamento arquivístico à produção da subseção *Criações e Programação*.

Para esta tarefa foi usado o quadro normativo nacional e internacional, nomeadamente, General International Standard Archival Description – ISAD(G) e International Standard Archival Authority Record for Corporate Bodies, Persons and Families – ISAAR(CPF) e as Orientações para a Descrição Arquivística – ODA.

Tanto a descrição como o recenseamento documental foram realizados num ficheiro normalizado, passível de ser utilizado em formato aberto (OpenDocument), com todas as funcionalidades essenciais para organização e análise de dados, com a vantagem de garantir a acessibilidade e a longevidade dos seus documentos, independentemente do software utilizado. O ficheiro foi disponibilizado pelo AHMP, para facilitar, no futuro, uma eventual integração dos dados no sistema arquivístico da autarquia.

Seguindo os exemplos analisados, optou-se por uma abordagem descritiva ao nível de série, contemplando a quase totalidade dos campos previstos pela norma ISAD(G). No conjunto desses campos, nove apresentavam listas de autoridade controladas, herdadas do sistema utilizado pelo município.

A identificação e descrição das séries teve por base a informação disponibilizada no site do VU e o recenseamento feito à documentação

A opção de recorrer ao site institucional do VU como fonte de informação, prendeu-se com o facto de, desde setembro de 2021, este reunir de forma sistematizada os principais elementos dos processos criativos – como guiões, traduções e outros documentos de trabalho – bem como parte significativa das produções artísticas realizadas. Desde essa altura, a documentação associada às atividades artísticas deixou de ser armazenada em suportes físicos locais, passando a ser disponibilizada em plataformas digitais de partilha de conteúdos, como o YouTube e o Vimeo, e organizada em ambientes digitais próprios, como o “Repositório” e a secção de “Criações” do referido site. Esta transição impõe novos desafios e oportunidades no âmbito da descrição, preservação e acesso à informação arquivística no contexto das artes performativas.

Os Resultados



Imagem 1 – Site do Visões Úteis

- Modelação da estrutura orgânica do VU (1994-2024);
- Inventário da subsecção: *Criações e Programação*;
- Recenseamento da documentação física da subsecção: *Criações e Programação*.

II. Agarrar o futuro – parar de “correr atrás do prejuízo”

Os resultados alcançados, durante 2024, foram muito satisfatórios.

Foi elaborado o quadro orgânico-funcional, concluído o inventário da subseção “Criações e Programação”, e realizado o recenseamento da documentação em suporte físico produzida por esta subunidade orgânica. A estrutura de organização e descrição encontra-se já implementada e testada, restando, agora, a afetação de recursos humanos qualificados para dar continuidade ao processo de tratamento arquivístico.

Mas será isto suficiente? Estará assim a ser salvaguardado o que de facto interessa ao que às *Artes Performativas* diz respeito? De que se fazem os arquivos das *Artes Performativas*?

Voltando à definição:

A «performance é uma construção física e mental que o artista executa num determinado tempo e espaço, para uma audiência. É um diálogo de energia, em que plateia e artista constroem juntos a obra» (Marina Abramovic)

Voltar a esta definição é regressar ao desassossego entusiasmado de ver dilatar a noção de Arquivo e perceber o quanto temos de evoluir para, efetivamente, sermos capazes de **reter o efémero e o imaterial**, pois sem isso foge-nos o que é verdadeiramente a *obra* das artes performativas.

Descrever o *imaterial* desalinha o conceito tradicional de *Arquivo*, historicamente ancorado na materialidade dos suportes documentais. No entanto, este desafio não deve ser visto como um obstáculo, mas sim como uma exigência contemporânea, especialmente num contexto em que o digital se reinventa continuamente, por meio de tecnologias emergentes, como a Inteligência Artificial e a Realidade Aumentada. Trata-se, portanto, de um imperativo que requer novas abordagens descritivas e interpretativas.

É essencial clarificar os conceitos fundamentais, delimitar com precisão os objetivos das práticas arquivísticas e dos instrumentos de descrição que se desenvolvem, bem como repensar criticamente

os métodos e os momentos de recolha e registo da metainformação descritiva.

Da mesma forma que é necessário refinar os dados relevantes, aproveitando os avanços tecnológicos e os novos mecanismos de captura e tratamento da informação, de modo a garantir maior eficácia, coerência e sustentabilidade.

À semelhança do que propunha Lucien Febvre, em 1956, relativamente à história e aos historiadores, «*A história faz-se com documentos escritos.(...) Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não os houver. (...) tudo o que o engenheiro do historiador pode utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores habituais. (...) Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao Homem, serve o Homem, exprime o Homem, significa a presença, a atividade, os gostos e a maneira de ser do Homem*» (Castro, 2023 p. 38) também o arquivista tem de se reinventar para acompanhar a evolução e conseguir preservar a informação, independentemente da técnica de registo, da tecnologia base, do tipo de suporte ou mesmo na ausência destes.

É urgente tomar medidas que permitam registar/descrever o espetáculo em si mesmo, de forma normalizada, colhendo toda a informação que responda às necessidades, em primeiro lugar, da entidade produtora (encenadores, compositores, bailarinos, performistas, ...) que contemple não só a descrição da *dramaturgia*, toda a materialidade usada na performance (cenário, figurinos, luzes, som, ...), a *intencionalidade* da performance, como também o efeito da atuação no público, esse «*diálogo de energia*» que se estabelece entre a plateia e o artista.

Ora o desafio de registar toda esta informação, em tempo útil, mostra que o caminho passa por definir o **momento** em que esta deve ocorrer e **quem** tem mais capacidade e sensibilidade para o fazer. Julgamos que aqui reside o sucesso desta nova forma *de pensar e fazer* arquivo.

A proposta que aqui se apresenta é a de que esta descrição seja feita na produção, logo após o espetáculo, quando tudo é conhecido e rastreável. Por e quando coreógrafos, atores, músicos, performistas, ..., sabem o que *sonharam*, o que (o)usaram, como correu.

O inquérito feito, em 2016, a compositores nacionais sobre as práticas arquivísticas e de preservação do património musical contemporâneo, mostrou que a maioria entende a pertinência de o fazer(em) mas “*não possuem os recursos humanos e financeiros, o conhecimento técnico necessário, nem o tempo indispensável para a manutenção dos seus arquivos pessoais e para a documentação das suas criações*” (Nogueira, 2019)

Desta forma, urge disponibilizar ferramentas tecnológicas de registo que conciliem a normalização dos dados com uma usabilidade ergonómica. Estas ferramentas devem ser intuitivas e eficientes, tanto no momento inicial de descrição do espetáculo, como nas fases subsequentes de documentação da materialidade associada à *performance* – incluindo documentos, objetos, registos fotográficos, entre outros. Além disso, devem permitir, em etapas posteriores, a pesquisa e recuperação da informação, seja para fins de gestão de recursos, seja para a reutilização criativa em novas produções artísticas.

Só assim, **atuando na produção**, conseguiremos ter capacidade de reter (e descrever arquivisticamente), a *performance*, simultaneamente, efémera e imaterial que é a *obra* das artes performativas. Só assim, verdadeiramente, **deixaremos de correr atrás do prejuízo!**

É portanto necessária uma nova política cultural que desencadeie, no mundo das artes performativas, disponibilidade e vontade para registar as suas *obras* e, no mundo dos arquivos, dinâmicas criativas que usem novas ontologias, para desenhar ferramentas de trabalho (conceptuais, normativas e tecnológicas), adaptadas às necessidades destes acervos, em paralelo com a criação de uma rede de apoio arquivístico efetivo aos produtores artísticos.

Um trabalho conjunto de artistas e arquivistas, que entrelace conhecimentos, princípios e metodologias, que desenvolva sensibilidade e saber, que integre, que construa um corpo comum. Que seja capaz de acolher normalização e criatividade, avançando, por exemplo, com o estudo de novos campos de metainformação descritiva. Mais assertivos, capazes de recolher os elementos que verdadeiramente interessem a estes profissionais, pois o arquivo é antes de mais *um*

sistema (semi-)fechado de informação social, isto é, nasce para responder (em primeira mão) ao seu produtor e só depois se abre ao outro, à comunidade. Por outro lado, deverá ser tangível traçar procedimentos e implementar boas práticas arquivísticas junto dos profissionais das artes performativas.

Uma política a duas escalas, comunicantes entre si. Uma de implementação local, aproximando arquivos municipais das entidades de *artes performativas* residentes e outra, nacional, entre os organismos que tutelam as duas áreas, Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas (DGLAB) e Direção-Geral das Artes (DGArtes).

Esta política deverá ser acompanhada por um conjunto de incentivos estruturais – financeiros, fiscais, logísticos ou através da afetação de recursos humanos especializados – que estimulem a adesão e o envolvimento ativo dos diversos agentes culturais.

Recomenda-se, ainda, a constituição de um grupo de trabalho, no seio do Ministério da Cultura, especificamente dedicado à promoção de práticas arquivísticas no domínio das *artes performativas*. Este grupo deverá integrar representantes da DGArtes, da DGLAB, dos arquivos municipais, da academia e do setor profissional, assegurando uma abordagem multidisciplinar e colaborativa, na definição de estratégias, metodologias e instrumentos de intervenção.

Conclusão

Será tudo isto uma quimera?

Não! O esforço conjunto realizado entre AHMP e VU demonstra que o percurso é viável.

Algum do trabalho pode ainda parecer invisível, mas o resultado deste exercício é um bom exemplo de esperança, de que é possível avançar na prática.

Do que do lado da tutela dos *Arquivos*, lembramos:

1997 | Inventário do Arquivo do Teatro Rivoli / Departamento de Arquivos da Câmara Municipal do Porto.

- 2011** | **Teatro Da Barra: Inventário Analítico**/ Vila Velha, Espírito Santo, Brasil.
- 2013** | **Inventário do Subfundo do Teatro Stephens** / Arquivo Municipal da Marinha Grande.
- 2019** | **Guia de boas práticas para os arquivos das associações de Cultura, Recreio e Desporto. Gestão de documentos de uso corrente** / Grupo de trabalho coordenado pela DGLAB.
- 2024** | **Boas práticas para a gestão de documentos de conservação permanente das associações de Cultura, Recreio e Desporto**/ Grupo de trabalho coordenado pela DGLAB.

Do lado das *artes performativas*, destacamos:

- 2017** | Seminário Internacional – **Práticas de Arquivo em Artes Performativas** / Organização: CEIS20/Universidade de Coimbra, Instituto de História da Arte – FCSH NOVA I
- 2017** | Performance – **Teoria 5S – É simples: Se isto fosse explodir tudo e tivesses um minuto para agarrar qualquer coisa para salvar, o que é que salvavas?** / Visões Úteis
- 2020** | Livro – **Práticas de Arquivo em Artes Performativas** / Cláudia Madeira, Fernando Matos Oliveira, Hélia Marçal
- 2021** | Programa de apoio em parceria – **Arquivos de Dança, Teatro e Cruzamento Disciplinar** / Direção Geral das Artes
- 2021-2024** | Projeto financiado – **Projeto ARTHE – Arquivar Teatro** / Fundação para a Ciência e a Tecnologia – Unidade de Investigação: CET – Centro de Estudos de Teatro, Maria João Brilhante, Ana Bigotte Vieira
- 2023** | Performance – **REENACT NOW – “Ibéria Sector 5”** / Visões Úteis
- 2024** | Livro – **REENACT NOW – “Ibéria Sector 5”** / Visões Úteis
- 2025** | Performance – **REENACT NOW #2 – “A ilha dos escravos”** (1969-2025) / Visões Úteis

Apresentados, em resumo, os projetos desenvolvidos do lado dos Arquivos e pelas *Artes Performativas*, sabendo que já está disponível a primeira versão do *Guia de Práticas Arquivísticas em Artes*

Performativas, considera-se ser este o momento certo para dar início a um trabalho conjunto efetivo e alargado. A *compor* à escala nacional numa *partitura* só!

Terminamos com a confiança e o entusiasmo de que, após o espanto inicial, esta reflexão desinquieta o suficiente os criadores artísticos e os arquivos municipais para aderirem a esta nova forma *de pensar e fazer* arquivo.

Afinal, tal como Pessoa dizia «*somos dois abismos: um poço fitando o [mesmo] céu*» (Pessoa, 1982)

Bibliografia

AH – ARTES E HUMANIDADES. 2017. Seminário Internacional Práticas de Arquivo em Artes Performativas. *AH – Artes e Humanidades*. [Online] TAGV (Coimbra) e TNSJ (Porto), 16, 17 e 18 de 11 de 2017. [Citação: 07 de outubro de 2024.] <https://www.muralsonoro.com/mural-sonoro-pt/2017/10/19/seminario-internacional-praticas-de-arquivo-em-artes-performativas-16-17-e-18-de-novembro-de-2017-tagv-coimbra-e-tnsj-porto>.

Castro, Carlota. 2023. Fragmentos de um diário de bordo para (des)nortear a memória. *Ibéria : Sector 5 (1980/2023)*. 2023, p. 38.

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA. 2020. ARTHE – Arquivar Teatro. [Online] Lisboa, 2020. [Citação: 11 de setembro de 2024.] <https://ceteatro.pt/projecto/arquivar-teatro/>.

Costa, Carlos. 2023. O que devemos ao futuro. [autor do livro] Carlos Costa, et al. *Ibéria : Sector 5 (1980/2023)*. Porto : Edições Afrontamento, 2023, pp. 21-35.

_____. 2023. O que devemos ao futuro. [ed.] Edições Afrontamento. *Ibéria : Sector 5 (1980/2023)*. 2023, p. 23.

DIREÇÃO-GERAL DAS ARTES. 2024. Programa de Apoio em Parceria – Arquivos de Dança, Teatro e cruzamento disciplinar. *Arquivos de*

Dança, Teatro. [Online] Lisboa, 2024. [Citação: 04 de outubro de 2024.] <https://www.dgartes.gov.pt/pt/apoio/4221>.

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA. 2024. Práticas de Arquivo em Artes Performativas. [Online] Imprensa da Universidade de Coimbra, 2024. [Citação: 14 de setembro de 2024.] <https://livrariadaimprensa.uc.pt/produto/praticas-de-arquivo-em-artes-performativas/>.

Nogueira, Andreia. 2019. A (in)existência de práticas de arquivo em âmbito musical. O caso dos compositores contemporâneos nacionais. *Práticas de Arquivo em Artes Performativas*. 2019, [Inquérito: Pensar o Futuro do Património Musical Contemporâneo Nacional], p. 352.

Pessoa, Fernando. 1982. *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. [ed.] Assírio & Alvim. 11ª. Porto : Richard Zenith., 1982. 2018. ISBN 978-972-0-78330-1.

Silva, Maria Dias da. 2024. *Tratamento do Arquivo do Visões Úteis, Associação*. Universidade do Porto. Porto : s.n., 2024. p. 17, Relatório de projeto final da licenciatura em Ciência da Informação.

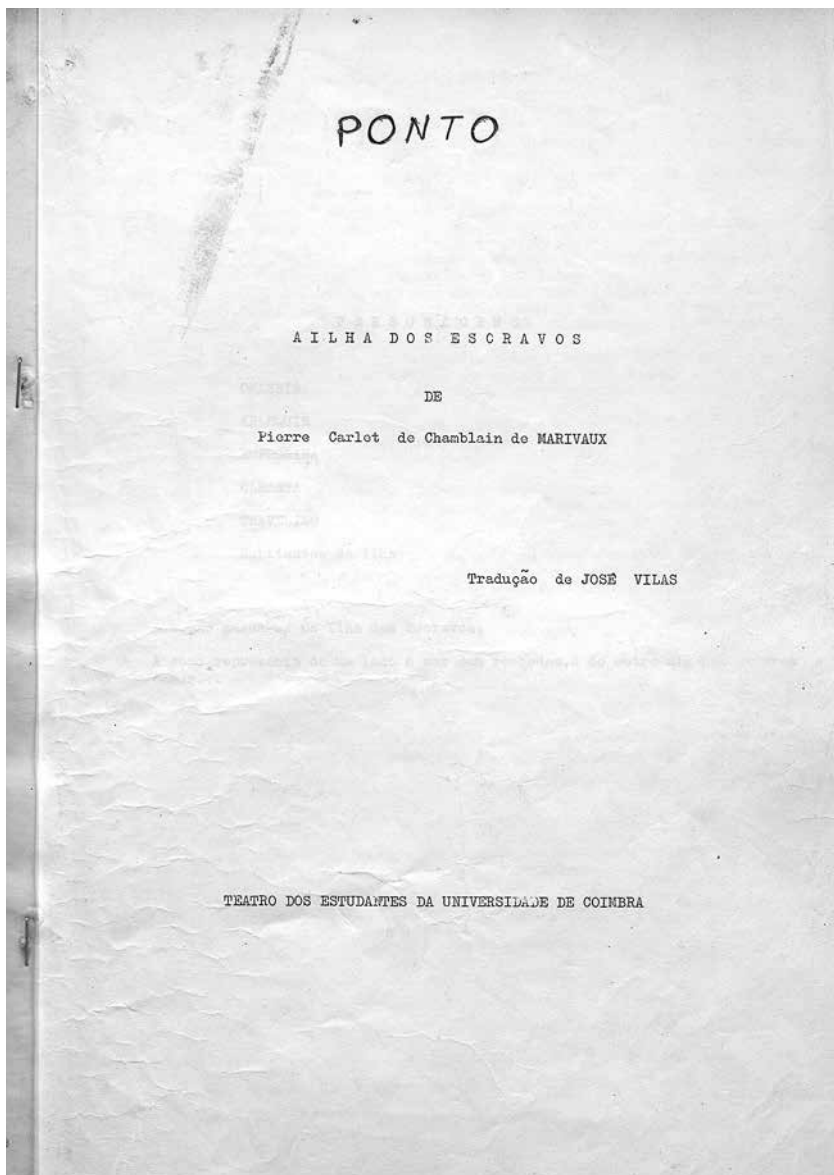
SP-ARTE- Festival Internacional de Arte de São Paulo. 2005. Mas, afinal, o que é uma performance? *SP-Arte, São Paulo*. [Online] 2005. [Citação: 26 de outubro de 2024.] <https://www.sp-arte.com/en/editorial/mas-afinal-o-que-e-uma-performance/>.

VISÕES ÚTEIS. 2021. Teoria 5S. *Visões Úteis*. [Online] Porto, 2021. [Citação: 01 de setembro de 2024.] <https://visoesuteis.pt/pt/criacao/teoria-5s>.



A Ilha dos Escravos

Fac-símile do guião do ponto na versão de 1969, de José Oliveira Barata e Luís de Lima, a partir de Pierre de Marivaux



PERSONA GENS

Okassis - O velho escravo, o velho escravo.
 Arlequin - O velho escravo, o velho escravo.
 Eufrosina - O velho escravo, o velho escravo.
 Cleapta - O velho escravo, o velho escravo.
 Trivelino - O velho escravo, o velho escravo.

PERSONAGENS

OKASSIS

ARLEQUIM

EUFROSINA

CLEAPTA

TRIVELINO

Habitantes da Ilha

A ação passa-se na Ilha dos Escravos.

A cena representa de um lado o mar com rochedos, e do outro algumas árvores e casas. .

- Surge Okassis, consternado, seguido por Arlequim
- Okassis - Arlequim! ~~Arlequim!~~ ~~Arlequim!~~
- Arlequim - É com uma garrafa de vinho pendurada na cintura! Patrão!
- Okassis - Que vai ser de nós nesta ilha?
- Arlequim - Vamos ficar magros, sub-nutridos e depois mortos de fome; eis o que penso do nosso destino.
- Okassis - Fomos os únicos a escapar do naufrágio; todos os nossos companheiros morreram e agora chego a ter inveja deles.
- Arlequim - Ai! Ai! Coitados, afogaram-se e nós aqui desafogados.
- Okassis - Ouve lá: quando o nosso barco se espatifou contra o rochedo, alguns deles tiveram tempo de entrar na barcaça; é verdade que as vagas a enrolaram, nem sei onde foi parar, mas talvez tenham tido a sorte de aporvar nalgum canto da ilha e acho que o nosso dever era procurá-los.
- Arlequim - Procuremos, procuremos, não vejo nenhum mal nisso! Mas antes repousemos um pouco para beber um golinho de água-ardente. Olha a minha ~~garrafa~~ ^{garrafa} ~~garrafa~~ ^{garrafa} que consegui salvar! Vou beber três quartos quintos, como é de justiça, e depois dou-lhe o quinto.
- Okassis - Ora! Nada de perder tempo. Vem comigo: temos de agir depressa para sair daqui. Se não fujo estou perdido; nunca mais voltarei à minha querida Atenas, porque não sei se sabes que estamos na ilha dos escravos.
- Arlequim - Ah! Que diabo de gente é essa?
- Okassis - São escravos gregos que revoltados contra os seus amos partiram para uma ilha que deve ser esta: olha, talvez sejam as cabanas onde eles moram, e, meu caro Arlequim, eles costumam matar todos os patrões que encontram ou então fazê-los escravos.
- Arlequim - Cada terra com seu costume; eles matam os patrões quando lhes dá na grana, oh!; também já ouvi falar nisso; mas parece que ~~não usam~~ ^{usam} em escravos como eu ~~usava~~ ^{usava} ~~usava~~ ^{usava}.
- Okassis - Também é verdade.
- Arlequim - Ora viva quem está bem sou eu!
- Okassis - Mas eu arrisco-me a perder a liberdade e talvez a vida. Arlequim, isso não te chega para que te compadeças de mim?
- Arlequim - (preparando-se para beber pela garrafa) Compadeço, sim senhor, pode ficar descomandado.
- Okassis - Então vem comigo.
- Arlequim - (assobiando) Fiu! Fiu! Fiu!
- Okassis - O quê? Que queres dizer com isso?
- Arlequim - (distraído, canta) Ta La Ra
- Okassis - Mas fala diabo. Perdeste o juízo? Que história é essa?
- Arlequim - (rindo) Ah! Ah! Ah! Senhor Okassis que grande aventura. Juro, ^{juro, juro, juro} que me compadeço mas não posso deixar de rir.
- Okassis - (aparte) O malandro abusa da minha situação; fiz mal em lhe dizer onde viemos cair. (para Arlequim) Arlequim, isto não tem graça nenhuma; vamos caminhar por aqui.
- Arlequim - Estou com as pernas tão moidas!... *
- Okassis - Vamos lá, por favor.
- Arlequim - Por favor, por favor; como ficaste sociável e delicado! Deve ser o ar da ilha
- Okassis - Vamos lá, despacha-te, só meia léguazinha pela costa para procurar a barcaça onde talvez encontremos alguns dos companheiros; e se assim for embarcaremos com eles
- Arlequim - (gracejando) Gostei! Está muito bem pensado. (canta)
- Viajar é coisa boa
Quando a gente troca d'ilha
mas é trocadilho à toa
fazer de barca vazilha
- Ricco Carlet de Chamblain de Harveux*
- Okassis - (refreando a ira) Mas eu não te entendo, meu caro Arlequim.
- Arlequim - Meu caro patrão, essas atenções desvanecem-me; tanto mais que estou acostumado a recebe-las em chibatadas que me "desvanesmaiam". Mas... a chibata ficou na barcaça.

Okassis - Ora, não sabes quanto te estimo?

Arlequim - Sei; mas é que as marcas da vossa estima deixam sempre marcas nos meus costados. Por isso, olhai, quanto aos nossos companheiros de infortúnio, que Deus os proteja! Se estão mortos, é para sempre; se estão vivos também hão-de morrer e eu não tenho nada com isso.

Okassis - (um pouco emocionado) mas é que eu preciso deles!

Arlequim - (indiferente) Acredito, cada um tem as suas "precisões" e não quero estorvar ninguém.

Okassis - ^{1.5} Escravo ~~insolente!~~

Arlequim - (rindo) Ah! Ah! Voltais a falar como dantes! Isso é paleio que já não entendo.

Okassis - Então não sou eu o teu patrão e tu não és o meu escravo?

Arlequim - (recuando com ar sério) Fui! Para tua vergonha confesso que fui! Mas vá lá... Perdoo-te! Os homens não prestam para nada! Sim... Em ⁴ tenas eu era teu escravo; tratavas-me como se eu fosse um animal e ainda dizias que isso era justo porque tuas o mais forte. Pois muito bem Okassis, aqui vais achar mais fortes do que tu. Vai ser a tua vez de seres escravo, vão-te dizer que sim senhor, que também é justo, e depois veremos o que pensar dessa justiça. Quando tiveres sofrido bastante, ficarás mais compreensivo; entenderás melhor até que ponto se pode fazer sofrer os outros. ^{Ah, Ah! Ah! Ah!} Se ^{to} dos os que se parecem contigo passassem por uma experiência dessas, o mundo andaria melhor. Adeus meu amigo; vou à procura dos meus camaradas e teus patrões.

(afasta-se)

Okassis - (exasperado, corre atrás dele de espada em punho)

Santo Deus! Haverá alguém mais infeliz e ultrajado do que eu? Ah! patife! Vais pagar com a vida!

Arlequim - Calminha! Estás muito fraquinho. ^{Olha, olha} Cuidado, que eu já não estou para te aturar.

SEGUNDA CENA

Trivolino, acompanhado de 5 ou 6 ilhéus, chega conduzindo uma dama

- seguida pela criada; interceptam Okassis ao vê-lo de espada em punho; Arlequim
- Trivelino - (que mandou agarrar e desarmar Okassis pelos seus homens) Alto lá o que é que ^{está a} fazer?
- Okassis - Corrigir a insolência do meu escravo. Trivelino - Seu quê? Okassis - Meu escravo.
- Trivelino - Seu escravo? Nada disso. Vamos ensiná-lo a corrigir as suas expressões. (apanha a criada de Okassis e entrega-a a Arlequim) Toma camarada, é tua
- Arlequim - Boa camarada, isso é que é sabedoria!
- Trivelino - Como é que te chamas?
- Arlequim - É o meu nome que queres saber?
- Trivelino - Claro.
- Arlequim - Não tenho, camarada.
- Trivelino - O quê? ... Então não tens nome?
- Arlequim - Não, camarada; só tenho "sub-nomes" que ele me costuma dar. Às vezes chama-me Arlequim, outras chama-me Hó.
- Trivelino - Hó! Bonito nome. Conheço esses cavalheiros que chamam assim os outros. É ele, como é que se chama?
- Arlequim - Ah! Ele chama-se! E como ^{tem} ^{rico} um ~~grande~~ nome: É sua Excelência o senhor Okassis.
- Trivelino - Pois muito bom! Agora mudam-se os nomes: tu ficas a ser o Senhor Okassis e o velho Okassis passa a chamar-se Arlequim, ou então Hó!
- Arlequim - (pulando de alegria, para Okassis) Oh! Oh! , como vai ser divertido Senhor Hó!
- Trivelino - (para Arlequim) Lembra-te, ^{camarada,} que ao tomares o nome dele, ~~okassis~~, não te para que te enfadoças, mas sim para corrigir o seu orgulho.
- Arlequim - Pois não. Corrijamos, corriamos!
- Okassis - (Virando-se para Arlequim) Patife!
- Arlequim - ^{Olha, olha} ~~Patife, meu caso;~~ olhem as liberdades que ele ^{toma} ~~se permite~~. Faz parte das regras do jogo?
- Trivelino - (para Arlequim) Por enquanto pode dizer-te o que quiser. (para Okassis) Arlequim, esta situação incomoda-te e estás revoltado contra Okassis e contra todos nós. Não te retraias, desabafa à vontade; podes tratá-lo de miserável, pulha e a nós também; agora tudo te é permitido, mas passado este momento, não te esqueças que és Arlequim, que este é Okassis e que tu és para ele, o que ele era para ti; estas são as leis ^{novas} da ~~nova~~ República e a minha função é fazê-las respeitar nesta ~~território~~ ^{república}.
- Arlequim - Ah! ^{Viva a República!} ~~que bela função!~~
- Trivelino - ^{É!}
- Okassis - Eu sou escravo deste miserável!?
- Trivelino - Ele também já foi seu escravo.
- Arlequim - E como, pobre de mim! Basta que ele seja obediente que eu hei-de tratá-lo muito

bem.

4

Kassis - Dão-me a liberdade de lho dizer o que me apetece, mas isso não chega: tragam-me uma chibeta!

Arlequim - ~~Quero~~ ^{olha, olha} que quer dialogar com os meus costados; quero ^{camaradas meus} a protecção da república, ~~que me dá~~.

Volino - Não tenhas medo, a república está atenta.

Anta - (para Trivolino) Meu senhor, eu também sou escrava e vinha no mesmo barco; ^{veja lá} ~~veja lá~~, não se esqueça de mim.

Volino - Não minha boa menina; já me apercebi da sua condição só pelo vestuário, ^{assim} ~~assim~~ como da daquela ^{penhora que foi sua patroa.} ~~penhora que foi sua patroa.~~ ^{ia falar no que lho diz respeito quando vi aquilo de espada em punho.} Deixame lá ^{primeiro} acabar aqui. Arlequim!

Arlequim - (pensando que foi chamado) Pronto! : Ah espere aí, ^{eu sou} ~~se não~~ Okaris

Volino - (prosseguindo) Tem calma rapaz; concerteza sabes quem somos, não?

Arlequim - Ai não, não sei. Gente que ^{gente} ~~é~~ boa.

Anta - E compreensiva.

Volino - Não me interrompam camaradas. Então quer dizer que vocês ^{já vêm chegando,} sabem quem somos, donde viemos e para onde vamos. Quando os nossos ancestrais ~~recoltados~~ ^{- plenos os patões -} pela crueldade dos patrões deixaram a Grécia e vieram estabelecer-se aqui, ~~em~~ ~~este~~ ~~estabelecimento~~ ~~de~~ ~~ultragras~~ ~~palmeiras~~, a primeira lei que promulgaram foi a de matar todos os patrões que o acaso ou o naufrágio atiravam para esta ilha, e consequentemente libertar todos os seus escravos; foi o espírito da vingança que ditou esta lei; vinte anos depois ~~o espírito da~~ ~~vingança~~ ~~que~~ ~~ditou~~ ~~esta~~ ~~lei~~ ~~aboliu~~ ~~essa~~ ~~lei~~ ~~fez~~ ~~o~~ ~~dito~~ ~~outra~~ ~~mais~~ ~~branda~~. Deixámos de nos vingar, ^{agora} ~~queremos~~ ^{queremos} corrigir-vos; já não é a vossa vida que perseguimos, é antes a barbárie dos vossos corações que queremos destruir; agora passais a ser escravos para melhor sentirdes quanto isso ~~é~~ ~~ta~~; seréis humilhados afim de que, achando-nos soberbos, possais censurar-vos ~~de~~ ~~ter~~ ~~sido~~ ~~também~~. A vossa escravatura ou melhor o vosso curso de humanidade: durante três anos, no fim dos quais seréis libertos se os vossos patrões estiverem satisfeitos; e se não ~~estiverem~~ ~~satisfeitos~~, ~~retor~~ ~~vos~~ ~~para~~ ~~evitar~~ ~~que~~ ~~cometa~~ ~~is~~ ~~novas~~ ~~desgraças~~ ~~por~~ ~~esse~~ ~~mundo~~ ~~fora~~, e sómente por bondade casar-vos-emos com uma das nossas concidadãs. Estas são as nossas leis: procurai usufruir do seu rigor salutar ficando ^{ainda muito} ~~reconhecidos~~ pelo destino que vos trouxe aqui; ~~se~~ ~~os~~ ~~patrões~~ ~~estiverem~~ ~~satisfeitos~~ ~~em~~ ~~três~~ ~~anos~~ ~~para~~ ~~vos~~ ~~tornar~~ ~~sãos~~, ~~quer~~ ~~dizer~~ ~~humanos~~, ~~compreensivos~~ ~~e~~ ~~generosos~~ ~~para~~ ~~toda~~ ~~a~~ ~~vida~~.

Arlequim - E ainda por cima tudo grátis. Sem propinas... ~~Radica lá, Arlequim, não se pode~~

velino - E mais ^{vez digo} ino procureis fugir daqui porque seria inútil, ~~ainda pior~~: começai, pois um novo regime de vida pelo exercício da resignação.

Arlequim - (apontando Okassis) Se é para ~~vez~~ dele que mais quer?

velino - (para os escravos) Quanto a vós camaradas, ~~que são~~ ^{já} livres e cidadãos, ~~ouçam~~: Okassis vai morar nesta cabana com o novo Arlequim e esta bela ~~mulher~~ ^{rapariga} morará na outra; só mais uma coisa: tendes que trocar as roupas. (para Arlequim)

~~Arlequim - Não se pode comer os tubos, portanto~~
Arlequim - Não se sabe que tens apenas oito dias para te alegrares com a mudança de situação. Terminado esse tempo, terá que, como todos, fazer alguma coisa de útil. Vai lá que eu fico aqui. (para os ilhéus) ^{Vão} Vão com eles. (para as mulheres) ~~ficai~~ Ficai.

(Arlequim saindo faz grandes ~~gestos~~ salamaleques a Cleanta).

TERCEIRA CENA

TRIVELINO, CLAMPÁ, escrava, EUFROSINA, sua patroa.

velino - Ora então, minha ^{Clampá} ~~patroa~~ ^{é que} Eu sinto desde já a nossa ilha como sua pátria,

- diga-me lá também o seu nome.

Clampá - (fazendo um cumprimento) Cleanta para vos servir. (tapa a boca com a mão). E ela é Eufrosina.

velino - Cleanta? ^{é tu} Bem, seja.

Clampá - Mas também tenho alcunhas; quer saber quais?

velino - Quero sim. Diga lá.

Clampá - ~~É toda uma lista~~: ^{então lá vai} estúpida, Ricícula, Cretina, Casmurra, Imbecil, ~~etc.~~ ^{idiotas} ~~besta, etc~~

Eufrosina - (dando um suspiro) ~~Importante~~ ^{ESTÚPIDA} é que tu és!

Clampá - Olha, Olha, mais ~~uma~~ ^{entra} que me esquecia.

velino - De facto apanhou-a om flagrante. Na sua terra, Eufrosina, ~~é~~ ^{como na maioria das terras} injuria-se a torto o a direito. Principalmente a quem não pode defender-se.

Eufrosina - Que queria que eu lhe respondesse na estranha situação em que me encontro?

Clampá - Ah, adama, agora custa mais a responder, há?! Antigamente não havia nada de mais

fácil; tratava-se de falar com pobres coitados; para quê cerimónias? ~~Como que se~~

~~para isso~~, ^{faz} ~~já~~ ^{faz} ~~me~~ ^{faz} ~~o~~ ^o ~~outro~~ ^o ~~cala-te~~ ^{o animal, à cruz} burra... "E pronto, estava tudo dito. Mas agora

é preciso dobrar a língua, o que deve ser difícil para a madama. Mas vai aprender com o tempo. é preciso ter paciência; farei os possíveis por encaminhá-la.

velino - (para Cleanta) Modera-te, Eufrosina. (para Eufrosina) E tu, Cleanta, não te deixes

levar pela indignação. Não posso mudar nem as leis nem libertar-te delas; já ~~dime~~ ^{dime} ~~lá~~ ^{lá} pouco como são ~~dignas~~ ^{dignas} e ~~salutares~~ ^{salutares} para ti.

rande as luvas sob o pretexto de me pedir outras. Mas é que a sua mão não é muito distraída; mas a dele não, agarrou-a, apertou-a, beijou-a, ^{apertou-a} atçou mais o focc. Foi ou não foi?

Trivelino - (para Eufrosina, ^{Bem,} Deixa-te de perguntas. Venha o resto.

Cleanta - Estás a gostar, camarada? Mas é que ainda há mais e melhor. Uma das poucas vezes em que ela estava para me ouvir e que pensava que eu não perrebia, falei dela dizendo: "Ah! É preciso reconhecer que a madama é uma das mulheres mais belas do mundo." Esta pequena frase rendeu uma semana de gentilezas e presentinhos! Tentei durante este tempo dizer que a madama era muito compreensiva! ^{que era a melhor das mulheres que eu vi} mas ela não apreciou. Foi muito bem feito para mim - eu estava a bajulá-la.

Eufrosina - Senhor, só poderei continuar aqui, pela força, não aguento mais estas afrontas.

Trivelino - Bem, por ora chega.

Cleanta - Eu ainda tinha de falar dos fanquitos da madama, por causa de certos odores. Ela não sabe que um dia, as escondidas, puz flores perás da cama para ver o que dava. Esperei que ela tivesse um fanico e nada. No dia seguinte veio vê-la um belo cavalheiro com uma rosa na mão e puff, desmaiou-se toda.

Trivelino - Basta Eufrosina, Vai dar uma voltinha por aqui perto, que eu te ~~mo algumas coisas para lhe dizer.~~ Depois ela irá ter contigo,

Cleanta - (começando a afastar-se) Lembra-lhe que ao menos seja submissa. Até logo bem amigo, fico satisfeita se te fiz passar um bom ^{momento} ~~tempo~~. É uma outra vez, ainda te hei-de contar, como é que a madama ^{para} realçar as suas pobres formas usa por baixo de vestidos e ^{de} écharpes de aparência recatada, espartilhos e truques ^{que lhe permitem dizer às pessoas:} "Olhai bem os meus encantos, são meus e verdadeiros!"

Trivelino - Mas eu já te pedi para nos deixares.

Cleanta - Já me vou, mas daqui a nada retome-se esta conversa e será bem divertido; e ainda há-de saber como é que a madama entra num camarote de teatro com aquela ênfase, com aquele ar imponente, fingindo-se distraída, sem ver ninguém. Sim, porque a boa educação manda ter esse orgulho. É mais, hei-de contar-te ^{como} dum olho mira os ^{homens} ~~homens~~, do outro varre com desdém as ~~senhoras~~ ^{senhoras}, as donzelas que a nem conhece; e do outro... (Trivelino faz menção de correr atrás dela) Está bem, pronto, já vou, já vou.

QUARTA CENA

TRIVELINO, EUFROSINA.

Trivelino - Esta cena talvez ^{tenha sido um pouco dura, mas não vos tratá} ~~tenha sido um pouco dura, mas não lhe vai trazer proble-~~mas.

Eufrosina - Vocês são uns bárbaros.

Trivelino - Nós somos gente de bem que procura ^{lançar} ~~instruir~~ ^{vos.} ~~instruir~~ ~~vos.~~ É preciso no entanto cumprir uma certa formalidade.

Eufrosina - Ainda mais formalidades!

Trivelino - É coisa pouca; preciso de fazer uma ^{balança} ~~avaliação~~ de tudo quanto a cabo de ouvir e de tudo o que me ides responder. Aceitais ~~como~~ ~~todos~~ todos os sentimentos leviaes, todas as hipocrisias que ela ~~vos~~ acaba de atribuir?

Eufrosina - Mas como poderia eu aceitar? Alguém poderia acreditar em semelhantes falsidades?! Como poderia eu aceitar?

Trivelino - Podeis sim, perfeitamente. ~~Não se iluda, e se acitades, isso conta~~ tribuirá para melhorar a vossa condição; é só o que ~~me~~ ^{vos} peso dizer... Esperemos que reconhecendo-vos nesse retrato, venhais um dia a acabar com essas loucuras que levam ~~uma~~ ^{adorar} a si própria ~~desviando-a~~ ~~de outros interesses mais lou~~ ~~váveis.~~ Se pelo contrário não acitades o que ela disse, seréis considerada ~~como~~ inorrigível, o que retardará bastante a vossa libertação. ~~Por isso não tem que hesitar.~~

Eufrosina - A minha libertação? Poderei contar com isso?

Trivelino - Podeis sim, nas condições em que eu vos falei.

Eufrosina - Para breve?

Trivelino - Sem dúvida.

Eufrosina - Senhor, então faça como se eu tivesse accitado tudo.

Trivelino - Como? Quereis levar-me a mentir?

⇒ Eufrosina - Estranhas condições, na verdade. ~~É impossível!~~

Trivelino - São um pouco humilhanes, mas ~~tem~~ ^{tem} o seu lado bom. Decidivostor preço da verdade é um passo para a libertação. Então não vos pareceis com o retrato que vos fizeram?

Eufrosina - Mas...

Trivelino - O quê?

Eufrosina - Em certos traços era mais ou menos certo.

Trivelino - Isso não basta. Reconheceis todos os traços? Carregou ela de mais nas tintas? Não disse tudo o que devia? Vamos depressa que eu tenho mais que fazer.

Eufrosina - Mas é preciso uma resposta tão exacta?

Trivelino - Sim, minha senhora, e para o vosso bem.

Eufrosina - Então...

Trivelino - Então o quê?

Eufrosina - Afinal eu sou jovem...

Trivelino - Eu não vos perguntei a idade.

Eufrosina - Enfim... Quando se pertence a uma certa classe, gostamos de ~~apre~~ ~~dar~~.

Trivelino - E é nisso que o retrato está certo.

Eufrosina - Creio que sim.

Trivelino - Ora aí está o que era preciso. Achais, ~~tem~~, o retrato um pouco caricatural, não é verdade?

Eufrosina - Um pouco é favor.

Trivelino - ~~Reconheceis também que em Atenas vos acháveis superior às pessoas que vos serviam?~~

Trivelino - ~~Sim.~~ Estou satisfeito, minha senhora. Queira ir ao encontro de Cleante; contou a tratá-la pelo seu verdadeiro nome como prova da minha impotência. Paciência, ~~minha senhora~~, usai de docilidade que tudo irá pelo melhor.

Okkassina - Confio no senhor.

QUINTA CENA

ARLEQUIM, OKASSIS, que trocaram de vestimentas, TRIVELINO

Arlequim - Trai-lai-lai-lai-la!... Viva camarada, o vinho da república é uma maravilha. Tenho-lhe bebido à larga e sinto-me tão eufórico desde que sou patrão que já estou a sentir mais sede de vinho republicano. Que durem para sempre a vinha, o vinhateiro, a vindima e as caves da nossa admirável república!

Trivelino - Bem, dá largas à tua alegria. Estás contente com o Arlequim?

Arlequim - Ah! sim é bom rapaziado. O fazer dele alguém. As vezes fico meio macabúzio e eu digo-lhe que não, ^{mas, não fiques, esta vida não é deis deis} que eu quero é que ande alegre (pega o patrão pela mão e dançam) Trai-lai-lai-lai-lai-lai-lai...

Trivelino - A tua alegria é comunicativa, camarada.

Arlequim - Ah, quando eu estou alegre é porque estou de bom humor.

Trivelino - Muito bem. Fico contente por te ver satisfeito com o Arlequim. ~~Aparentemente~~ ^{Apresenta} aparentemente não tinhas razão de queixa dele lá na tua terra.

Arlequim - Ah! Lá na minha terra era diferente: tinha-lhe uma raiz, ^{dele} que ele também às vezes era insuportável, ~~mas~~ Mas agora que eu estou ^{agradado} ~~agradado~~, não se fala mais nisso: as contas estão saldadas.

Trivelino - Esse teu feitio agrada-me. Quer dizer então que te vais aproveitar sem exageros da tua boa situação, e não serás rude com ele?

Arlequim - Eu rude com o pobre homem? ^{isto} Talvez venha a ser um bocado insulente por ser patrão mas fico por aí.

Trivelino - ^{Insulente foi} Por causa de seres o patrão, disseste a verdade.

Arlequim - Claro, quando se é o patrão a gente vai em frente sem contempenças, nem urbanidades que por vezes leva um homem de bem a ficar insuportável.

Trivelino - Está bem, não importa. Já vi que não és dos maus.

Arlequim - Ai de mim, ^{por mesmo um} tenho até tendência para ser carneiro.

Trivelino - ^{Tenha calma.} (para Okassis) ~~que se não dá a mão a quem dá a mão~~ (para Arlequim). Diz-me uma coisa: como é que ele se comportava lá ^{em Atenas} ~~em Atenas~~? Tinha maus humores, mau génio?

Arlequim - (rindo) Ah, camarada, tu és levado da breca! Estás a querer que eu te represente uma farsa.

Trivelino - Se for farsa melhor é porque o feitio dele não era ruim.

Arlequim - No fundo muita desgraça junta dá em farsa.

Trivelino - Então vamos lá rir um bom bocado.

Arlequim - (para Okassis) Arlequim, prometes que também vais rir?

Okassis - (falando-lhe baixo) Acaba lá com a minha agonia. Que é que tu lhe vais dizer?

Arlequim - Deixa lá: se eu te ofender depois peço desculpa.

- tranha
- Arlequin - (rindo de joelhos) Ah! Ah! Ah! Isto está a ir muito bem. Este-
mos a ser tão palhaços como os nossos patrões, e no entanto mui-
to mais sensatos
- Cleanta - Ai! Ai! Ai! ~~Com esses gargalhadas~~ ^{Assim} estragais tudo
- Arlequin - Ah! Ah! Ah! Juro que somos dois anjinhos! Sabes o que estou a
pensar?
- Cleanta - O quê?
- Arlequin - Em primeiro lugar que não se amas; que só estás a agir por ~~egois-~~ ^{hipocrisia}
~~ta~~, como os da alta.
- Cleanta - Ainda não, mas só dependia de uma palavrinha quando me interro-
peste. E vós amais-me?
- Arlequin - No momento em que estava para vo-lo- dizer veio-me uma ideia. Que
dizeis do meu arlequin?
- Cleanta - Bem parecido. E vós que dizeis da minha criada?
- Arlequin - Que é um bom pedaço!
- Cleanta - Já te percebo
- Arlequin - O caso e este: Fica apaixonada por arlequin, que eu fico... pela
tua criada. Somos bastantes espertos para aguentar a pena.
- Cleanta - Esse jogo diverte-me bastante. No fundo o melhor que eles tem a
fazer é gostar de nós.
- Arlequin - Nunca tiveram amantes tão bons e aliás nós somos um bom parti-
do para eles.
- Cleanta - Está bem; Faz com que Arlequin se interesse por mim; faz-lhe sen-
tir a vantagem que teria em ser meu esposo, na situação em que se
encontra. Deixaria de ser escravo, o que é ótimo afinal de contas
Eu própria até há pouco não passava de uma escrava; e agora eis-
-me senhora e patroa, tão à vontade como qualquer outra; e por
acaso; ~~mas não~~ ^{é a vontade} O acaso que faz tudo? Quem poderá censurar-me?
Tenho até aspecto de gente da alta, como já me disseram tantas
vezes.
- Arlequin - Óeus! Gostaria de ser vosso parecido se não me sentisse atraído
pela vossa criada, mais do que por vós; fazei com que ela se
interesse pela minha gentil pessoa.
- Cleanta - Em breve ficareis satisfeito; vou chamar Cleanta para lhe dizer
uma palavrinha; afastai-vos um instante e depois voltai. Falai com
Arlequin a meu respeito para que ele tome a iniciativa, o meu
sexo, a educação e a minha dignidade exigem-no
- Arlequin - Oh! Não vai ser difícil; em sociedades coisas não são tão com-
plicadas como se pensa; e sem o dar a perceber, poderias ter-
-lhe alguma sugestão que o encorajasse, visto que na escala
social vós sois mais do que ele.
- Cleanta - Muito bem pensado. Efectivamente na situação em que me encontro
preferia horror uma certa timidez ou me fizesse valer de certas
prerrogativas que já não contem; entendo muito bem; mas não deixeis
de lhe falar enquanto ~~o estiver~~ ^{estiver} com Cleanta. Afastai-vos um
pouco.
- Arlequin - Reconheci que também não sou nada parvo; mesmo assim permiti
que eu use os restos da vossa esperteza.

Cleanta - Usai e abusai nas longe. (chama Eufrosina) Cleanta!

SÉTIMA CENA

CLEANTA, EUFROSINA, que se aproxima devagar

Cleanta - Aproxima-te e rápido que não gosto de esperar.

Eufrosina - ^{é que} O que se ~~para~~ ^{para}?

Cleanta - Vem cá e presta atenção. Um homem de bem acaba de me revelar o seu amor por ti: é Okassis.

Eufrosina - Qual ?

Cleanta - Qual? Haverá mais do que um? É o que saíu daqui agora.

Eufrosina - O que é que elle quer que eu faça com o seu amor?

Cleanta - Ora, concerteza o mesmo que ~~fizestes~~ ^{esse tem graça} com o dos vossos amantes. ~~Sois muito enganada.~~ Não me ~~de~~ ^{de}chais dizer que vos mete nido a palavra amor. Nem a palavra, nem os sentidos... Até agora não tendes feito outra coisa senão ~~vis-lo~~ ^{libertino} de todas as formas. Os vossos belos olhos que o digam. Será que eles agora desdenham a conquista do senhor Okassis? Ah! ele não vos fará reverências ridiculas. Não se trata de um cabeça-de-vento, nem de um ~~viciado~~ ^{libertino}, nem de um peralta gabarola! ~~Isso não é, trata-se de um homem franco, simples de maneiras, que não se toma por quem não é; se diz que ama é porque é verdade; enfim, um homem às direitas o que é raro; pouco convencional. Mas como sois uma pessoa equilibrada confio-vos a ele; há-de fazer-vos feliz em troca da estima e do amor que eu ~~tenho~~ ^{tenho} por ele. Eu ordeno.~~

Eufrosina - Quanta tolice! Quando será que isto acaba. (fica absorta).

OITAVA CENA

ARLEQUIM, EUFROSINA

Arlequim chega cumprimentando Cleanta que sai e vai buscar Eufrosina pela manga.

Eufrosina - Que me quereis?

Arlequim - (rindo) Eh! Eh! Não ~~há~~ ^{vós} falaram de mim?

Eufrosina - Por favor deixai-me em paz.

Arlequim - Ai! Ai! Ai! Olhai-me nos olhos para adivinhar meu pensamento.

Eufrosina - Ora, pensai o que quiserdes.

Arlequim - Será que não me entendeis?

Eufrosina - Não .

Arlequim - É que eu ainda não disse nada.

Eufrosina - (impaciente) Ah!

Arlequim - Não adianta mentir; já vos falaram dos meus sentimentos por vós.

Nada há de mais lisongeiro.

Eufrosina - Mas que situação!

Arlequim - Achais-me um pouco grosseiro, não é verdade? Mas com o tempo ha-vois de vos habituar. É que eu amo-vos e não sei como dizê-lo.

Eufrosina - Vós?!

Arlequim - Eu! Pois então. Como é que eu havia de escapar se sois tão bela.

Meu coração é vosso, fizei dele o que ^{quiserdes} ~~vos~~ ^{aproveitar}.

Eufrosina - É o cúmulo da minha desgraça.

os deveres quando partiste; eu próprio te escolhi para me acompanhar na viagem, como meu amigo dilecto; e eu a pensar que me estimasses, e olha como me iludi.

Arlequim - (chorando) Então não estimo?

Okassis - Quando se estima uma pessoa não se procede assim.

Arlequim - Lá porque brinco um pouco consigo, não quer dizer que eu...
coiso, ora! Tu também dizias que me estimavas quando me batias;
será que as chibatadas são mais amistosas que as risadas?

Okassis - Bem... talvez te tenha maltratado, às vezes, sem razão.

Arlequim - De facto, é verdade.

Okassis - Mas quantos favores não compensaram esses maustros?

Arlequim - Não tomei conhecimento.

Okassis - Aliás, às vezes, bem merecias umas correçõeszinhas!

Arlequim - Sofri ou mais com as tuas do que tu com as minhas; os meus maiores defeitos vinham da tua autoridade, do teu mau génio e do desprezo pelo teu pobre escravo.

Okassis - Vá lá! Em vez de me ajudares, de partilhares da minha aflição, de dares o exemplo aos teus camaradas duma amizade, que os teria sensibilizado e levado a renunciar aos seus hábitos e à minha libertação, portaste como um roles ingrato.

Arlequim - Tens razão meu amigo; realmente voltas a lembrar-me os meus deveres para contigo; mas nunca cumpriste os teus para comigo em Atenas. Queres que partilhe das tuas aflições, mas nunca te relatou comigo. Pois muito bem! É bem verdade que devo ter o coração um nadinha melhor que o teu, porque já há muito que sofro e sei o que é a desgraça. Bateste-me por amizade; uma vez que o dizes perdoo-te; diverti-me à tua custa porque sou alegre, vê lá também se aprendes. Vou interceder junto dos meus camaradas e pedir que te soltem; e se eles não quiserem ficarás aqui como um amigo; porque, na verdade, eu não sou igual a ti; já não tem piada nenhuma eu divertir-me à tua custa.

Okassis - (aproximando-se de Arlequim) Meu caro Arlequim, o céu permita que um dia eu possa retribuir-te os mesmos sentimentos! Vai, meu rapaz, esquece que foste meu escravo, que eu lembra-me -ei sempre de que não mereci ser teu patrão.

Arlequim - Não digais semelhantes tais, meu caro patrão; se eu fosse patrão talvez não fosse melhor do que vós. Eu é que tenho de vos pedir desculpa dos maus serviços que vos tenho prestado. Que lo perdesseis a calma a culpa era só minha.

Okassis - (abraçando-o) A tua generosidade fala ao coração.

Arlequim - Patrãozinho, como é bom fazer bem!

Depois disto despe o patrão.

Okassis - Que estás a fazer?

Arlequim - Dai-me cá o meu fato e tomaí o vosso; não mereço usá-lo.

Okassis - Não consigo conterva emoção. Faz como entenderes.

DÉCIMA CENA

CLEANTA, EUFROSINA, OKASSIS, ARLEQUIM

Cleanta - (entra com Eufrosina, que vem a chorar) Deixai-me, tenho mais que fazer

do que aturar choramingas (próximo de Arlequin) Que significa isso, Senhor Okassis? Porque está com a roupa do seu escravo?

Arlequin - (tornemente) Porque é que se me ajusta melhor? Nela ficava muito apertada.

(atira-se aos joelhos do patrão)

Cleanta - O quê? Estais a pedir perdão?

Arlequin - Sim, por causa das minhas insolências.

Cleanta - Mas então, o nosso plano?

Arlequin - Querer ser um homem de bem, não é um belo plano? Arrependi-me das minhas doideiras e ele também; faz tu o mesmo, que a tua patroa te seguirá; viva a boa paz! Assim temos quatro belos arrependimentos, p'ra fazer chorar em quatro actos!

Eufrosina - Ah! Minha querida Cleanta, que belo exemplo para ti!

Okassis - Deveis dizer: que belo exemplo para nós! Fico muito sensibilizado, minha senhora.

Cleanta - Então quer dizer que estamos a ser apenados pelos vossos belos exemplos. Ora veja lá quem costuma maltratar-nos, olha para cima e assim que tem uma oportunidade de nos considerar melhores do que eles, fica muito felizes! Oh! Como é mesquinho não terido até hoje como outros méritos, senão o dinheiro e a posição! Valeu mesmo a pena ter tirado glórias disso, Ah! E agora? Que é que seria de vocês se só tivessem os vossos méritos? Estariam bem arrumados! Frata-se de perdô-los? Não é? E para chegar a esta suprema generosidade o que é preciso? Ser rico? Não. Nobre? Não. Grande patrão? Também não. Vós éreis tudo isso e de que vos serviu? Então o que é preciso? Chegámos ao ponto essencial. É preciso ter bom coração, boa moral, e juízo. É isso que torna a pessoa estimada, decente, o que distingue os homens uns dos outros. Compreenderam Excelências deste mundo? Já estão os belos exemplos que pedis e que não sabeis dar. E a quem os pedis? A pobres coitados, que sempre haveis ofendido, maltratado, explorado. Apesar de serdes ricos, são hoje os pobres coitados que hoje têm pena de vós, apesar de pobres coitados. Achais os óptimos dignos de toda a consideração; estais a fazer uma bela parte. Ah! Meu Deus! Devíeis era coar de vergonha.

Arlequin - Vamos lá minha amiga! Sejamos bons se fazer censura; façamos o bem sem injuriar. Já estão arrependidos de terem sido maus o que significa que valem o mesmo que nós. Quem se arrepende é bom; e quando se é bom, fica tudo bem. Aproximai-vos senhora Eufrosina; ela perdoa-vos. Não vê que está a chorar? Lá se vai a raiva e volta a amizade.

Cleanta - Estou a chorar, estou; não é bom coração que me falta.

Eufrosina - (consternada) Minha querida Cleanta, confesso que abusei da autoridade que tinha sobre ti.

Cleanta - Ai! Admiro-vos a coragem! Mas está bem, pronto! Quero esquecer tudo! Fazei como entenderdes, se me haveis feito sofrer, pior para vós. Não posso andar toda a vida a falar no mesmo, dou-vos a liberdade; se houvesse p'ra um barco partiria agora mesmo com a senhora; já está todo o mal que vos desejo. Por isso se voltar a

tratar-me mal, não será culpa minha. *Sou mesmo carinhoso* -18-
 Arlequin - (chorando) Ai que boa rapariga. É muita bondade para uma mulher só!

Okassis - Estais contente minha senhora?

Eufrosina - (enternecida) Vem! Deixa que eu te abraçe, minha querida Cleanta

Arlequin - (para Cleanta) Põe-te de joelhos para seres ainda melhor que ela.

Eufrosina - A gratidão mal me deixa forças para te agradecer. Não *faço* mais da tua escravidão; desde agora, os meus bens são *os vossos* se voltarmos a Atenas.

CENA ONZE

TRIVELINO e os actores precedentes.

Trivelino - O que é que vejo? Estais a chorar meninos? E abraçais-vos?

Arlequin - Ah! Não estais a ver nada; nós somos extraordinários; somos reis e rainhas; por fim, finzinho veio a paz; bom -senso veio resolver tudo; agora só falta um barco e um barqueiro para sairmos daqui; se os arranjardeis sereis quase tão boa gente como nós.

Trivelino - E tu Cleanta também pensas assim?

Cleanta - (beijando a mão da patroa) Nada tenho a acrescentar; *estais a* *enfim Sou mesmo um.*

Arlequin - *Arlequin - Sou como o ple...* (tomando a mão do patrão para a beijar) Eis também a minha

última palavra que fala por muitas.

Trivelino - Encantai-me. Abraçai-me também ~~a~~ meus queridos; era disto mesmo que eu estava à espera; se assim não tivesse acontecido, teríamos punido as vossas vinganças como punimos as suas ruidezas. E vós Okassis, vós Eufrosina, estou a ver-vos ~~comovidos~~; nada tenho a acrescentar às lições que vos oferece esta porripécia. ~~Fostes os seus patrões e falhásteis, vós tomastes as vossas e pensastes-vos, que vos sirva de lição. A desigualdade entre os homens não é mais do que uma provação por que os Deuses nos fazem passar, e só o que vos tenho a dizer. Partireis dentro de dois dias e voltareis a Atenas. Que agora a alegria e os prazeres cedam o lugar aos maus momentos ~~que hevos passando~~, para celebrar condignamente o dia mais proveitoso da vossa vida~~

F I M

Senhoras e meus Senhores
 muita atenção, por favor,
 X A peça que vai seguir-se
 foi escrita por um senhor.
 X A obra já é antiga,
 tem mais de 200 anos;
 X Embora trat de escravos
 é dedicada a seus amos.

Diz o crítico amigo:
 X Flagrante contradição!
 Alguma coisa está podre
 No reino da escravidão.

Pois se a peça é sobre escravos
 Toi escravos deve ser escrito
 Não por um senhor doutor
 Com sua chieia barriga.

Eu como apresentador
 Aqui protesto em seguida
 Contra este senhor autor
 Que nunca foi escravo na vida.

Fato de senhores e escravos,
 Já dizia o velho Hegel,
 As vezes dá uma volta
 Daquelas de carnaval.

Na Glória dos generais
 X Quem havia de dizer
 é que surgiu a tal ilha
 Onde era tão bom viver.

X Liberdade e igualdade,
 Temos nós por cá a todo;
 Quanto à tal fraternidade X
 É que escassa um pouco.

Na ilha em compensação
 Há fraternidade a mais,
 E quem vai lutar com isso
 São os ditos generais.

Quanto às minhas marionetas
 Que vedes aqui tão ~~diversas~~ vivas
 São Ocaris e Cleanta
 Arlequim e Luposina.

Sem esquecer o Trivelino
 Que é chefe da dita ilha
 Onde não há escravatura
 Oraças à democracia.

Ocaris é o banqueiro
 Nas mãos vagas banqueiros
 E as barcas não se perdem.

Arlequim é seu escravidão
 Cozinheiro e camareiro
 E está bem feito de se-lo.

Luposina é a "Madama".
 Adá, requintada e esquisita
 Sua criada é Cleanta
 Que preferia ser ama
 E tinha razões para isso.

— x —

O que se segue vereis
 E haveis de bem entender
 Que quem tem olhos para ver
 Vale mais de dez mil réis.

Se a peça vos desagrade
 Pelo seu estilo farsesco
 Pensei que se fosse a sério
 O fim seria diferente.

Senhoras e meus Senhores,
 Desejo apenas dizer-vos
 Olhai bem para este palco
 Porque nele haveis de ver-vos

— x —



A Ilha dos Escravos

27 de março de 2025, Dia Mundial do Teatro

Teatro de Bolso do TEUC + Teatro Académico de Gil Vicente

O Guião do espetáculo de 2025 foi construído a partir da versão do guião fixada pelo TEUC em 1969, e disponível nas páginas anteriores. Os cortes textuais realizados em 2025 revelam apenas uma preocupação com o ritmo e o jogo cénico entre os atores, não tendo o texto de 1969 sido submetido a nenhum processo de atualização ou de censura ideológica.

As partituras de ação a seguir descritas, assim como o prólogo da reconstituição, não se relacionam diretamente com o espetáculo de 1969 – cuja dinâmica só conhecemos muito parcialmente, através de um pequeno excerto no Arquivo da RTP – mas ajudam a entrever com maior precisão aquilo que foi a criação teatral em 2025.

O epílogo também é um elemento exclusivo da reconstituição e foi criado a partir de excertos do “Texto de Apresentação de Almeida Faria”, que encontramos no guião de 1969 e que, no caso do fac-símile anterior, do guião do ponto, se encontra manuscrito na última página; sendo que, noutra versão do guião, também encontrada no arquivo do

TEUC, o texto de Almeida Faria já se encontra datilografado no início do respetivo documento.

Personagens:

ARLEQUIM Mariana Banaco
 CLEANTA Maria Rui Cunha
 EUFROSINA Mariana Banaco
 OKASSIS Zé Ribeiro
 TRIVELINO Zé Ribeiro
 Maria Rui Cunha
 HABITANTES DA ILHA (CORO) Ana Teixeira, Carolina Amaral, Catarina Pratas, Chico Guazzelli, Filipe Abreu Saraiva, Gil Marques, Inês Machado Bastos, Leka Branco e Raven do Canto

Prólogo da reconstituição

O público, que aguarda o momento de entrar, no foyer do Teatro Académico Gil Vicente, é conduzido por uma assistente de sala até ao primeiro piso da Associação Académica de Coimbra (AAC), e convidado a entrar no Teatro de Bolso do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC).

O público fica em pé, e arbitrariamente se distribui pelo palco. Qualquer pessoa pode entrar, não há verificação de bilhetes. Os nove Habitantes da Ilha estão descalços, vestem calças e camisola pretas. Estão sentados por cima de uma capa preta, olhar fixo para a frente, corpos neutros, dispostos ao longo das várias filas da plateia, que está iluminada. Enquanto Carlos Costa, diretor artístico da companhia Visões Úteis e antigo membro do CITAC, lê a mensagem do Dia Mundial do Teatro, os Habitantes da Ilha procedem à colocação do calote ou da meia collant na cabeça, preparando-se para o espetáculo.

Texto do dia mundial do teatro¹

“Poderá o teatro ouvir o pedido de SOS que os nossos tempos estão a enviar, num mundo de cidadãos empobrecidos, fechados em células de realidade virtual, entrincheirados na sua privacidade sufocante? Num mundo de existências robotizadas dentro de um sistema totalitário de controle e repressão em todo o espectro da vida?

Estará o teatro preocupado com a destruição ambiental, o aquecimento global, a perda maciça de biodiversidade, a poluição dos oceanos, o derretimento das calotas polares, o aumento dos incêndios florestais e os fenómenos meteorológicos extremos? Poderá o teatro tornar-se parte ativa do ecossistema? O teatro acompanha o impacto humano no planeta há muitos anos, mas está com dificuldades em lidar com este problema.

Estará o teatro preocupado com a condição humana tal como está a ser moldada no século XXI, em que o cidadão é manipulado por interesses políticos e económicos, redes de comunicação social e empresas fazedoras de opinião? Onde as redes sociais, por mais que a facilitem, são o grande álibi da comunicação, porque proporcionam a necessária distância segura do Outro? Uma sensação generalizada de medo do Outro, do diferente, do Estranho, domina os nossos pensamentos e ações.

Pode o teatro funcionar como laboratório para a coexistência de diferenças, sem levar em conta o trauma sangrento?

O trauma sangrento convida-nos a reconstruir o Mito. E nas palavras de Heiner Müller “O mito é um agregado, uma máquina à qual novas e diferentes máquinas podem sempre ser conectadas. Transporta a energia até que a velocidade crescente faça explodir o campo cultural” – e, eu acrescentaria, o campo da barbárie.

Podem os holofotes do teatro lançar luz sobre o trauma social, e parar de se iluminar a si mesmo de forma enganadora? Perguntas que

¹ Tradução de Ricardo Simões / Teatro do Noroeste – Centro Dramático de Viana, Portugal. Disponível em: https://www.world-theatre-day.org/pdfs/message_trans_2025/WTD2025_Message_by_Theodoros_Terzopoulos_Portuguese.pdf (acesso a 25 de junho de 2025).

não permitem respostas definitivas, porque o teatro existe e perdura graças a perguntas por responder.

Perguntas desencadeadas por Dionísio, passando pela sua terra natal, a orquestra do antigo teatro, e continuando a sua silenciosa viagem de refugiado por paisagens de guerra, hoje, no Dia Mundial do Teatro.

Olhemos nos olhos de Dionísio, o deus extático do teatro e do Mito que une o passado, o presente e o futuro, filho de dois nascimentos, de Zeus e Semele, que exprime identidades fluidas, feminina e masculina, raivoso e gentil, divino e animal, no limite entre a loucura e a razão, a ordem e o caos, um acrobata na fronteira entre a vida e a morte. Dionísio coloca uma questão ontológica fundamental “de que é que trata tudo?”, uma questão que impulsiona o criador para uma investigação cada vez mais profunda sobre a raiz do mito e as múltiplas dimensões do enigma humano.

Precisamos de novas formas narrativas destinadas a cultivar a memória e a moldar uma nova responsabilidade moral e política que emerja da ditadura multiforme da atual Idade Média.” Theodoros Terzopoulos.

Assim que a leitura termina, os Habitantes da Ilha batem com os pés no chão, levantam as pernas e apoiam-nas nos bancos da plateia.

1. Chegada do barco ao Porto (a bancada é um barco gigante):

a) todos os Habitantes da Ilha remam, o vento e o mar parecem estar de feição;

b) dois dos Habitantes da Ilha, os “hospedeiros de bordo”, tentam começar o seu discurso, pensado em coro, mas enganam-se três vezes, o que os obriga a aproximarem-se, até finalmente conseguirem o tão desejado “boa noite!” – são os únicos que falam;

CORO

Boa noite!

c) O barco chegou ao Porto: todos param de remar e saem do barco.

Damos-vos as boas-vindas...

HABITANTE DA ILHA 1

... ou as boas-idas! O barco que estava de chegada prepara já a vossa partida.

2. Viagem

- a) *Os restantes Habitantes da Ilha preparam-se para a viagem e colocam a capa aos ombros;*
- b) *Começam a sair do teatro;*

CORO

Lamentamos, mas tendes que partir connosco, poucos são os meios e a credibilidade que nos dão para permanecer aqui.

- c) *Apenas os dois hospedeiros de bordo ficam na sala;*

Permitam que vos ofereçamos o nosso programa (*referenciam a folha de sala, disposta aos pés da primeira fila da plateia*). Analisai-o com atenção para que, na posse de todas as informações acerca das paragens propostas, possais saber onde aportar pela eternidade dos próximos 60 min:

HABITANTE DA ILHA 2

Um senhor texto do dramaturgo francês Marivaux, que nos fala dos costumes do século das luzes através da Grécia dos Generais, povoado com ecos da Commedia dell'Arte.

HABITANTE DA ILHA 1

A primeira encenação portuguesa desse texto de Luís de Lima, em 1969, apresentada pelo Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, um mês antes de estoirar a crise académica.

HABITANTE DA ILHA 2

Uma reconstituição desse espetáculo em 2025, imortalizado através do guião encontrado no arquivo do TEUC até bem

CORO

Imortalizado até que as duvidáveis condições infraestruturais da Associação Académica de Coimbra o permitam.

HABITANTE DA ILHA 1

Não se trata de uma viagem no tempo, bem sabeis, muito menos de uma mera viagem contemplativa.

HABITANTE DA ILHA 2

Todos sabemos onde e em que momento estamos, onde queremos ou desejaríamos chegar, ou pelo menos de onde pretendemos sair.

CORO

Somos ou estamos sempre de passagem, é verdade, ou não fosse a cidade vassala do movimento, mas vamos parando o tempo suficiente –

HABITANTE DA ILHA 2

– para que algo nos agrade ou repulse. O destino a que nos propomos é trapaceiro, como quase qualquer futuro.

HABITANTE DA ILHA 1

Em última instância, sabemos que o naufrágio também faz parte da viagem.

CORO

Sejamos aquilo que somos, as máscaras que vestimos, pois não sabemos mentir. Sejamos aquilo que somos:

HABITANTE DA ILHA 2

Uma permanente comissão de censura do passado –

HABITANTE DA ILHA 1

– que nenhuma outra legitimidade tem a não ser a capacidade

CORO

Sejamos aquilo que somos, e estejamos em paz: quando o ser humano falha, a marioneta vive.

d) Os dois Habitantes da Ilha convidam o público a embarcar.

A assistente de sala serve de guia pelo corredor da Associação Académica até à porta de entrada do Teatro Académico Gil Vicente. Aí os bilhetes são validados.

Ouve-se o som do mar.

O público entra para o palco, passando pelos camarins. O resto do espetáculo decorre na Caixa de Palco.

Texto de apresentação em 1969, por Almeida Faria (excerto)

O chão está revestido com papel de cenário. Ao fundo do palco, no centro, está uma gaiola gigante, coberta por um pano preto. Os Habitantes da Ilha estão dispostos em semi-círculo à volta do objeto, com as capas a cobrir todo o corpo. Criam uma massa disforme que se assemelha a uma ilha.

1. Chegada à ilha (dos atuais Habitantes da Ilha):

- a) jogo da apanhada: o grupo está dividido em três pares e um trio, em que um dos elementos foge e o(s) outro(s) apanha(m); com um intervalo de 5 segundos entre cada grupo, após a luz de público ser apagada, os Habitantes da Ilha despegam-se da "massa" e jogam;*
- b) os grupos param assim que o(s) perseguidor(es) consegue(m) alcançar o fugitivo, e mantém essa tensão e posição corporal;*
- c) assim que os grupos alcançam as suas posições, juntam-se ao coro que já iniciara a dizer o texto (o Grupo 1 espera que o Grupo 2 chegue às suas posições para começar a dizer o texto);*

GRUPO 1

Na Grécia dos Generais,
 Quem havia de dizer,
 É que surgiu a tal ilha
 Onde era tão bom viver.

GRUPO 1 e 2

Liberdade e igualdade
 Temos nós por cá a rodos,

GRUPO 1, 2 e 3

Quanto à tal fraternidade,
 É que escasseia um pouco.

GRUPO 1, 2, 3 e 4

Na ilha, em compensação,
 Há fraternidade a mais

d) os Habitantes da Ilha abandonam as posições do jogo da apanhada.

E quem vai lucrar com isso
 São os ditos generais.

2. Construção da ilha:

- a) os Habitantes da Ilha imitam generais, cujo ritmo e expressão da marcha é determinado pelo som repetitivo que cada grupo escolhe produzir;*
- d) lentamente, os vários grupos juntam-se no centro do palco e à medida que vão formando uma massa cada vez mais coesa, os sons vão-se tornando cada vez menos audíveis e a marcha cada vez menos energética;*
- c) eventualmente acabarão por ser só um corpo, que olha para a plateia em silêncio;*
- d) aqueles que se encontram nas extremidades daquela massa humana começam a sentir-se agitados, uma sensação cres-*

- cente que contagia cada membro do seu corpo e cada um dos elementos do grupo;
- e) as capas e os corpos dos Habitantes da Ilha são o mar agitado pelo vento;
- f) enquanto a tempestade vai acalmando, os Habitantes da Ilha, ainda personificando os vários fenómenos naturais, afastam-se progressivamente para as laterais do palco, revelando a ilha e os naufragos Arlequim e Okassis.

Cena I

Okassis e Arlequim constroem uma espécie de quadro dramático que permanece intocável até à saída de cena dos Habitantes da Ilha ou o término da tempestade. Okassis veste um macacão com alças de veludo vermelho, com uma camisa branca por baixo e uma gola de renda da mesma cor no pescoço. Arlequim tem a respetiva máscara e usa um macacão semelhante de veludo azul e um casaco colorido aos losangos.

A ação das duas personagens é iniciada após o fim da tempestade. A posição em que se colocaram dar-lhes-á pistas do movimento a seguir.

1. Naufrágio de Okassis e Arlequim e reconhecimento da ilha:

- a) *Arlequim puxa Okassis para terra;*
- b) *Arlequim espreme as roupas, que estão molhadas, e repara em Okassis, estendido na areia;*
- c) *Arlequim faz manobra de salvamento em Okassis;*

OKASSIS *(acompanhando os movimentos e possivelmente os sons de Arlequim):*

Ah! Ah! Ah!

d) *Uma gaivota voa sobre eles:*

d.1) *Okassis está enojado com a areia da ilha e o sal no corpo;*

- d.2) *Arlequim segue o voo da gaivota, continuando o som "Ah!Ah!Ah!";*
- d.3) *Okassis repara na gaivota;*
- d.4) *A gaivota caga em cima da cabeça de Okassis;*

OKASSIS

Que vai ser de nós nesta ilha?

ARLEQUIM *(enquanto limpa a cagada e compõe o cabelo de Okassis)*

Vamos ficar magros *(penteia)*, subnutridos *(penteia)* e depois mortos *(penteia)*, mortos *(penteia)* de fome; eis o que penso do nosso destino.

OKASSIS *(enquanto se levanta, irritado com a situação, para apertar o pescoço a Arlequim)*

Fomos os únicos a escapar do naufrágio. Todos os nossos companheiros morreram e agora chego a ter inveja deles.

ARLEQUIM *(com as mãos de Okassis no seu pescoço)*
Ai! Ai! Coitados, eles ali afogados e nós aqui desafogados.

Okassis começa a chorar e Arlequim segue o exemplo.

OKASSIS *(interrompendo bruscamente o choro, com um tom seguro)*

Ouve lá, quando o nosso barco se espatifou contra o rochedo, alguns deles tiveram tempo de entrar na barçaça; é verdade que as vagas a enrolaram.

Arlequim aproveita o movimento das vagas para procurar a garrafa, enquanto Okassis continua a falar:

Nem sei onde foi parar, mas talvez tenham tido a sorte de aportar nalgum canto da ilha e acho que o nosso dever era procurá-los.

ARLEQUIM

Procuraremos, procuraremos! Mas antes Olha a minha querida borracha que consegui salvar! Vou beber três quartos quintos, como é de justiça, e depois dou-lhe o quinto.

Okassis tira-lhe a garrafa. Arlequim tenta recuperá-la, mas Okassis impede-o.

OKASSIS

Ora! Nada de perder tempo! *(bebe um gole)* Nunca mais voltarei à minha querida Atenas... Vem comigo: temos de agir depressa para sair daqui. Se não fujo estou perdido.

2. Viagem na ilha

Mapeamento do território

- a.1) *Okassis atenta na direção do vento, desenha um "X" no chão (centro do palco) para saber que já passaram por ali;*
- a.2) *Arlequim segue-o com a garrafa a servir de bússola, atenta no "X" desenhado e reproduz o gesto do patrão, sem no entanto ter qualquer critério;*
- a.3) *Okassis e Arlequim avançam em direções opostas desenhando vários "X";*
- a.4) *Cruzam;*
- a.5) *Okassis não entende o que aconteceu, uma vez que ainda não tinha passado por ali;*
- a.6) *Okassis e Arlequim encontram-se de costas e voltam-se.*

b) Primeiro contacto com os Habitantes da Ilha

- b.1) *Arlequim grita e Okassis tenta travá-lo, pois acredita que ele se assustou consigo.*
- b.2) *Arlequim pede-lhe que se volte;*
- b.3) *Okassis vira-se, depara-se com os Habitantes da Ilha e passa a gritar também **

b.4) Jogo de escondidinhas: Okassis empurra Arlequim na direção dos Habitantes da Ilha que se levanta de imediato e se atira para os braços/ cintura do patrão; Okassis faz girar e Arlequim fica com o patrão colado a si, na mesma posição em que há pouco estava (repetem a pirueta quantas vezes quiserem); Okassis vence o jogo atirando Arlequim para a frente de novo e colocando-se em posição defensiva;

b.5) Okassis e Arlequim param e gritam, agora silenciosamente;

b.6) Okassis manda calar Arlequim com um "shh".

** a partir daqui só grita audivelmente aquele que estiver à frente do outro*

ARLEQUIM

Ah! Que diabo de gente é esta?

Quatro dos Habitantes da Ilha mostram-se nos limites do papel de cenário.

OKASSIS

São escravos gregos que, revoltados com os seus amos, partiram para uma ilha que deve ser esta. Olha, talvez sejam as cabanas onde eles moram e... meu caro Arlequim, eles costumam matar todos os patrões.

ARLEQUIM

b.7) tenta chamar a atenção dos Habitantes da Ilha, caminhando com Okassis escondido atrás de si;

Também já ouvi falar nisso. Cada terra com seu costume. Mas parece que em escravos como eu não tocam!

OKASSIS

Também é verdade!

Retoma do percurso

c.1) Arlequim fica eufórico com a possibilidade de deixar de ser escravo;

ARLEQUIM

Ora viva quem está bem sou eu!

OKASSIS

c.2) Okassis persuade-o com a violência a continuar a viagem;

Mas eu arrisco-me a perder tudo. Arlequim, isso não te chega para que te compadeças por mim?

ARLEQUIM

Compadeço, compadeço, sim senhor, pode ficar descansado.

OKASSIS

Então vem comigo.

c.3) Okassis retoma a viagem, caminhando quase sempre no mesmo sítio;

ARLEQUIM *(tentando assobiar)*

c.4) procura chamar à atenção dos habitantes da ilha, mas não consegue;

Fiu! Fiu! Fiu!

OKASSIS

c.5) Okassis volta atrás para ir buscar o seu escravo;

O quê? O que queres dizer com isso?

c.6) Arlequim tentará de tudo para não acompanhar o patrão e ficar mais perto dos Habitantes da Ilha, vai ganhando confiança à medida que encontra soluções para não obedecer a Okassis.

ARLEQUIM *(distráido, canta)*

Ta ra la! *(ri-se)* Ah! Ah! Ah! Senhor Okassis que grande aventura. Eu juro, juro, juro, juro que me compadeço mas não posso deixar de me rir.

OKASSIS

Arlequim, isto não tem graça nenhuma; vamos caminhar por aqui.

ARLEQUIM

Estou com as pernas tão moídas *(faz o pino e passa por cima de Okassis)*

OKASSIS

Vamos lá, *(engasga-se e Arlequim fá-lo cuspir a palavra)* pu-pi-pu... por favor!

ARLEQUIM

Por favor, por favor! Como ficastes sociável e delicado! Deve ser o ar da ilha.

OKASSIS *(ameaçando-o com violência)*

Despacha-te, só meia leguazinha pela costa para procurar a barça, onde talvez encontremos alguns companheiros; e se assim for embarcaremos com eles.

ARLEQUIM

Gostei. Está muito bem pensado. *(caminha um pouco e sente-se novamente contente, cantando):*

Viajar é coisa boa
Quando a gente troca d'ilha
mas é trocadilho à toa
fazer da barca vasilha.

OKASSIS

Mas eu não te entendo, meu (*sente náuseas e Arlequim ajuda-o a dizer a palavra, martelando a sua barriga*) ca-ca-ca... meu caro Arlequim!

ARLEQUIM

Meu caro patrão, essas atenções desvanecem-me; tanto mais que estou acostumado a recebê-las em chibatadas que me “desvanesmaiam”. Mas a chibata ficou na barçaça.

OKASSIS

Ora, não sabes quanto te estimo!

ARLEQUIM

Sei; mas é que as marcas da vossa estima deixam marcas nos meus costados. Por isso, olhai, quanto aos nossos companheiros de infortúnio, que Deus os proteja! Se estão mortos, é para sempre; se estão vivos também hão-de morrer –

OKASSIS (*um pouco emocionado*)

Mas é que eu preciso deles!

ARLEQUIM (*indiferente*)

Acredito, cada um tem os seus “precisões” e não quero estorvar ninguém.

OKASSIS

Maldito escravo!

ARLEQUIM (*rindo*)

Ah! Ah! Voltais a falar como dantes! Isso é paleio que já não entendo.

OKASSIS

Então não sou eu o teu patrão e tu és o meu escravo?

ARLEQUIM

Fui! Para tua vergonha confesso que fui! Em Atenas, tratavas-me como se eu fosse um animal e ainda dizias que era justo porque eras o mais forte. Pois muito bem, Okassis, aqui vais achar mais fortes do que tu. Adeus, amigo, vou à procura dos meus camaradas e teus patrões.

OKASSIS

Ah! Patife! Vais pagar com a vida!

Castigo de Arlequim

- d.1) Okassis recorrendo à violência submete Arlequim à sua vontade, numa tentativa de provar que ainda é ele quem manda;*
- d.2) Arlequim começa a fazer flexões ou outro castigo que lhe seja familiar;*
- d.3) Okassis acredita ter recuperado o seu poder e pega na garrafa do escravo, triunfante.*

Cena II

O Trivelino é uma espécie de marioneta gigante, constituída por uma máscara branca que lembra um pássaro, calçada pelo ator ou atriz, a gaiola e a capa preta que lhe serve de corpo. Dentro da gaiola, duas tábuas de madeira são manobradas pelos intérpretes e em contacto com o pano preto lembram duas asas.

TRIVELINO

Alto lá, o que está a fazer?

1. À conversa com uma voz

- a) Okassis e Arlequim apenas ouvem uma voz;*

OKASSIS

Castigar a insolência do meu escravo.

TRIVELINO

Seu quê?

OKASSIS

Meu escravo.

TRIVELINO

Vamos ensiná-lo a corrigir as suas expressões. *(com o braço toca em Okassis que deixa cair a garrafa)* Toma camarada, é tua.

b) Okassis procura a criatura que ousou desafiá-lo e vai ficando cada vez mais cauteloso e assustado com a situação;

c) Arlequim acredita ter encontrado essa mesma voz na garrafa;

ARLEQUIM

Boa, camarada, isso é que é sabedoria!

TRIVELINO

Qual é o teu nome?

ARLEQUIM

Não tenho, camarada.

TRIVELINO

Então não tens nome?

ARLEQUIM

Não, camarada. Só tenho sub-nomes que ele me costuma dar. Às vezes chama-me Arlequim, outras chama-me "Ó".

TRIVELINO

Ó. Bonito nome. Conheço esses cavalheiros que chamam assim os outros. E ele, como é que se chama?

ARLEQUIM

a) não deixa o patrão passar despercebido, como Okassis pretende, e apresenta-o com muita energia e espalhafato;

Ah! Ele chama-se! E como! Tem um rico nome: é sua excelência o Senhor Okassis.

TRIVELINO

Pois muito bem! Agora mudam-se os nomes: tu ficas a ser o Senhor Okassis e o senhor Okassis passa a chamar-se Arlequim ou então “Ó”

ARLEQUIM

Oh! Oh! Como vai ser divertido Senhor “Ó”!

TRIVELINO

Lembra-te, camarada, que ao tomares o nome dele, não é para que te envaideças, mas sim para corrigir o seu orgulho.

ARLEQUIM

Pois não! Corrijamos, corrijamos!

OKASSIS (*para Arlequim*):

Patife!

ARLEQUIM:

Olha, olha, então faz-se isto?² Olhem as liberdades que ele toma. Faz parte das regras do jogo?

TRIVELINO:

a) Okassis precisa de se proteger: vai apanhando o máximo de pedras que consegue;

~~~~~

<sup>2</sup> Frase acrescentada ao guião, após entrevista com Oliveira Barata (mais informações no artigo de Joana Ferrajão, neste segundo número da coleção REENACT NOW).

*b) Arlequim brinca na areia;*

Por enquanto, pode dizer-te o que quiser. (*para Okassis*) Arlequim, esta situação incomoda-te e estás revoltado contra Okassis e contra todos nós. Não te retraias, desabafa à vontade: podes tratá-lo de miserável, pulha e a nós também.

### **OKASSIS**

*g) Okassis atira as pedras que arrecadou, das quais Arlequim se desvia sempre de forma surpreendente, enquanto grita:*

Miserável, pulha e a nós também!

### **TRIVELINO**

Agora tudo te é permitido, mas passado este momento, não te esqueças que és Arlequim, que este é Okassis e que tu és para ele o que ele era para ti. Estas são as nossas leis e a minha função é fazê-las respeitar nesta república.

### **ARLEQUIM**

Viva a república!

### **OKASSIS**

Eu ser o escravo deste miserável?!

### **TRIVELINO**

Ele também já foi seu escravo.

### **OKASSIS**

Dão-me a liberdade de lhe dizer o que me apetecer mas isso não chega: tragam-me uma chibata!

### **ARLEQUIM**

Olha, olha, então faz-se isto? Ele quer dialogar com os meus costados. Camarada, quero pelo menos a proteção da república.

**TRIVELINO**

Não tenhas medo, a república está atenta. Okassis vai morar nesta cabana com o novo Arlequim.

*h) Okassis e Arlequim espreitam a cabana;*

*i) Vêem Trivelino (a voz) pela primeira vez e assustam-se.*

Só mais uma coisa: tendes de trocar de roupas.

**2. Montagem da Marioneta**

*a) Okassis e Arlequim trocam de roupa: o casaco colorido passa para Okassis e a gola branca para Arlequim;*

*b) Arlequim passa a ter controlo sobre Okassis a partir do momento que veste a gola;*

Arlequim (*para Okassis*), faço-te saber que tens apenas oito dias para te alegrares com a mudança de situação. Terminando esse tempo, terás que, como todos, fazer alguma coisa de útil.

*c) Okassis tenta fugir da ilha a nado;*

*d) Arlequim vai pescá-lo;*

*e) Arlequim pendura Okassis pelos braços a secar, enquanto Trivelino continua o seu discurso:*

E mais vos digo: não procureis fugir daqui porque seria inútil. Começai pois um novo regime de vida pelo exercício da resignação.

*Arlequim brinca com o corpo (pendurado) de Okassis, toques subtis que revelam que tem todo o controlo sobre o corpo do patrão;*

**TRIVELINO**

Tem calma, rapaz. Com certeza sabes quem somos, não?

**ARLEQUIM**

Ai não, não sei! Gente que é gente da boa.

f) *Okassis (agora uma marioneta) segue e imita os gestos de Arlequim. Saem de cena nesta dinâmica.*

**TRIVELINO** *(dá uso às asas para se agigantar pela primeira vez):*

Vocês sabem quem somos, de onde viemos e para onde vamos. Quando os nossos ancestrais revoltados pela crueldade dos patrões – abaixo os patrões – deixaram a Grécia e vieram estabelecer-se aqui, a primeira lei que promulgaram foi a de matar todos os patrões que o acaso ou o naufrágio atiravam para esta ilha, e conseqüentemente libertar todos os seus escravos. Mas foi o espírito de vingança que ditou esta lei, vinte anos depois o bom senso aboliu essa lei feroz e ditou outra mais branda. Deixámos de nos vingar. Agora queremos é corrigir-vos, já não é a vossa vida que perseguimos, é antes a barbárie dos vossos corações que queremos destruir. Agora passais a ser escravos para melhor sentirdes quanto isso custa. Sereis humilhados afim de que, achando-nos soberbos, podeis censurar-vos por tê-lo sido também. A vossa escravatura ou melhor o vosso curso de humanidades dura três anos, no fim dos quais sereis libertos se os vossos patrões estiverem satisfeitos. E se não reter-vos-emos para evitar que cometais novas desgraças por esse mundo fora, e somente por vontade casar-vos-emos com uma das nossas concidadãs. Estas são as nossas leis: procurai usufruir do seu rigor salutar ficando ainda muito reconhecidos pelo destino que vos trouxe aqui. E bastarão três anos para vos tornar sãos, quer dizer humanos, compreensivos e generosos para toda a vida. E ainda por cima tudo grátis. Sem propinas

### Cena III

*Cleanta entra em cena entusiasmada com o tipo de justiça que viu exercer sobre os patrões naquela ilha. Usa um macacão de veludo amarelo, uma camisa bege por baixo e um avental colorido, com o mesmo padrão do casaco de Arlequim.*

**TRIVELINO**

Ora então, sinto desde já a nossa ilha como sua pátria – diga-me lá também o seu nome.

**CLEANTA**

Cleanta para vos servir. (*Tapa a boca com a mão e denunciando o esconderijo da patroa*): E ela é Eufrosina.

**TRIVELINO**

Cleanta? Está bem, seja.

**CLEANTA**

Mas também tenho alcunhas: Idiota, Ridícula, Cretina, Casmurra, Imbecil, Besta, etc.

*Eufrosina entra em cena. Veste um macacão azul escuro com alças e umas luvas também aveludadas.*

**EUFROSINA**

Estúpida é o que tu és!

**CLEANTA**

Olha, olha, outra de que me esquecia!

**TRIVELINO**

De facto, apanhou-a em flagrante. Na sua terra, Eufrosina, como na maioria das terras, injuria-se a torto e a direito. Principalmente a quem não pode defender-se.

**EUFROSINA**

Que queria que lhe respondesse na estranha situação em que me encontro?

## 1. Troca de Roupas

### a) O Avental

a.1) *Cleanta tira o avental e tenta dá-lo a Eufrosina que o rejeita;*

#### CLEANTA

Ah, madama, agora custa mais a responder, hã?! Antigamente não havia nada de mais fácil, tratava-se de falar com pobres coitados: para quê cerimónia? “Faz isto, faz aquilo, faz aqueloutro, calate burra!” E pronto estava tudo dito. Mas agora é preciso dobrar a língua, o que deve ser difícil para a madama. Mas vai aprender com o tempo. É preciso paciência: descansa, farei o possível para encaminhá-la.

a.2) *Eufrosina acaba por ficar com o avental nas mãos mas não sabe vesti-lo nem o que fazer com ele;*

#### TRIVELINO (para Cleanta)

Moderate-te, Eufrosina. (para Eufrosina) E tu, Cleanta, não te deixes levar pela indignação. Não posso mudar nem as leis nem libertar-te delas: já disse há pouco como são dignas e saltares para ti.

#### CLEANTA

Hum! Mesmo que ela diga que se emenda, eu não vou atrás disso.

#### TRIVELINO

Mas como pertences a um sexo de natureza assaz fraca e que por isso deves ter cedido mais facilmente do que um homem às manifestações de altivez, de desprezo e de rudeza que te ensinaram a exercer sobre os teus semelhantes, tudo quanto posso fazer por ti é pedir a Eufrosina que pese com benevolência os agravos que lhe fizeste a fim de que eu os pondere com retidão.

**CLEANTA**

Olhe, quer saber, tudo isso é muito bonito, mas eu não percebi patavina. Discursos não modificam nada. Vou mas é direta ao assunto, doa a quem doer. O que sai, saiu e pronto.

**TRIVELINO**

Calma, nada de vinganças.

**CLEANTA**

Mas bom, amigo, tu falas do sexo fraco, mas eu também não sou do forte. Se eu lhe devo desculpar as grosserias para comigo também ela deve desculpar a raiva que lhe tenho, porque afinal sou tanto mulher como ela. Vejamos quem é que vai decidir. Não sou eu agora a patroa? Pois bem, quando eu puder, logo lhe desculparei tudo o que ela me fez.

**EUFROSINA**

Que palavreado! Precisarei de passar pela vergonha de ouvir isto?

**CLEANTA**

Precisa sim, madama. Quem semeia ventos, colhe ventosidades. Ai! Digo, tempestades.

**TRIVELINO**

Modera-te, Eufrosina. Analisa mas é a sua personalidade, preciso que me faças um retrato, com modelo à vista para que nele próprio se reconheça e enrubesça com os seus exageros, se é que os teve. *(para Eufrosina)* Como vê as nossas intenções são as melhores. *(para Cleanta)* Anda lá, começa.

**EUFROSINA:**

Permita-me senhor que eu me retire, para não ter de ouvir o que ela vai dizer.

*b) A Luta pelas luvas de patroa*

*b.1) Cleanta quer as luvas de Eufrosina a todo o custo, que se recusa a dar-lhas;*

*b.2) Eufrosina e Cleanta acabam com as duas mãos unidas dentro das luvas;*

*b.3) Disputam-nas: nenhuma delas quer ficar sem elas, mas também não lhes agrada a ideia de ficarem coladas uma à outra.*

### TRIVELINO

Minha querida senhora, isto é feito a pensar em si, per causa precisais de estar presente.

### CLEANTA

Fique, fique, a vergonhinha logo há-de passar.

### TRIVELINO

Fútil, fingida e frívola, gostaria de saber se, por acaso, dizem respeito à tua patroa.

### CLEANTA

Se dizem, então não se vê logo? Basta olhar para ela.

*b.4) A partir deste momento Cleanta passa a ter o controlo de ambos os corpos através das luvas.*

### EUFROSINA

Será que já não chega, senhor?

### TRIVELINO

Ah! Felicito-a pela irritação que isto lhe causa. Ressentiu-se, é bom sinal. Esperemos por mais. (*para Cleanta*) Então em que é que, por exemplo, tu encontras esses defeitos?

*b.5) A luta pelas luvas passa a assemelhar-se a uma dança, conduzida por Cleanta, que se delicia com o poder que tem naquela ilha.*

**CLEANTA**

Em quê? Em toda a parte, a toda a hora, em todos os lugares, nem sei por onde começar. Ele há tantas coisas, que eu vi e ouvi de todas as espécies, que até me confundo toda. *(Cleanta vira Eufrosina para si)* A madama cala-se, *(pisando-a)* a madame fala –

**EUFROSINA**

Ai!

**CLEANTA**

*(volta-a para fora novamente olha, fica triste, fica alegre. É a vaidade silenciosa, satisfeita ou ofendida.*

*b.6) Cleanta atira Eufrosina para o chão, conseguindo uma luva.*

Aí está o que ela é e o melhor está para vir.

**EUFROSINA**

Ai, não aguento!

**TRIVELINO**

Espere, espere, estamos apenas a começar.

*2. Retrato*

**CLEANTA**

*Manipulação de Cleanta: o dia de Eufrosina*

*a.1) A mão da Eufrosina que mantém a luva é manipulada por Cleanta, que através disso recria as cenas que está a narrar;*

Madama acordou, levanta-se. Dormiu bem, o sono não a desfeou, sente-se airosa, de olhos brilhantes?

*a.2) Cleanta ajuda a madame a preparar-se e prende-lhe o vestido gigante;*

*a.3) Eufrosina tenta fugir mas está presa;*

Então ao ataque, o dia será glorioso. "Vistam-me!". Madama vai sair hoje: vai aos espetáculos, aos passeios, aos salões; o seu rosto pode aparecer, resistir à claridade, dará prazer vê-lo. Mas se pelo contrário madama dormiu mal.

*a.3) Cleanta solta por fim o vestido e deixa que Eufrosina caia no chão;*

*a.4) Cleanta aproveita para brincar com a mão que tem a luva no próprio rosto, ridicularizando Eufrosina que é impelida a reproduzir os movimentos;*

"Ah! Tragam-me o espelho. Como estou abatida, como estou feia, disforme! Que horror! Pronto, é o fim!".

Mas se por acaso chegam visitas e entram: que é que irão pensar do rosto da madama? Que ela está a ficar feia! Não vai querer dar esse prazer às suas amigas, por certo. Não senhor, ele há remédio para tudo! Tu vais ver: "Como está a minha querida amiga? – Muito mal queridíssima; insónias, faz oito dias que não prego o olho, meto medo. Adiai o prazer de estar comigo." E eu a ouvir isto! São uns pobres coitados estes nossos patrões

## EUFROSINA

Já nem sei onde é que estou.

## CLEANTA

*b) Manipulação de Cleanta: o romance de Eufrosina*

*b.1) Eufrosina e Cleanta tentam aproveitar este momento de narração acerca das luvas para conseguirem a que lhe falta;*

*b.2) Conseguem tirar a luva uma da outra, ou seja, nenhuma fica com o par completo e voltam ao jogo.*

Lembra-se daquela noite em que estava lá um cavalheiro bonito? Eu também lá estava e vocês a falarem baixo, mas é que eu tenho o ouvido bem apurado. O cavalheiro mordeu a isca, até se declarou: “A mim”, respondeu-lhe a madama, “Sim, madama, a vós ofereço o meu coração e tudo o que há de mais maravilhoso no mundo” – “Continue, louquinho, continue!”, murmurava madama, tirando as luvas sobre o pretexto de me pedir outras. Mas é que a sua mão nua é muito distraída, mas a dele não, agarrou-a, apertou-a, beijou-a, mordiscou-a, aticou mais o fogo. Foi ou não foi?

### **EUFROSINA**

Senhor, só poderei continuar aqui pela força, não aguento mais estas afrontas.

### **TRIVELINO**

Bem, por ora chega. Vai dar uma voltinha aqui por perto, depois ela irá ter contigo.

### **CLEANTA**

Lembra-lhe que ao menos seja submissa. E uma outra vez ainda te hei-de contar como a madama para realçar as suas pobres formas usa por baixo de vestidos de aparência recatada –

### **TRIVELINO**

Mas eu já pedi para nos deixares.

### **CLEANTA**

Já me vou. E ainda hás-de saber como é que a madama entra num camarote de teatro com aquela ênfase, aquele ar imponente, fingindo-se distraída, sem ver ninguém. Como dum olho mira os homens, do outro varre com desdém as donzelas que nem conhece. E do outro

*Trivelino tosse.*

Está bem, pronto, já vou, já vou.

#### **Cena IV**

##### **TRIVELINO**

Esta cena talvez tenha sido um pouco dura, mas não vos trará problemas.

##### **EUFROSINA**

Vocês são uns bárbaros.

##### **TRIVELINO**

Nós somos gente de bem que procura apenas instruir-vos. É preciso, no entanto, cumprir uma certa formalidade.

##### **EUFROSINA**

Ainda mais formalidades!

*1. Manipulação de Eufrosina através da luva:*

*a) Eufrosina começa a desenhar no chão os limites de um contrato/ documento oficial, controlada pela mão.*

##### **TRIVELINO**

Aceitais todos os sentimentos levianos, todas as hipocrisias que ela acaba de vos atribuir?

##### **EUFROSINA**

Alguém poderá acreditar em semelhantes falsidades? Como poderia eu aceitar?

**TRIVELINO**

Se não aceitardes o que ela disse, sereis considerada incorrigível, o que retardará bastante a vossa libertação.

**EUFROSINA**

A minha libertação? Poderei contar com isso?

**TRIVELINO**

Podeis sim, nas condições em que eu vos falei.

**EUFROSINA**

Para breve? Senhor, então faça como se eu tivesse aceitado tudo.

**TRIVELINO**

Como?

*b) Eufrosina entra dentro do desenho;*

Quereis levar-me a mentir?

*c) Eufrosina escreve dentro dos limites do contrato;*

**EUFROSINA**

Estranhas condições, na verdade.

**TRIVELINO**

Decidi-vos: o preço da verdade é um passo para a libertação. Então não vos pareceis com o retrato que vos fizeram?

**EUFROSINA**

Mas...

**TRIVELINO**

O quê?

**EUFROSINA**

Em certos traços era mais ou menos certo.

**TRIVELINO**

Isso não basta. Reconheceis todos os traços? Carregou ela demais nas tintas? Não disse tudo o que devia? Vamos depressa que eu tenho mais que fazer.

**EUFROSINA**

Mas é preciso uma resposta tão exata?

**TRIVELINO**

Sim, minha senhora, e para vosso bem!

**EUFROSINA**

Então Afinal eu sou jovem

*d) Eufrosina terminou de escrever o contrato e tenta com dificuldade tirar a luva que a aprisiona;*

**TRIVELINO**

Eu não vos perguntei a idade.

*d.1) Eufrosina consegue por fim tirar a luva;*

## 2. Reconhecimento do Retrato

**EUFROSINA**

*a) Eufrosina entrega sedutoramente a luva a Trivelino;*

Enfim, quando se pertence a uma certa classe, gostamos de agradar

**TRIVELINO**

E é nisso que o retrato está certo.

b) *Eufrosina olha para o documento que escreveu como se de um espelho se tratasse;*

Ora aí está o que era preciso. Achais o retrato um pouco caricatural, não é verdade?

**EUFROSINA**

Um pouco é favor.

**TRIVELINO**

Reconheceis também que em Atenas vos acháveis superiores às pessoas que vos serviam?

**EUFROSINA**

Sim.

*Eufrosina assina o contrato.*

**TRIVELINO**

Estou satisfeito, minha senhora. Queira ir ao encontro de Cleanta. Paciência, usai de docilidade que tudo irá pelo melhor.

**EUFROSINA**

Confio no senhor.

**Cena V**

**1. Festa**

a) *Os Habitantes da Ilha e Arlequim estão a celebrar a liberdade e a conviver animadamente;*

b) *Os Habitantes saem a dançar;*

c) *Trivelino entra;*

**ARLEQUIM**

Trai-lai-lai-lai-lai-lai! Viva camarada, o vinho da república é uma maravilha. Que durem para sempre a vinha, o vinhateiro, a vindima e as caves da nossa admirável república!

**TRIVELINO**

Bem, dá largas à tua alegria. Estás contente com o Arlequim?

*d) Manipulação de Okassis*

*d.1) Okassis entra a rebolar;*

*d.2) Arlequim salta por cima dele, como se de um jogo se tratasse;*

*d.3) Arlequim trava o movimento de Okassis que fica deitado no chão, completamente derrotado;*

**ARLEQUIM**

Ah! Sim, é bom rapaz, hei-de fazer dele alguém. Às vezes fica meio macambúzio

*d.4) Arlequim puxa-o como se tivesse duas cordas e Okassis levanta o tronco;*

*d.5) Arlequim dá-lhe animadamente estalos na cara enquanto diz:*

e eu digo-lhe que não "não, não fiques, esta vida são dois dias". O que eu quero é que ele ande alegre.

*d.6) A partir deste momento, Okassis é novamente uma marioneta que segue os passos e gestos de Arlequim, sempre que este queira.*

**TRIVELINO**

Muito bem. Fico contente por te ver satisfeito com Arlequim. Aparentemente não tinhas razão de queixa lá na tua terra.

**ARLEQUIM**

Ah! Lá na minha terra era bem diferente: tinha-lhe uma raiva. Mas agora que eu estou satisfeito, não se fala mais nisso: as contas estão saldadas.

**TRIVELINO**

Esse teu feitio agrada-me. Quer então dizer que te vais aproveitar sem exageros da tua boa situação, e não serás rude com ele?

**ARLEQUIM**

Eu rude com o pobre homem? Não, talvez venha a ser um bocado insolente por ser patrão mas fico por aí. Quando se é patrão a gente anda para a frente sem contemplações, nem urbanidades.

**TRIVELINO**

Diz-me uma coisa: como é que ele se comportava lá em Atenas? Tinha maus humores, mau génio?

**ARLEQUIM**

Ai, camarada, és levada da breca! Estás a querer que eu te represente uma farsa.

**TRIVELINO**

Se for farsa melhor, é porque o feitio dele não era ruim.

**ARLEQUIM**

Sim, sim, sim mas muita desgraça junta dá em farsa.

**TRIVELINO**

Então vamos lá rir um bom bocado.

**ARLEQUIM** *(para Okassis):*

Prometes que também te vais rir?

**OKASSIS** *(falando-lhe baixo):*

Acaba lá com a minha agonia. O que é que tu lhe vais dizer?

**ARLEQUIM**

Deixa lá, se eu te ofender, depois peço desculpa.

**TRIVELINO**

É apenas uma formalidade, fiz as mesmas perguntas à moça a propósito da sua patroa.

*c) Retrato de Okassis*

*c.1) Arlequim vai desenhando "Xs" no chão à medida que acrescenta características ao patrão;*

*c.2) Okassis segue o percurso para apagar os "X";*

**ARLEQUIM**

Pois olha, eu não tenho menos para te contar. Este pobre rapaz que aqui está não o fará por menos. Um estouvado por natureza / bruto com quem o serve / megalomaniaco / um dissipador, é assim que as mulheres gostam dele / um conservador quando deveria ser liberal e um liberal quando devia ser conservador / bom recebedor, mau pagador / com vergonha de agir decentemente / feliz por ser louco / tagarela para diabos, com amantes em toda a parte, / gozador das pessoas; aí está o retrato do nosso homem.

*c.3) Arlequim desenha um último "X" gigante;*

*c.4) Enquanto Okassis o apaga, Arlequim desenha um retângulo à sua volta;*

*c.5) Os limites do retângulo são paredes dentro das quais Okassis fica preso. Não consegue sair e nada do que diz se ouve;*

Será necessário acrescentar mais alguma coisa? *(para Okassis)*  
Não tenha receio, meu caro, que eu já acabei.

**TRIVELINO**

Esse esboço já é bastante.

*c.6) Arlequim desenha uma janela e coloca-a em frente de Okassis;*

*c.7) Abre a janela e Okassis grita numa língua inventada;*

*c.8) Arlequim fecha a janela;*

Agora só vos resta certificar se ele diz a verdade.

*C.9) Arlequim abre a janela;*

**OKASSIS**

Eu?! (*e recomeça a gritar em grammelot*).

*c.10) Arlequim fecha a janela;*

**TRIVELINO**

Claro! Eufrosina também teve de fazer o mesmo. Ela poderá dizer-vos porquê. Acreditai que isso vos poderá servir mais do que imaginais.

*c.11) Okassis bate na janela;*

*c.12) Arlequim abre a janela;*

**OKASSIS** (*com as mãos no “parapeito” e a “cabeça de fora”*):

Servir-me? Para falar a verdade há nesse retrato alguns traços que se ajustam a mim.

**ARLEQUIM**

Todo ele se ajusta, foi feito por medida.

**TRIVELINO**

Preciso que o reconheça de corpo inteiro.

**OKASSIS**

Querem que eu me confesse ridículo?

**ARLEQUIM**

Que mal tem se uma pessoa já o foi?

**TRIVELINO**

É só isso que tendes para me dizer?

**OKASSIS**

Digamos cinquenta por cento para acabar com isto, pronto!

*c.13) Arlequim fecha a janela, entalando os dedos de Okassis;*

**TRIVELINO**

Cem por cento!

*c.14) Arlequim desenha uma porta e encaixa-a numa das arestas do do contrato;*

*c.15) Arlequim abre a porta;*

*c.16) Okassis vem para fora do contrato;*

**OKASSIS**

Está bem, aceito.

*c. 17) Okassis assina o retrato.*

**TRIVELINO**

Só tendes a ganhar em ter aceite esse retrato como vosso. Em breve, tereis notícias minhas. *(sai)*

*Arlequim monta novamente a marioneta e leva Okassis a sair de cena.*

**Cena VI**

**CLEANTA** *(dentro da gaiola, abrindo o pano preto):*  
Senhor Okassis, pode-se perguntar porque estais a rir?

**ARLEQUIM**

Estou a rir do meu Arlequim que confessou que era ridículo.

**CLEANTA**

É espantoso porque ele tem cara de pessoa equilibrada. (*exibindo as luvas que pertenciam à patroa*) Se quiserdes ver uma “preciosa” que se reconhece como tal, é só olhar para a minha criada.

**ARLEQUIM**

Com os diabos! Com aquele rostinho de manhosa deve ser fresca. (*charmoso*) Mas adiante, minha linda donzela, de que é que nos vamos ocupar agora que somos gente da alta?

**CLEANTA**

Ora! Vamos dar à língua em alto estilo.

Porque é preciso lembrarmo-nos mais uma vez que nós agora somos gente fina. Nada de familiaridades domésticas.

Vamos lá, comecemos a agir nobremente; faça para aí milhões de cumprimentos e reverências.

**ARLEQUIM**

E vós, queridíssima, não poupeis gestos nem sorrisos. Ânimo! Quanto mais não fosse para trocar dos nossos ex-patrões.

Está um dia lindo, não madama?

**CLEANTA**

Está um tempo maravilhoso: é o que se pode chamar um dia doce. *Riem de forma exagerada, tentando imitar os patrões.*

**ARLEQUIM**

Um dia doce? Então pareço-me com o dia, não madama?

**CLEANTA**

Assim vos julgais?

**ARLEQUIM**

Pelos céus! Como é que não se há-se ser doce quando se está a seu lado, sob vossas graças? Oh! Oh! Oh! Oh!

**CLEANTA**

O que é que se passa? Estás a desvirtuar a nossa conversa?

**ARLEQUIM**

Ah! Não é nada. Estou a perder a cabeça, estou com a cabeça a ferver.

**CLEANTA**

Então arrefeça que isto traz complicações. Meu caro senhor, eu bem disse que as minhas graças iriam perturbar-vos, sois deveras galante, passeais comigo falando-me de doçura: mas é melhor acabarmos. Dispenso mais galanteios.

**ARLEQUIM**

E eu agradeço-vos tais dispensas.

**CLEANTA**

Já sei que ides dizer que me amais, e podeis dizer, senhor, podeis; felizmente ninguém vos acreditará. Sois simpático mas leviano e não chegais a persuadir ninguém.

**ARLEQUIM** *(fazendo-a parar e pondo-se de joelhos)*

Será preciso que me ajoelhe para convencer-vos dos meus ardores e da sinceridade da minha paixão. Ah! Ah! Ah! Isto está a ir muito bem. Estamos a ser tão palhaços como os nossos patrões, e no entanto muito sensatos.

**CLEANTA**

Ai! Ai! Ai! Assim estragais tudo.

**ARLEQUIM**

Ah! Ah! Ah! Juro que somos dois anjinhos! Sabes o que estou a pensar?

**CLEANTA**

O quê?

**ARLEQUIM**

Em primeiro lugar que não me amas, que só estás a agir por hipocrisia, como os da alta.

**CLEANTA**

Ainda não, mas só dependia de uma palavrinha quando me interrompeste. E vós amais-me?

**ARLEQUIM**

No momento em que estava para vo-lo dizer veio-me uma ideia. Que dizeis do meu Arlequim?

**CLEANTA**

Bem parecido. E vós, que dizeis da minha criada?

**ARLEQUIM**

Que é um bom pedaço!

**CLEANTA**

Já te percebo.

**ARLEQUIM**

Somos bastante espertos para aguentar a cena.

**CLEANTA**

Esse jogo diverte-me bastante. No fundo o melhor que eles têm

**ARLEQUIM**

Nunca tiveram amantes tão bons e aliás nós somos um bom partido para eles.

**CLEANTA**

Está bem, faz-lhe sentir a vantagem que teria em ser meu esposo, na situação em que se encontra. Deixaria de ser escravo, o que é ótimo afinal de contas.

**ARLEQUIM**

Céus! Eu gostaria de ser vosso parceiro se não me sentisse atraído pela vossa criada, mais do que por vós. Fazei com que ela se interesse pela minha gentil pessoa.

**CLEANTA**

Vou chamar Cleanta para lhe dizer uma palavrinha. Afastai-vos um instante. Falai com Arlequim a meu respeito para que ele tome a iniciativa, o meu sexo, a educação e a minha dignidade exigem-no.

**Cena VII****1. Movimentação da Eufrosina (interpretada pelo Coro)**

- a) *colocam-se na lateral esquerda do palco, com as cabeças baixas e os corpos direcionados para fora de cena;*
- b) *as cabeças levantam;*
- c) *as cabeças rodam para o público;*
- d) *os corpos e os olhares voltam-se na direção de Cleanta;*
- e) *dois passos demorados para se aproximarem de Cleanta;*
- f) *têm interesse no que estão a ouvir: o centro de gravidade baixa para prestar atenção ao que diz Cleanta;*
- g) *partilha do entusiasmo: troca de olhares entre as várias pessoas do coro;*

- h) não querem de forma nenhuma saber de Arlequim (novo "Okassis"); traçam a capa por cima do ombro e aproveitam o movimento do braço para se voltar na direção da outra lateral;*
- i) sentem o ultraje da proposta: afastam-se de Cleanta com três passos demorados;*
- j) voltam a cabeça novamente para Cleanta;*
- l) querem matar Cleanta: avançam com passinhos pequeninos em direção a Cleanta;*
- m) olham para o público, exibindo o bonito olhar que têm;*
- n) o olhar volta novamente a ser direcionado para Cleanta;*
- o) viram as costas a Cleanta;*
- p) levantam um braço por debaixo da capa;*
- q) levantam o outro;*
- r) colocam a cabeça de lado, olhando para Cleanta que se encontra atrás deles e dão três passos;*
- s) voltam-se novamente para a frente e exibem uma pose de burguesa;*
- t) voltam as costas novamente para o público; dão dois passos em frente;*

**CLEANTA** *(do outro lado do palco, voltada de costas também):*

Aproxima-te! (b) Rápido (c) que eu não gosto de esperar (d). Vem cá e presta atenção (e). Um homem de bem (f) acaba de me revelar o seu amor por ti (g): é Okassis (h).

(i) Não me vinhais dizer que vos mete medo a palavra "amor", nem a palavra, nem os sentidos (j)

Até agora não tendes feito outra coisa se não dá-lo de todas as formas. (k) Os vossos belos olhos que o digam. (l) Será que eles agora desdenham a conquista do senhor Okassis? (m)

Ele não vos fará reverências ridículas. (n) Não se trata de um cabeça de vento (o), nem de um libertino (p); (q) enfim, um homem às direitas, o que é raro. Mas como és uma pessoa equilibrada confio-te

a ele (*r*); há-de fazer-te feliz em troca da estima e do amor que deves (*s*) ter por ele. Eu ordeno (*t*).

## Cena VIII

### 1. Movimentação de Eufrosina (interpretada pelo coro)

- a) levantam a cabeça e sobem a capa que passa a assentar nos cotovelos;*
- b) colocam a cabeça de lado, à escuta;*
- c) têm de fugir dali: voltam o corpo para o lado oposto aquele de onde fala Arlequim, baixam o centro de gravidade e dão três passos longos;*
- d) páram – um pé atrás do outro;*
- e) com a cabeça voltada para o Arlequim acenam afirmativamente, trocam a perna de apoio;*
- f) voltam o corpo e levantam a perna que deixou de servir de apoio como se estivesse a ser puxada;*
- g) o pé volta ao chão;*
- h) agarram o coração de Arlequim e atiram-no de uns para os outros com nojo;*
- i) esticam as mãos com repulsa e rodeiam Arlequim;*
- j) colocam a capa apoiada no ombro e constroem a pose do “imperador”;*
- m) a capa desce até à altura da bacia;*
- n) esticam a capa e a cima da cabeça e constroem uma espécie de corredor por onde Arlequim passa.*

## ARLEQUIM

Olhai-me (*a*) nos olhos para adivinhar meu pensamento (*b*). Será que não me entendeis? (*c*) Não adianta mentir; já vos falaram dos meus sentimentos por vós (*d*) .

Achais-me um pouco grosseiro, não é verdade? (e) Mas com o tempo haveis de vos habituar . É que amo-vos (f) e não sei como dizê-lo (g).

Como é que eu havia de escapar se sois tão bela?

Meu coração é vosso (h) , fazei dele o que quiserdes (i).

Que mãos maravilhosas! Que belos dedinhos! Como me fariam felizes! Mereceis todas as homenagens possíveis e imagináveis; um imperador (j) seria pouco para vós, quanto mais eu; mas é que não há imperadores à mão e eu estou aqui (k) E o pouco que se vê vale mais que o muito que existe.

Olha desta massa já não se fazem muitos (l); sou um verdadeiro cordeirinho

*Arlequim entra dentro da cabana e tira a máscara. Todos se afastam em linha e colocam-se ao lado da gaiola. Os mais próximos abrem o pano preto, como se de cortinas se tratasse, revelando Eufrosina na gaiola.*

## EUFROSINA

Vê-de ao que estou reduzida; e se não tens em conta a minha posição no mundo, a minha origem, a minha educação, compadecei-vos, ao menos, com as minhas desgraças, com a minha escravidão, com a minha dor. Podeis ultrajar-me a vosso belo prazer; aqui estou sem proteção e com o meu desespero como único companheiro; necessito de piedade, mesmo da tua, Arlequim: olha ao que eu cheguei; será que já não é suficientemente humilhante? Tu ficaste livre e feliz; e será isso o caso para te tornares mau? Nunca te fiz mal, não acrescentes mais nada ao meu sofrimento.

*Os Habitantes da Ilha saem e a atriz coloca a máscara de Arlequim.*

## Cena IX

### OKASSIS

Cleanta disse-me que querias falar comigo: o que há? Ainda me queres insultar mais?

**ARLEQUIM**

Outro que vai pedir-me compaixão. Não tenho nada para te dizer. Queria apenas recomendar-te que deves amar a nova Eufrosina; era só isto.

*1. A Morte de Okassis*

- a) *Okassis traça os contornos do seu corpo no chão como se de uma pessoa morta se tratasse;*  
 b) *Arlequim apercebe-se do que está a acontecer e começa a apagar as linhas que Okassis desenha;\**

*\* o jogo apenas acaba quando Arlequim montar a marioneta*

**OKASSIS**

Tinham-me prometido que a minha escravidão seria breve, mas enganara-me; já estou quase a morrer: vou morrer, Arlequim: em breve perderás o teu desgraçado patrão, que não te imaginava capaz das humilhações que de ti recebeu.

**ARLEQUIM**

Ah! Só faltava este agora. Se não fosse isto tudo teria corrido às mil maravilhas. Espera: proíbo-te que morras por malandrice; por doença, vá lá.

**OKASSIS**

Os deuses castigar-te-ão, Arlequim.

**ARLEQUIM**

Olha, olha, castigar porquê? De ter levado uma vida desgraçada?

**OKASSIS**

Pela tua audácia e desprezo para com o teu patrão; confesso que nada me chocou tanto. Nascestes na minha casa, foste criado comigo na casa de meu pai; até o teu ainda lá está, que te ensinou todos os

deveres quando partiste. Eu próprio te escolhi para me acompanhares na viagem, como meu amigo dilecto; e eu a pensar que me estimavas e olha como me iludi.

**ARLEQUIM** (*emocionado*)

Então não estimo?

**OKASSIS**

Quando se estima uma pessoa não se procede assim.

**ARLEQUIM**

2. *Marioneta*

a) *Arlequim tem compaixão e manipula Okassis para evitar que ele morra e faz com que se levante;*

b) *A partir deste momento Okassis fica com os movimentos corporais constrangidos, embora não esteja a ser manipulado por Arlequim;*

Lá porque brinco um pouco consigo, não quer dizer que eu coiso, ora! Tu também dizias que me estimavas quando me batias; será que as chibatadas são mais amistosas que as risadas?

**OKASSIS**

Bem...Talvez te tenha maltratado (*com dificuldade em continuar a frase, que Arlequim puxa da sua boca*) às vezes, sem razão.

**ARLEQUIM**

De facto, é verdade.

**OKASSIS**

Mas quantos favores não compensaram esses maus tratos?

**ARLEQUIM**

Não tomei conhecimento.

**OKASSIS**

Aliás, às vezes, bem merecias umas correcçõeszinhas!

**ARLEQUIM**

Sofri eu mais com as tuas do que tu com as minhas; os meus maiores defeitos vinham da tua autoridade, do teu mau génio e do desprezo pelo teu pobre escravo.

**OKASSIS**

Vá lá! Em vez de me ajudares, de partilhares da minha aflição, de dares o exemplo aos teus camaradas dum amizade, que os teria sensibilizado e levado a renunciar aos seus hábitos e à minha libertação, portaste-te como um reles ingrato.

**ARLEQUIM**

Queres que partilhe das tuas aflições, mas nunca te ralaste comigo. Pois muito bem! É bem verdade que devo ter o coração um nadinha melhor que o teu, porque já há muito que sofro e sei o que é a desgraça. Bateste-me por amizade; uma vez que que o dizes perdoo-te. Vou interceder junto dos meus camaradas e pedir que te soltem; e se eles não quiserem ficarás aqui como um amigo; porque, na verdade, eu não sou igual a ti; já não tem piada nenhuma eu divertir-me à tua custa.

**OKASSIS**

Meu caro Arlequim, o céu permita que um dia eu possa retribuir-te os mesmos sentimentos! Vai, meu rapaz, esquece que foste meu escravo, lembra-me-ei sempre de que não mereci ser teu patrão.

**ARLEQUIM**

Não digais semelhantes tais, meu caro patrão; se eu fosse patrão talvez não fosse melhor do que vós. Eu é que tenho de vos pedir 167

desculpa dos maus serviços que vos tenho prestado. Quando perdíeis a calma a culpa era só minha.

**OKASSIS**

A tua generosidade fala ao coração.

**ARLEQUIM**

Patrãozinho, como é bom fazer bem!

*Arlequim começa a despir o patrão;*

**OKASSIS**

Que estás a fazer?

**ARLEQUIM**

Dai-me cá o meu fato e tomai o vosso; não mereço usá-lo.

*A partir do momento que Okassis veste a gola passa a ter o controlo completo sobre o seu corpo, deixando de ser uma marioneta.*

**OKASSIS**

Não consigo conter a emoção. Faz como entenderes.

*Okassis entra na gaiola e fecha as cortinas.*

**Cena X**

**CLEANTA**

Que significa isso, Senhor Okassis? Porque está com a roupa do seu escravo?

**ARLEQUIM**

Porque é o que se me ajusta melhor. Nele ficava muito apertada.

**CLEANTA**

O quê? Estais a pedir patrão?

**ARLEQUIM**

Sim, por causa das minhas insolências.

**CLEANTA**

Mas então, o nosso plano?

**ARLEQUIM**

Querer ser um homem de bem não é um belo plano? Arrependi-me das minhas doidices e ele também; faz tu o mesmo, que a tua patroa te seguirá; viva a boa paz! Assim temos quatro belos arrependimentos, pĐra fazer chorar em quatro actos!

**CLEANTA**

Ora vejam lá quem costuma maltratar-nos, olhar-nos por cima e assim que têm uma oportunidade de nos considerar piores do que eles, ficam muito felizes! Oh! Como é mesquinho não ter tido até hoje outros méritos, senão o dinheiro e a posição! Valeu mesmo a pena ter tirado glórias disso, ah! E agora? Que é que seria de voçês se só tivessem os vossos méritos? Estariam bem arrumados! Trata-se de perdoá-los? Não é? E para chegar a esta suprema generosidade o que é preciso? Ser rico? Não. Nobre? Não. Grande patrão? Também não. Vós éreis tudo isso e de que vos serviu? Então o que é preciso? Chegámos ao ponto essencial. É preciso ter bom coração, boa moral, e juízo. É isso que torna a pessoa estimada, decente, o que distingue os homens uns dos outros. Compreenderam Excelências deste mundo? Aí estão os belos exemplos que pedis e que não sabeis dar. E a quem os pedis? A pobres coitados, que sempre haveis ofendido, maltratado, explorado. Devíeis era corar de vergonha.

**ARLEQUIM**

Vamos lá minha amiga! Sejamons bons sem fazer censuras; façamos o bem sem injuriar. Já estão arrependidos de terem sido maus o que significa que valem o mesmo que nós. Quem se arrepende é bom; e quando se é bom, fica tudo bem. Lá se vai a raiva e volta a amizade.

**CLEANTA**

Está bem, pronto! Dou-lhe a liberdade; se houvesse prDaí um barco partiria agora mesmo com a senhora Eufrosina; aí está todo o mal que lhe desejo. Por isso, se voltar a tratar-me mal, não será culpa minha. Sou mesmo carneiro.

*Entra Trivelino.*

**ARLEQUIM**

Nós somos extraordinários: somos reis e rainhas; por fim, finalzinho veio a paz; o bom-senso veio resolver tudo; agora só falta um barco e um barqueiro para sairmos daqui: e se os arranjardes sereis quase tão boa gente como nós.

**CLEANTA**

Nada tenho a acrescentar; enfim sou mesmo um Arlequim.

**ARLEQUIM**

Eis também a última palavra que fala por muitas.

*Entram pelas laterais os Habitantes da Ilha para ouvir o veredicto final de Trivelino.*

**TRIVELINO**

Encantais-me. Era disto mesmo que eu estava à espera; se assim não tivesse acontecido, teríamos punido as vossas vinganças como punimos as suas rudezas. Nada tenho a acrescentar às lições que vos oferece esta peripécia. A desigualdade entre os homens não é mais do que uma provação por que os Deuses nos fazem passar. Voltareis

a Atenas. Que agora a alegria e os prazeres cedam o lugar aos maus momentos, para celebrar condignamente o dia mais proveitoso da vossa vida.

*Cleanta e Eufrosina saem por detrás da gaiola. O Trivelino sai.*

### **Epílogo**

**(Segundo excerto de texto de Almeida Faria,  
para a apresentação em 1969)**

*1. A revolta dos Habitantes da Ilha ou dos Estudantes Narradores  
a) os Habitantes da Ilha aproximam-se da gaiola coberta pelo  
pano outrora fora o corpo do Trivelino; que*

### **TODOS**

Senhoras e meus senhores

*b) recriam a imagem de um "senhor": o Habitante da Ilha 3 sobe  
para as costas do Habitante da Ilha 4 que dá a ilusão de ser o  
resto do seu corpo (tapado com a capa); e todos os outros ajudam  
a dar volume à figura gigante que se criou, cobrindo-se com as  
capas; apenas o rosto do habitante da Ilha 3 fica descoberto;*

### **HABITANTE DA ILHA 4**

Muita atenção, por favor!

### **TODOS**

A peça que se seguiu  
Foi escrita por um senhor.

### **HABITANTE DA ILHA 3**

A obra já é antiga,  
Tem mais de duzentos anos.

Embora trate de escravos

### TODOS

*c) os restantes habitantes da ilha colocam a cabeça de fora das capas e olham para o Habitante da Ilha 3, dizendo:*

*É dedicada a seus amos.*

*d) apenas os habitantes da ilha 3 e 4 mantêm a figura do senhor, todos os outros se desvincularam;*

### HABITANTE DA ILHA 5

Pois se a peça é sobre escravos

### TODOS

Por escravos deve ser escrita

*e) criam-se dois grupos, o Grupo 1 e o Grupo 2, de cada lado do "senhor";*

*f) o senhor tenta fugir e o Grupo 1 aproxima-se dele;*

Não por um senhor doutor

*g) o Grupo 1 abre a capa preta com que se cobre o habitante da ilha 3, revelando o habitante da ilha 4;*

Com a sua cheia barriga.

*h) o Grupo 1 desmonta a figura, retirando o habitante da ilha 3 das costas do habitante da ilha 4 e colocam-lhe a capa aos ombros;*

*i) o Grupo 2 apanha, por seu turno, o Habitante da Ilha 4, colocando-lhe a capa aos ombros;*

Se a peça vos desagrade

Pelo seu estilo farsesco

Pensai que se fosse a sério

O fim seria diferente.

*j) os Habitantes da Ilha passam a ser novamente uma massa coesa que avança para a frente do palco, dizendo:*

Senhoras e meus senhores,  
Desejamos apenas dizer-vos  
Olhai bem para este palco  
Porque nele haveis de ver-vos.





Fac-símile da folha de sala de 2025

TEATRO ACADÉMICO DE GIL VICENTE

TEATRO

REENACT NOW #2

*A Ilha  
dos Escravos*  
(1969–2025)

ENCENAÇÃO  
Joana Ferrajão / Visões Úteis

Estreia  
Dia Mundial do Teatro

27 MARÇO — 21H30

27 março 21h30  
auditório TAGV  
duração aprox. 1h20  
M12

**DIREÇÃO E DRAMATURGIA**  
Joana Ferração (VU, EA,  
República dos Kágados, TEK)

**CENOGRAFIA**  
Diogo Barbosa (FLUC, RUC,  
República dos Inkas, República  
dos Kapangas)

**FIGURINOS**  
Lavinia Zuccala (FLUC, RUC,  
República dos Kágados, TEK)

**DESENHO DE LUIZ**  
Nuno Vasco (GEFAC, TEUC,  
Thiasos – Grupo de Teatro  
do IEC/FLUC)

**SONOPLESTIA**  
Nuno Pompeu (RUC e GEFAC)

**FORMAÇÃO E CONSULTORIA  
DE TÉCNICA DA MÁSCARA**  
Alexandre Oliveira

**INTERPRETAÇÃO**  
Mariana Banaco (EA), Maria Rui  
Cunha (EA, CITAC, GEFAC e  
RUC), Zé Ribeiro (EA, CITAC), e o  
Coro (formandos do Laboratório  
de Commedia dell'Arte: "A  
Propulsão das Máscaras"); Ana  
Teixeira (EA), Carolina Amaral  
(República dos Fantasmas, ESEC),  
Catarina Pratas (Coimbra Impro),  
Chico Guazzelli (FLUC), Filipe  
Abreu Saraiva (EA), Gil Marquês  
(EA), Inês Machado Bastos  
(InterDito, Grupo Teatral da  
FPCEUC), Leka Branco (República  
dos Fantasmas, FMUC), Raven  
do Canto (FCTUC, República dos  
Kágados, TEK)

**APOIO À COMUNICAÇÃO**  
Maria Zarro (EA)

**APOIO À PRODUÇÃO**  
Leonor Gama (EA)  
e Maria Rui Cunha

**APOIO À DIREÇÃO DO CORO**  
Mariana Banaco

**COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO**  
Cláudia Alfaiate (VU)



## REENACT NOW #2: A Ilha dos Escravos (1969 - 2025)

Visões Úteis

“A Ilha dos Escravos”, uma peça de teatro, foi criada no século XVIII, pela mão imaginativa e aristocrata de Marivaux, como um espaço de confronto entre escravos e patrões, situado algures no universo da Grécia Antiga, onde a inversão de papéis sociais representa um esforço importante de renovação da ordem vigente e uma reflexão acerca da condição humana.

No término da década de sessenta do século XX, entre o cheiro a pólvora que inebriava os estudantes e antecipava abril, o texto do dramaturgo francês é pela primeira vez apresentado em Portugal, livremente traduzido e atualizado pelo TEUC – Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra. A trama oitocentista, aprovada pela censura, transforma-se numa reclamação burlesca da liberdade e da renovação do teatro português, que tinha como principais aliados os grupos de teatro académico.

Após algumas récitas, o espetáculo é proibido, porque também a censura havia compreendido que a análise do texto dramático já não bastava para adivinhar as intenções dos inquiridos, porque os processos cénicos utilizados acrescentavam múltiplas camadas, que podiam contrariar tanto os intentos dos censores como do próprio dramaturgo.

Em 2025, no Dia Mundial do Teatro, o espetáculo de 1969 e, conseqüentemente, a sombra do texto de Marivaux, renascem do arquivo do TEUC, como um exercício reflexivo em torno da (im)possibilidade de reconstituir um objeto artístico que “aconteceu” no passado. Trata-se da segunda edição de REENACT NOW, uma linha de atividade do Visões Úteis, conotada com a prática artística enquanto investigação científica e com o campo dos “Estudos da Reconstituição”. Portanto, um projeto cujo principal objetivo implica a priori uma condição impossível: voltar atrás no tempo.

VU (Visões Úteis), EA (Curso de Estudos Artísticos, FLUC), TEK (Teatro Experimental Kagadal), RUC (Rádio Universidade de Coimbra), TEUC (Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra), GEFAC (Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra), CITAC (Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra), IEC (Instituto de Estudos Clássicos), FLUC (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra), ESEC (Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Coimbra), FPCEUC (Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Coimbra), FMUC (Faculdade de Medicina da Universidade de Coimbra), FCTUC (Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra), TAGV (Teatro Académico de Gil Vicente), CEIS20 (Centro de Estudos Interdisciplinares da Universidade de Coimbra), LIPA (Laboratório de Investigação e Práticas Artísticas da Universidade de Coimbra); as afiliações indicadas são presentes e/ou passadas.

O arquivo do TEUC acolheu-me de porta escancarada, com a generosidade e a desenvoltura que caracterizam os 87 anos de história que alberga. Mas rapidamente compreendi que era necessário pensá-lo para lá dos limites de uma sala organizada, com objetos devidamente inventariados e conservados. Os papéis perdidos e rasgados, o pó, a humidade das paredes contavam também uma história. Nele encontrei o guião da “Ilha dos Escravos”, o dossier de produção, os documentos de contestação do TEUC perante a proibição do espetáculo. Mais tarde, encontrei um registo em vídeo da RTP e o protagonista do espetáculo de 69, José Oliveira Barata. A partir dele, comeci a pensar a reconstituição do espetáculo.

Reconhecida pelo apreço às tradições e aos preceitos mais ou menos estáveis que regem as instituições coimbrãs, a cidade apresenta um núcleo consolidado de estruturas artísticas e é pontuada por um conjunto de iniciativas efémeras mas inventivas, idealizadas por uma comunidade flutuante jovem que, muitas vezes, acaba por não ter a credibilidade, o tempo e os meios necessários para crescer. Os grupos de teatro académico são, cada vez mais, indicadores por excelência da tensão que se vive entre a permanência de valores e de sistemas de organização comunitários e as constantes levadas de pessoas, que carregam consigo uma busca pela própria identidade dentro de um novo ambiente, com regras e dinâmicas muito definidas.

ASSESSORIA MEDIÁTICA E GESTÃO  
DE REDES SOCIAIS  
(VU) MS Impacto

CONTABILIDADE  
Helena Madeira (VU)

COORDENAÇÃO ARTÍSTICA  
E CIENTÍFICA  
Carlos Costa (VU, FLUC,  
CEIS20, CITAC)

SUPERVISÃO CIENTÍFICA  
Fernando Matos Oliveira  
(FLUC, CEIS20, LIPA)

DIREÇÃO ARTÍSTICA E CIENTÍFICA  
DA SEGUNDA EDIÇÃO  
Joana Ferrajão

PRODUÇÃO  
Visões Úteis em coprodução com  
TAGV – Teatro Académico de Gil  
Vicente e LIPA – Laboratório de  
Investigação e Práticas Artísticas  
da Universidade de Coimbra,  
e em parceria com o TEUC  
– Teatro dos Estudantes da  
Universidade de Coimbra  
e a secção de Estudos Artísticos  
da Faculdade de Letras da  
Universidade de Coimbra

AGRADECIMENTOS  
República dos Kágados e Cristina  
Grimaldi, José Oliveira Barata,  
Maria Vitória do Valle, Rafael  
Peito, Vicente Bapista

Tendo em conta a proximidade do espetáculo ao ambiente académico conimbricense, o primeiro passo para a construção da peça passou pela tentativa de reconstituição do tecido social e cultural que permitiu a criação do evento de 1969. No que concerne à equipa artística, houve um cuidado especial em garantir que todos os elementos são ou foram estudantes da Universidade de Coimbra, e estão ou estiveram envolvidos em grupos afetos à academia. Durante o processo criativo, à semelhança do que acontece nos grupos de teatro académico, foi proporcionado um contexto formativo gratuito e acessível a quem dele quisesse usufruir: um laboratório de *Commedia dell'Arte* “A propulsão das Máscaras”, cujos participantes integram também o espetáculo.

O contexto político hodierno é completamente diferente daquele que a década de sessenta propunha. Porém, a querela entre a Academia Velha, fechada sobre si mesma, e a Academia Nova, capaz de se aliar às lutas sociais e dar corpo à teoria, permanece bem presente e está também no cerne das tensões elencadas anteriormente na cidade dos estudantes. Embora irreproduzíveis, foram mantidas as intenções de denúncia a que o TEUC deu primazia. O prólogo, que foi escrito por Almeida Faria, após a aprovação do texto dramático pela censura, evidencia o investimento ideológico do grupo, escondido por detrás da moral oitocentista refletida na peça de Marivaux, é transportado também para a reconstituição de 2025.

Para este efeito de coerência de intentos políticos, concorre também a tentativa de recuperação da linguagem cénica utilizada no espetáculo por Luís de Lima. A *Commedia dell'Arte*, que hoje escasseia nas salas de espetáculo e nos currículos, é uma linguagem popular, e, portanto, democrática, que vive do olhar, do corpo do ator, mais do que da palavra, e da utilização da máscara como consolidação de um coletivo.

JOANA FERRAJÃO  
DIRETORA DA SEGUNDA EDIÇÃO DE REENACT NOW

Os “Estudos da Reconstituição” são muitas vezes associados à revisitação de batalhas e outros eventos históricos; mas desta feita, não se trata de guerra mas de teatro, ainda que hoje tanto se fale do “teatro de guerra”.

Pretendemos contribuir para um aumento do conhecimento do teatro do passado, resistindo ao esquecimento que tende a cair sobre as artes performativas, impedindo-as de se inscreverem devidamente na memória; e o que não está na memória, não está no coração, não está na identidade.

Claro que sabemos que este gesto de reconstituição está condenado ao fracasso - desculpem, é mesmo impossível fazer com que aconteça outra vez - mas acreditamos que nesta tentativa condenada a faltar se encerram possibilidades de (re)conhecimento, em particular através da salvaguarda e ativação dos arquivos de artes performativas, uma responsabilidade cada vez mais presente na agenda do governo e das autarquias.

A primeira edição de REENACT NOW, em 2023, dirigida por Carlota Castro, dedicou-se ao arquivo do FITEI - Festival Internacional de Expressão Ibérica, em particular ao espetáculo “Ibéria Sector 5”, da Companhia Bonifrates.

Agora é a vez de Joana Ferrajão arriscar não só um mergulho no arquivo do TEUC, reclamando a nossa companhia para a viagem, mas também a urgência que o título REENACT NOW tomou emprestada de um espetáculo icónico, também dos anos 60: Paradise Now, pelo Living Theatre.

CARLOS COSTA  
DIRETOR ARTÍSTICO DO VISÕES ÚTEIS

TAGV.PT  
COIMBRA, 2025

MORADA  
Praça da República  
3000-343 Coimbra

BILHETEIRA

Online: tagvbol.pt (e lojas fnac)  
Bilheteira: segunda e terça,  
14h00—20h00  
Em dias de evento abre uma hora  
antes e fecha até meia hora depois.  
Encerra aos sábado, domingos e  
feriados.

TELEFONE

239 855 630

EMAIL

teatro@tagvuc.pt

FACEBOOK:

@TeatroAcademicodeGilVicente

INSTAGRAM:

@teatroacademicodegilvicente



Nos últimos anos, um grupo de investigadores vem consolidando no CEIS2o, em associação com o LIPA – Laboratório de Investigação e Práticas Artísticas, um programa dedicado ao estudo da relação entre arquivo e artes performativas. Esta convergência tem vindo a ocupar um lugar de destaque na criação e no pensamento contemporâneo, desdobrando-se em diversas vertentes, entre as questões metodológicas colocadas pela preservação da memória e os ‘reenactment studies’, um caminho de investigação e de criação que se identifica com a agenda interdisciplinar do CEIS2o. Os trabalhos desenvolvidos conferem atenção especial ao arquivo em movimento e à performatividade do próprio arquivo. Nesta segunda edição do programa Reenact Now, podemos contudo identificar um duplo apelo: o espetáculo *A Ilha dos Escravos* constitui uma revisitação histórica da peça encenada pelo TEUC em 1969, mas este gesto de 2025 confere também cidadania plena ao momento crítico da sua instanciação original.

FERNANDO MATOS OLIVEIRA  
CEIS2O, LIPA

O TEUC é, desde a sua origem, um espaço de criação e experimentação, mas também de memória. O seu arquivo não é apenas um repositório de textos e registos, é um testemunho vivo das vozes, inquietações e desafios que moldaram o seu percurso. Guardar, preservar e visitar esse arquivo não é um gesto de reminiscência, mas um ato de resistência: é compreender que cada novo espetáculo carrega em si a história de uma linha contínua que atravessa gerações.

Este espetáculo é um exemplo desse diálogo entre tempos. Um texto antigo, que faz parte dos arquivos do TEUC, ressurgiu agora numa nova encenação, não só como um ato de reinterpretação, mas também de continuidade. O diálogo entre o presente e o passado reafirma o teatro como espaço de luta e de liberdade. Mais do que um regressar, esta peça reafirma a importância de manter vivos os vestígios do que fomos, para que possamos continuar a reinventar o que somos.

O TEUC vive entre a memória e a criação. O seu arquivo não guarda apenas o passado, mas possibilita o futuro.

MARIA VITÓRIA DO VALLE  
PRESIDENTE DO TEUC

O Teatro Académico de Gil Vicente celebra, este ano, o Dia Mundial do Teatro com um feliz encontro. Não é só o facto de este espetáculo promover um encontro com a memória e um profícuo mergulho no arquivo do TEUC. É, também – e muito, a permanente reafirmação de uma proximidade de décadas com a expressão artística que nasce na academia. Nesta parceria com o TEUC e o Visões Úteis, *A Ilha dos Escravos* vem, igualmente, estimular as dinâmicas de ensino e investigação em artes na Universidade de Coimbra, dando continuidade ao trabalho que o LIPA – Laboratório de Investigação e Práticas Artísticas tem vindo a desenvolver a partir do TAGV. Não menos importante é o facto de este espetáculo nos levar a falar e a pensar sobre a liberdade de expressão. Se atentarmos nas palavras que fecham a mensagem deste ano do Dia Mundial do Teatro e que nos interpelam para “uma nova responsabilidade moral e política que emerge da ditadura multifórmica da atual Idade Média”, percebemos que o lugar do teatro tem de ser, cada vez mais, um lugar de resistência.

SÍLVIO CORREIA SANTOS  
DIRETOR DO TEATRO ACADÉMICO DE GIL VICENTE

O CEIS2o – Centro de Estudos Interdisciplinares da  
Universidade de Coimbra e as Edições Afrontamento  
são parceiros de REENACT NOW

O Visões Úteis é uma estrutura financiada pela  
Direção-Geral das Artes do Ministério da Cultura.

## **REENACT NOW**

A ilha dos Escravos (1969-2025)

Direção e dramaturgia: Joana Ferrajão (VU, EA, República dos Kágados, TEK)

Cenografia: Diogo Barbosa (FLUC, RUC, República dos Inkas, República dos Kapangas)

Figurinos: Lavinia Zuccalà (FLUC, RUC, República dos Kágados, TEK)

Desenho de luz: Nuno Vasco (GEFAC, TEUC, Thiasos – Grupo de Teatro do IEC/FLUC)

Sonoplastia: Nuno Pompeu (RUC e GEFAC)

Formação e consultoria de Técnica da Máscara: Alexandre Oliveira

Interpretação: Mariana Banaco (EA), Maria Rui Cunha (EA, CITAC, GEFAC e RUC), Zé Ribeiro (EA, CITAC); e o Coro (formandos do Laboratório de Commedia dell'Arte: "A Propulsão das Máscaras"): Ana Teixeira (EA), Carolina Amaral (República dos Fantasmas, ESEC), Catarina Pratas (Coimbra Impro), Chico Guazzelli (FLUC), Filipe Abreu Saraiva (EA), Gil Marques (EA), Inês Machado Bastos (InterDito, Grupo Teatral da FPCEUC), Leka Branco (República dos Fantasmas, FMUC), Raven do Canto (FCTUC, República dos Kágados, TEK)

Fotografia: João Duarte (TAGV)

Registo Audiovisual e Design Gráfico, a partir de imagem do Arquivo RTP: Grupo de teatro dos estudantes da Universidade de Coimbra apresenta a peça de teatro A Ilha dos Escravos do dramaturgo Pierre de Marivaux e encenação de Luís de Lima, cuja receitas revertem para o núcleo da Cruz Vermelha da cidade. (Castelo Branco, abril de 1969): Sara Allen (VU)

Apoio à comunicação: Maria Zarro (EA)

Apoio à produção: Leonor Gama (EA) e Maria Rui Cunha

Apoio à direção do coro: Mariana Banaco e Zé Ribeiro

Coordenação de Produção: Cláudia Alfaiate (VU)

Assessoria Mediática e Gestão de Redes Sociais: (VU) – MS Impacto

Contabilidade: Helena Madeira (VU)

Coordenação Artística e Científica de REENACT NOW: Carlos Costa (VU, FLUC, CEIS20, CITAC)

Supervisão Científica de REENACT NOW: Fernando Matos Oliveira (FLUC, CEIS20, LIPA)

Direção Artística e Científica da segunda edição de REENACT NOW: Joana Ferrajão  
O CEIS20 – Centro de Estudos Interdisciplinares da Universidade de Coimbra e as  
Edições Afrontamento são parceiros de REENACT NOW

Produção: Visões Úteis em coprodução com TAGV – Teatro Académico de Gil Vicente e  
LIPA – Laboratório de Investigação e Práticas Artísticas da Universidade de Coimbra;  
e em parceria com o TEUC – Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra e a  
secção de Estudos Artísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

O Visões Úteis e o Teatro Académico de Gil Vicente são financiados pela Direção Geral  
das Artes do Ministério da Cultura, Desporto e Juventude.

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para  
a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UID/00460/2025 - <https://doi.org/10.54499/UID/00460/2025>.

Agradecimentos: República dos Kágados, Cristina Grimaldi, José Oliveira Barata,  
Maria Vitória do Valle, Rafael Petito e Vicente Baptista. E ainda à Biblioteca Geral  
da Universidade de Coimbra, pela digitalização, entre outros documentos,  
do guião de 1969, incluído nesta edição.

Apresentações no Teatro Académico de Gil Vicente a 26 e 27 de março de 2025.

Classificação Etária: M/12

26 (Ensaio geral)

27 de Março de 2025 (Estreia)





UNIVERSIDADE D  
COIMBRA



CENTRO DE  
ESTUDOS INTERDISCIPLINARES  
CEIS20

fct

Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

UID/00460/2025



Laboratório  
de Investigação  
e Práticas Artísticas



REPÚBLICA  
PORTUGUESA

CULTURA, JUVENTUDE  
E DESPORTO

dgARTES  
DIRECÇÃO-GERAL  
DAS ARTES

