

Memories, a space that challenges History - biographical memories in the plays of Joana Craveiro and Teatro do Vestido

Memórias, um espaço que desafia a História – memórias biográficas
nas peças de Joana Craveiro e o Teatro do Vestido

Rita Vilhena

FCSH, ICNOVA – Grupo Performance e Cognição, Portugal

Abstract

*In order to follow the chosen research line - autobiographical creation - of the Arts Studies PhD project, two creations by Joana Craveiro and Teatro do Vestido were selected. The plays *Elas Também Estiveram Lá* and *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas* circumscribe the biographical and autobiographical genre, building from *Lieux de Mémoire* to give visibility to people's stories without protagonism in the public arena, challenging the hegemonic narrative of patriarchy in the period before and after the Portuguese revolution*

Keywords: Memory, Biographical, Performance

Ao encontro das histórias pessoais na performance teatral

Este texto reflete a investigação em torno da criação da performance artística autobiográfica no contexto do projecto de Doutoramento em Estudos Artísticos. Interessa reflectir sobre o trabalho da encenadora Joana Craveiro por ser uma criadora por excelência que trata o biográfico, ou se quiserem as memórias pessoais, e em particular dos corpos invisíveis da sociedade que não conquistaram um protagonismo no espaço público. Craveiro, nascida em 1974, é a directora do Teatro do Vestido, uma companhia com duas décadas com sede em Lisboa. A companhia é um colectivo teatral que tem como génese a escrita de textos dramáticos originais, a procura de espaços de apresentação alternativos, a observação da realidade, a investigação etnográfica e a história oral. Uma das peças teatrais aqui apresentadas - *Elas Também Estiveram Lá* - foi adaptada para o cinema. Sendo uma companhia que privilegia o teatro autobiográfico e político nos seus processos colaborativos, elegemos duas peças - *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas* e *Elas Também Estiveram Lá* que abrem um espaço comunitário de possibilidades, encontro de subjectividade – de confronto, por vezes, e de possibilidade de reconciliação - com as memórias e a História. A performance tem essa capacidade, assinalar a intenção de transmitir conhecimento a partir de actos de transferência vitais, memórias e sentido de identidade. As performances teatrais são ocasiões extraordinárias em que a identidade cultural pode ser pensada e os sentimentos de autoconsciência e de partilha comum podem ser experimentados. Era assim que o antropólogo Victor Turner, em concordância com a teoria clássica de Durkheim, tinha uma visão do ritual

(performance) que correspondia à própria sociedade em acto (Turner, 2005, 69; 1987, 77), como o lugar, por excelência, de um tipo de experiência, na qual o poder transformador e criativo das representações colectivas se realiza na consciência dos sujeitos (Durkheim, 1996).



A peça intitulada *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas* foi o resultado de uma pesquisa de várias camadas sobre a memória política (e a sua transmissão) da ditadura e da revolução portuguesa que estreou em 2014 em Lisboa, no espaço Negócio/ZDB, com a assinatura de Joana Craveiro e o Teatro do Vestido. Este espetáculo de teatro, tipo performance palestra, tinha a duração de 4h30. Foi um solo que celebrou o 40º aniversário do golpe revolucionário de 25 de abril de 1974 em Portugal. A peça é composto por sete partes, com um jantar pelo meio, organizadas cronologicamente desde o início da Ditadura Militar de 1926 até ao ano de estreia. A encenadora criou *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas* a partir das suas próprias memórias e da relação da sua família com a ditadura e a revolução, assim como outras “pequenas histórias” (Craveiro 2019), objectos pessoais e imagens de pessoas comuns sem protagonismo militar e político, e ainda uma seleção bibliográfica que vai citando ao longo da performance. Depois de vários anos em digressão, o espetáculo aumentou para as 6h 10 minutos.

O lugar que deu início ao processo de criação, as memórias de Craveiro e da sua família, são corpos com experiências imprimeadas que pedem para ser celebrados e expostos. Numa perspectiva existencialista esses corpos sentiriam o mundo, o corpo é o lugar consciente de compromisso do eu e o mundo, é no corpo que o mundo existe para mim. As experiências são atravessadas no corpo.

O corpo, se considerarmos a visão de Jean Paul Sartre defendida por Schilbrack (2004) não é *res extensa* não pensativa, ele cria memória, em que “conhecimento e acção são apenas dois aspectos abstractos de uma relação original e concreta” (Sartre *apud* Schilbrack 2004, 6, tradução minha). A encenadora Craveiro teve que ir ao encontro deste corpo mas também de objectos e textos produzidos, como metodologia recorrente no seu processo criativo. Turner (1987) explica que, na consciência moderna, a cognição, a ideia e a racionalidade foram primordiais. E defende como à luz do conceito de pós-modernismo de Arnold Toynbe e no *Performance in Post modern Culture*, a cognição tem igual importância que a vontade e o afeto. Ainda no artigo “The Anthropology of Performance” (1987), Turner reforça a ideia de que as performances, particularmente performances dramáticas, são as manifestações por excelência do processo social humano. O autor defende também a tradição epistemológica e do que Wilhelm Dilthey chama de “experiência vivida”. (Vilhena 2018)

Para Dilthey, a experiência é um sistema multifacetado mas coerente, dependente da interacção e interpenetração da cognição, do afecto e da volição. Não apenas de nossas observações e reacções, mas também da sabedoria cumulativa (não do conhecimento, que é cognitivo em essência) da humanidade, expressa não apenas em costumes e tradições, mas também em grandes obras de arte. Há um corpo vivo e crescente de experiência, uma tradição de *communitas*, por assim dizer, que incorpora a resposta de toda a nossa mente coletiva a toda a nossa experiência coletiva. Adquirimos essa sabedoria não pelo pensamento solitário abstracto, mas pela participação imediata ou indirecta através dos géneros performativos em dramas socioculturais. (Turner 1987, 17 - tradução minha).

O material genético do processo criativo de Craveiro habita o lugar da experiência do vivido, conhecimentos que têm uma (mais uma) possibilidade de se transformarem de se restaurarem com novos encontros. O espaço da criação artística, e em particular de forma mais colaborativa, em que se partilham memórias e se refazem textos num contexto teatral, propõe um espaço para a produção de sabedoria do conhecimento a partir das experiências individuais.

Elas Também estiveram Lá

Elas Também Estiveram Lá foi criada em 2018 como peça de teatro, e em 2021 adaptada para um novo médium, um filme com o mesmo nome. Craveiro não sabe se alguma vez mais terá a oportunidade de repor a peça, uma vez que foi agora adaptada para filme, para além de que tem exigências muito específicas. A peça de teatro foi originalmente apresentada tipo itinerante, num percurso pela Avenida da Liberdade até ao interior do Cinema de São Jorge (Silva 2021). O filme, com o apoio da EGAC, esteve disponível gratuitamente numa plataforma online durante as comemorações do 25 de Abril em 2021. Criado

originalmente como projecto *site-specific*, com forte relação e proximidade com o público com lotação limitada a 21 pessoas, e em registo intimista, o filme repete os espaços da peça apresentada em Lisboa, a Avenida da Liberdade e uma pequena sala de projecções no Cinema São Jorge. Os espaços elegidos pela companhia são cuidadosamente escolhidos tanto pelo seu valor simbólico e histórico como pela possibilidade que oferecem, fazer-se trocas com a comunidade. Em regra geral a companhia abre um espaço de diálogo com o público que parte dum sistema de perguntas e respostas para chegar a uma reflexão conjunta. Esta reflexão conjunta é, defendido por Della Pollock académica e autora em *Performance e Estudos Culturais*: «[um] espaço reflexivo particularmente carregado, contingente de encontro da complexa rede das nossas histórias respectivas (que) pode, pois, atrair os participantes para entendimentos novos e renovados do passado» (Pollock *apud* Craveiro 2016). Pressupõem-se que, o diálogo criado com o público, no espaço deste espetáculo, pretende renovar as estórias e histórias pessoais e abrir um lugar de cura que passa por verbalizar experiências passadas e conectar as pessoas numa troca regenerativa. Muitas pessoas que participam nesta acção de partilha escutam-se e fazem-se ouvir como nunca, pois o dispositivo que antecedeu esse espaço predeterminou uma verdade e intensidade de factos biográfico do período tenso da revolução de abril. O público encontra aqui um novo lugar, à luz da cena teatral, de re-ver o seu passado.

A sala de cinema Rank no Cinema São Jorge foi um dos espaços elegidos pela forte simbologia associada à ditadura portuguesa. O Cinema São Jorge em Lisboa foi utilizado pela censura Salazarista para visionar longas-metragens, durante o Estado Novo. O filme *Elas Também Estavam Lá*, apresentado online, não tendo um espaço de encontro directo de discussão com o público, perde o lugar de reflexão conjunta. Será que o filme com a ausência do dispositivo participatório aciona ainda assim novos entendimentos sobre o passado e das histórias pessoais? A adaptação desta peça teatral para o cinema mantém o que nos parece essencial nesta obra, um lugar carregado de força e coragem das mulheres desses tempos. O filme é um documento-arquivo do género etnoficção que mistura documentário e ficção num tom de proclamar a liberdade e emancipação dos/das invisíveis. Para mim, a investigadora que nasceu pós 74, este documento artístico é uma fonte de conhecimento que se torna sabedoria quando é apresentada ao público. As mulheres contam as memórias das experiências vividas tipo testemunho. Estas histórias acumulam-se a outras histórias, essas maioritariamente privilegiadas com um protagonismo heróico, descritas sobre os homens deste período. O fio condutor da narrativa desta obra, a peça teatral e o filme *Elas Também Estavam Lá*, são os testemunhos de várias mulheres acerca da sua vivência durante a ditadura, o dia 25 de Abril de 1974, e o processo revolucionário que se lhe seguiu. A essência da mensagem mantém-se.

Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas

Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas é o título da segunda obra em análise como já foi referido anteriormente. Esta peça é uma palestra performativa, um género de performance que admite a intercepção da prática artística com a prática académica ou, como defende Craveiro “uma junção daquilo a que Diana Taylor se referiu como “arquivo” e o “repertório”, ou seja, um género que torna o arquivo em repertório por via da sua performance (Schneider *apud* Craveiro 2019, 251). O trabalho é parte da pesquisa de doutoramento de Joana Craveiro na Universidade de Roehampton, em Londres, sobre a política da memória no período posterior à ditadura em Portugal. A peça tem uma marca bastante pessoal e autoral que conta com a colaboração criativa e assistência de Rosinda Costa e Tânia Guerreiro e segue a pergunta, como se de uma tese se tratasse: «quando é que a Revolução acabou?». Demarca-se o desejo de escutar as fendas por onde caem as vozes mais silenciosas, resistindo ao apagamento da memória e da história, criam-se megafones para reescrever as narrativas que ficavam no silêncio, e do que não ficou registado. Acreditamos que este trabalho sedimentou e definiu de grande modo o sistema e género de materiais utilizados para as criações futuras – que vimos por exemplo em *Elas Também Estavam Lá*. Utilizando os recursos da autobiografia e testemunhos orais, acedendo ao significado dos eventos para os indivíduos em questão, a encenadora cria um conjunto de histórias pessoais e desafia algumas das narrativas mestras dominantes da esfera da comunicação social e discursos políticos. Pretende-se com isto criar uma (H)história alternativa, com a interacção ao vivo entre eventos passados e a sua representação actual. As mulheres não são o foco desta peça, como já percebemos, mas elas também habitam nessas histórias, enquanto esposas ou filhas, por exemplo. Assim como a encenadora, muitas são as descendentes da memória dos que viveram esse tempo traumático. Segundo Marianne Hirsch (2012), a geração dos descendentes de sobreviventes de eventos traumáticos são designados de geração pós-memória. Estes descendentes não são a testemunha directa desse trauma, mas recebem essa experiência de outros modos, como pela narrativa dos quadros sociais, como a família particular. Craveiro denominou a uma das sete partes da peça «Pós-memória». Pós-memória é um conceito caro para a encenadora, considera a tese defendida por Hirsch que é possível lembrar-se da memória dos outros através de imagens, objectos, histórias, comportamentos e afetos que são transmitidos no ambiente familiar e cultural. Condicionada pelo olhar de descendente da memória, Joana Craveiro encena uma das maiores peças, em acervo e duração, com o Teatro do Vestido. Não vamos entrar na descrição da peça, porém já muito foi escrito sobre ela, queremos posicionar o género de criação biográfica no potencial de reescrita de histórias pessoais e História. Na

sua intersecção com a história oficial, as narrativas particulares, não-oficiais, anónimas podem alterar a percepção desses eventos no espaço público. A precariedade dos materiais utilizados neste solo, recortes de jornais, fotografias, bloco de notas, rádio a pilhas, por exemplo, entram em paridade do que é pessoal, pequeno, íntimo talvez, das experiências pessoais e ao mesmo tempo dialogam e se inscrevem na monumentalidade e histórias heróicas que circulam a diáspora pública.

A peça cria um espaço de partilha e de interacção através de debates pós-representação encenados todas as noites, onde os espectadores e alguns dos entrevistados podem exprimir as suas opiniões, bem como as suas próprias memórias pessoais, prolongando a *praxis*. A performance encorajou assim o espectador emancipado (Rancière *apud* Craveiro 2019), oferecendo uma prática activa de reconciliação para indivíduos com características traumáticas do seu passado, nomeadamente a repressão do Estado e a Guerra Colonial durante a ditadura.

Lugares de Memória

Ambas as peças, *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas* e *Elas Também Estavam Lá* demoram-se nos lugares da memória e por ser o material matriz destes objectos artísticos gostaríamos de pensar sobre a sua importância.

Lugares da Memória ou *Lieux de Mémoire* foi um conceito que o historiador Pierre Nora publicou em 1984. Esse conceito refere-se a locais físicos, instituições, objetos e símbolos que desempenham um papel fundamental na preservação e na construção da memória coletiva de uma sociedade. Nora (1989) argumenta que a memória coletiva é moldada por meio de uma interação complexa entre diferentes elementos, e os “lugares da memória” são pontos de convergência onde essa interação ocorre. Esses lugares podem ser monumentos históricos, memoriais, museus, cemitérios, ruas ou até mesmo objetos simbólicos. Eles adquirem importância cultural e histórica porque se tornam pontos de referência para uma comunidade, evocando lembranças e representando narrativas compartilhadas. Esses lugares da memória não são apenas espaços físicos, mas também estão imbuidos de significado simbólico. Eles tornam-se pontos de ancoragem para a identidade coletiva e desempenham um papel na transmissão e na perpetuação da memória ao longo do tempo. Nora destaca que esses lugares são construídos, selecionados e preservados por diferentes atores sociais, como instituições, grupos étnicos, organizações religiosas, governos ou movimentos sociais. No entanto, é importante notar que Nora (1989) também destaca que os “lugares da memória” não são apenas produtos da memória coletiva, mas também são influenciados por uma seleção e interpretação seletiva do passado. Eles refletem os valores, as visões e as narrativas daqueles que os criam e mantêm. Assim, o conceito de “lugares da memória” de Pierre Nora chama a atenção para a importância dos locais e dos objetos como pontos de ancoragem para a memória coletiva, bem como para

a interação entre memória individual e memória social na construção da identidade e da história de uma sociedade. O autor destaca a importância da dimensão simbólica na construção da memória coletiva. É através da atribuição de significados simbólicos, narrativas e valores a um arquivo que ele se torna um lugar que evoca a memória coletiva. Esse investimento simbólico pode ocorrer por meio de ações como a organização de exposições, a realização de eventos, a criação de narrativas históricas ou a associação do arquivo a figuras emblemáticas ou eventos significativos.

A aura das peças de Craveiro

Sobre a personagem interpretada por Joana Craveiro no *Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas*, a autora explica como é importante o conceito de arquivo à luz do historiador Pierre Nora:

Opeti por chamar a esta personagem “Arquivista” e não curadora ou documentarista, ou mesmo historiadora, porque considero que a principal missão que ela exibe na performance é uma vontade de colecionar e preservar, ou a “*will to remember*” de Pierre Nora (1989), que ele afirma ter de estar inicialmente presente para perceber os seus *lieux de mémoire*. (Craveiro 2017, 173 - tradução minha).

Craveiro realça o conceito arquivo de Nora que, por si só, é apenas um local físico de armazenamento de documentos e informações, no entanto:

“Um arquivo é um sítio puramente material que se torna um *lieux de mémoire* somente se for investido pela imaginação de uma aura simbólica” (Nora apud Craveiro 2016).

A aura simbólica resulta da interação entre os documentos e as histórias que eles contêm, e a imaginação e interpretação dos indivíduos ou grupos que interagem com esses documentos. Através desse processo, o arquivo se transforma em um lugar de memória, que desencadeia emoções, identidade e reflexões coletivas. Nora (1989) ressalta que a aura simbólica não é intrínseca ao arquivo em si, mas é construída e atribuída por meio de práticas e discursos sociais. Portanto, a transformação de um arquivo em um *lieu de mémoire* depende da participação ativa da sociedade, das instituições, dos grupos e dos indivíduos na criação e na preservação da memória coletiva. As obras do Teatro do Vestido sob direcção de Craveiro apresentadas neste texto participam desse processo de arquivar e transformar, atribuindo significados, e narrativas de um conjunto de pessoas, conjunto esse aberto uma vez que as peças sempre que apresentadas protagonizam mais falas, mais testemunhos. Estas peças teatrais activam os atores sociais envolvidos na construção da memória colectiva.

O lugar da memória também passa pelo individual, enquanto função psicológica. Na memória individual encontra-se a memória biológica, a informação adquirida codificada no corpo humano (como por exemplo o ADN e RNA²), mas também o lugar de construção de identidade e consciência. Admitindo a não polarização

de uma ou outra memória, Paul Ricoeur em *Memory, History, Forgetting* (2004), no capítulo “*Personal Memory, Collective Memory*” explora a interseção entre a memória individual e a memória coletiva e a influência mútua entre ambas. Ele argumenta que a memória individual é enriquecida pela memória coletiva, já que as narrativas compartilhadas e os símbolos culturais contribuem para a construção da identidade individual. Da mesma forma, a memória coletiva é formada e mantida através das contribuições das memórias individuais. Craveiro investe simultaneamente nas memórias individuais e colectivas nas suas criações. No exemplo que se segue ela testemunha a contaminação dos universos privado e público:

Em Um Museu Vivo, o público e o privado ecoam na personagem Arquivista, que conduz a performance, e que desenvolvi a partir do meu contacto directo com arquivistas e bibliotecários profissionais, juntamente com a minha própria autobiografia. Ela tem o meu nome, a minha história familiar e a familiaridade com os meus arquivos. (Craveiro 2017, 173 - tradução minha).

Ricoeur (2007) enfatiza que a memória individual não é simplesmente uma reprodução do passado, mas sim um processo interpretativo influenciado pela memória coletiva e pela cultura em que o indivíduo está inserido. Ele também ressalta que a memória coletiva não é uma entidade fixa e unificada, mas sim uma construção social que está em constante mudança e é moldada por diversos agentes sociais.

No campo de investigação e análise organizado em torno das questões da memória colectiva, Maurice Halbwachs (1992) define como “quadros sociais” o que um grupo fornece à consciência individual para a construção de recordações. Sendo, desta forma, a memória individual uma confluência das memórias colectivas dos vários grupos a que o indivíduo pertence. É na família, classe social, grupo religioso, etc, que o sujeito se identifica e reconstrói recordações. A memória, tem assim um papel funcional de transmissão e comunicação, tendo como base as convenções verbais que formam sistemas de diferenciação cronológica, topológica, significativa e lógica, que permitem, por sua vez, especificar tanto a representação isolada do acontecimento, como a sua localização no espaço e no tempo (Aparício 2013). Para Paulo Raposo (2010, 78), a memória colectiva é uma “virtualidade”, no sentido em que é uma abstracção do passado, uma imagem construída no presente sobre o tempo pretérito. A memória assim pensada é resultado de um processo de selecção de recordações, condicionada pelo contexto social em que emerge e, paralelamente, reconstruída pela actividade de rememoração dos indivíduos que integram esse mesmo contexto. Mas para falarmos da memória também temos que falar do esquecimento e de uma forma poética Marc Augé defende o peso do esquecimento no acto de recordação, e reclama a sua conciliação: “Recordar ou esquecer é fazer um trabalho de jardineiro, seleccionar, desbastar”. (Vilhena 2018)

E, justamente, nesse processo de perscrutar as sombras soterradas da memória, criando uma *patine* de traços que conferem autenticidade ao passado, as *experiências performativas* parecem ser exemplarmente preciosas. Uma vez, recriando o passado como se se tratasse de um “país estrangeiro” (Lowenthal *apud* Raposo 2010, 78).

Paul Ricoeur (1985) defende a memória colectiva como a matriz da história. Mais tarde, o filósofo vai se debruçar sobre esta problematização pela óptica da fenomenologia hermenêutica do tempo, e das diferenças entre *tempo* e *temporalidade*. É nesta diferença que o autor contextualiza a ambivalência da representação e representância da história. Para o autor, a história é a *mimesis* de um passado, em que os acontecimentos, já interpretados, são representados e propõem explicações. A representação materializa-se em intrigas narrativas, ficções imaginativas, entre outras, de forma opaca. A representação não é neutra nem transparente. O autor destaca o problema epistemológico e ontológico da representância, definindo esta, ao contrário da memória que se baseia no *reconhecimento*, a história - “representância” - apoia-se num conhecimento sem reconhecimento. De forma paralela, numa estética Deleuziana poder-se-ia dizer que a actualização da memória difere da sua reinvenção. Num pensamento Deluziano os arquivos da memória não se acumulam num lugar específico do corpo humano, ou do cérebro, mas agregam-se a um “corpo-memória” numa duração sempre presente de forma virtual. “O corpo, como multiplicidade, possuía, portanto, virtuais e actuais reais e, enquanto um actual, é rodeado por uma “névoa de imagens virtuais” e de círculos sempre renovados de virtualidade” (Ferracini 2013, 81). Desta forma, o corpo virtualiza a memória em vez de a acumular. O corpo tem uma relação dinâmica entre o real e o estar-no-mundo e sua percepção activa no mundo.

“O mundo é a dinâmica activa/receptiva, actualização/virtualização da própria duração no/do/corpo. A relação e a diagonalização entre essas memórias são, em última análise, coexistência ‘virtuais’ que habitam o actual. A memória não é o acúmulo de lembranças, mas virtualidades potentes e presentes num corpo-agora.” (*Ibidem*, 81 – adaptação minha)

Não se muda a História mas acrescenta-se-lhe mais umas vírgulas

Que mulheres e homens se constroem nas histórias da encenadora Jona Craveiro e o Teatro do Vestido? A artista interessa-se pela memorização - uma relação com a memória individual e a sua representação na História. Craveiro admite não ser historiadora mas sabe que os processos criativos e a sua apresentação podem despoletar novas memórias, como Ricoeur defendia, um RE-conhecimento da história. Para Ricoeur (1985) o relato individual é determinante porque dá (uma) forma à temporalidade, isto é, à experiência temporal. As experiências de vida a mulher que leva o pão, Teresa Medina, Teresa Torga, a livreira, etc., são relatos de memória

individuais que dão corpo a *Elas Também Estavam Lá*. A peça é feita de testemunhos que se relacionam com a história com um tempo actual, no desejo de representar História.

Escuta-se no filme: “Não vais começar um projecto sobre mulheres a citar um homem!... a vida delas dava um livro, gosto que digam que dava um livro porque fica inscrito. Surpreendem-me as fotos principalmente pela ausência. Elas não estavam nas fotos porque deviam estar, por exemplo, a reivindicar o livro proibido *As novas cartas portuguesas*.” Uma das imagens iniciais do filme é a de duas mulheres a levarem café e pão com manteiga aos militares na rua, é também por isso que elas não estão nas fotografias do 25 de Abril, ficaram em casa a preparar-lhes o lanche. Joana Craveiro refere como as experiências destas mulheres não passam de “virtuais nos livros de História” (Silva 2021). Craveiro encontrou, em 2014, Teresa Medina numa sessão do 25 de Abril. A sua história ficou marcada na lembrança da encenadora e o seu testemunho virou arquivo aquando a criação do *Elas Também Estavam Lá*. Esta mulher em 1973 foi expulsa do Liceu António Nobre no Porto depois de ser apanhada na posse de 150 comunicados anti-regime, assinados por quatro direcções de associações estudantis. E conta como a sua expulsão motivaria uma concentração de estudantes a exigir a sua readmissão no liceu e a demissão do “reitor-polícia”. (Frota 2018). Uma mulher dança nua na rua e José Afonso faz uma música com o seu nome – Teresa Torga que sentenciava que “mulher na democracia/ não é biombo de sala”. Uma outra também se despiu mas essa foi capturada pelos fotógrafos. A memória da livreira surge, por acaso, quando ao preparar este espectáculo entrou numa alfarrabista em busca de livros de Maria Lamas. A conversa acabou por encaminhá-la até um armário nas traseira onde guardava uma substancial colecção de livros de e sobre mulheres portuguesas. Numa entrevista com o Jornal Público (Frota 2018) a dramaturga diz “todas as pessoas têm uma história para contar”. “Aprendi com um grande historiador oral, o Alexandre Portelli, que devo deixar as pessoas falarem porque quero saber o que é importante para elas, qual a agenda delas, e não a minha. Se elas percebem, se explico demasiado ou se viram o *Museu Vivo*, o discurso já vai ser condicionado.” A encenadora era cuidadosa no recolhimento das histórias de vida, como se não quisesse colocar impressões digitais nos arquivos. A ideia era recolher a matéria mais bruta possível, memórias em constante actualização nesse corpo-memória e trazer a público, numa criação artística, e carregar a “representância”- as histórias com conhecimento. Se por um lado a participação autobiográfica, ao delegar o seu testemunho para uma criação artística, porta a história para o consciente, por outro devolve a experiência do vivido particular à memória colectiva. É assim que Turner (1987) evidencia o agente catalisador da performance, pela partilha e de construção de identidade. Há que ter em conta também o valor da oralidade, como transmissão do saber histórico. É uma questão importante quando consideramos a ancestralidade do Teatro. Era da

função do Teatro transmitir cultura pela voz, seja ela pelo conto ou a canção. Os relatos das memórias conectam gerações e a performance delas tem um papel determinante no espectador.

Da peça ao filme sem perder o posicionamento da mensagem

É evidente o acto político que este tipo de trabalho tem quando explana a condição da mulher numa época em que a sua independência era vista como uma ameaça. Até pouco antes da revolução, as mulheres não conseguiam viajar sem a autorização do marido, não tinham direito ao divórcio (a menos que provasse ou forjasse a prova do adultério), comprar a pílula, namorar sem a presença da mãe por perto, ou fumar um cigarro sem serem alvo do rótulo “Maria vai com todos”, e havia quem assinasse o livro de poesia com um nome de homem, em vez de seu próprio, para que não fosse censurado. Mas não esqueçamos que os homens também eram reprimidos de diretos, como mostrar afetos e intimidade, mas esse não é o foco da peça. A peça e o filme *Elas Também Estavam Lá* quer assinalar a presença das mulheres na periferia das imagens, dentro de portas, nas ações sociais, na literatura e no activismo no momento de viragem da queda da ditadura de Salazar.

O filme foi um desafio filmado num tempo recorde, foi realizado em menos de dois meses, e contou com a colaboração do coreógrafo Miguel Bonneville que tem formação em cinema. O resultado, porque o Teatro do Vestido faz teatro, é uma forte característica performativa no objecto cinematográfico, que habita um lugar entre a documentação do espetáculo e o cinema clássico. Para além dos testemunhos pessoais conta-se também outras histórias e factos, apresentados em materiais documentais como capas de jornais, artigos e livros, ou cenas de filmes censurados. O filme mostra algumas das frentes em que as mulheres se posicionaram: eventos de alfabetização nas sociedades agrícolas e o trabalho agrícola, o trabalho das “feministas de um país sem feminismo” (Almeida 2006), Entre outras, o filme faz referência a mulheres como: Angelina Vidal³ – escritora e jornalista, era uma das figuras mais pertinente na luta pelos direitos dos mais pobres e activista pelos direitos das mulheres Madalena Barbosa (Milena) - fundadora do Movimento de Libertação das Mulheres⁴, libertação dos presos de Caxias, e a luta pela despenalização do aborto; o livro *Gente Comum – Uma história da PIDE* da Aurora Rodrigues, ou o *As Mulheres do Meu País* da Maria Lamas. Também remonta para o turismo revolucionário, as pessoas que vinham ver de perto o que era e como era a revolução Portuguesa, e no filme escuta-se: “As mulheres vinham para dançar e se despir”.

O jogo entre interior e exterior é outro dos motores do espetáculo que se transporta, também, para esta experiência cinematográfica. *Elas Também Estavam Lá* intercala-se entre a rua, a Avenida da Liberdade e um descampado, e no interior, a pequena sala de cinema Rank Filmes. Na sala de cinema entram figuras vestidas com longos casacos e ficam a observar a tela, são muitos os filmes censurados durante o

Estado Novo, *A abelha na chuva*, *O Mal Amado*, *Os Verdes Anos*, *Mama Roma*, *Roma*, *Cidade Aberta*, etc. Ao contrário do que se passa no espetáculo as imagens documentais e ficcionadas misturam-se, agora em filme, e sobrepõem-se num mesmo plano bidimensional. Numa só tela as atrizes, depoimentos originais e excerto documentais fundem-se para representar a memória de um tempo que marcou toda uma geração e os descendentes desta.

Nem a revolução acaba nem a arte pára – ou vice-versa

Em Portugal, na ausência de uma Comissão da Verdade e Justiça, ou algo semelhante, são os activistas, os cientistas sociais, os historiadores, bem como os artistas, quem tem levado a cabo esse paciente trabalho de reconstituição, contra a usura do tempo e das ideologias vigentes que, cada qual à sua maneira e de acordo com a sua agenda, têm procurado – mais do que estabelecer pontos de vista- reescrever a história. (Teatro do Vestido)⁵

O antropólogo Victor Taylor esclarece sobre a qualidade da performance na produção de conhecimento «o repertório requer presença: as pessoas participam na produção e na reprodução de conhecimento “estando lá”, fazendo parte da transmissão» (Taylor 2003, 20). O *Museu Vivo* opera nessa dança contagiante entre o arquivo e o repertório de frente para trás e de trás para a frente, é a própria transmutação do arquivo em repertório, um movimento que já está presente no próprio título do espetáculo: o museu é «vivo», as memórias são «pequenas e esquecidas». O espetáculo dá a possibilidade de escutar as vozes e memórias silenciadas dos torturados pela PIDE, os silêncios dos ex-combatentes na Guerra Colonial e dos retornados das ex-colónias, criando um espaço - assim como qualquer museu cria - para se mostrarem, para se verem, para se ouvirem, para se perguntarem. (Craveiro 2016). Este espaço é para a criadora uma arma de inscrição contra o desaparecimento:

Na geração da pós memória, de que faço parte, lidamos desde sempre com este «desaparecer progressivo» das marcas da revolução dia a pós dia, como nos murais apagados das ruas, ou os livros ditos «revolucionários» retirados das estantes e guardados num qualquer canto difícil acesso (como descrevi em *Um Museu Vivo*). Lidamos com a memória que não temos desse tempo que não chegou totalmente a ser, e que, ainda por cima, nos dizem que talvez nem devesse ter sido. (*ibidem*)⁶

Assinalou-se em *Elas Também Estiveram Lá* que podem ser tantas as vozes perdidas pelas mulheres, por pensarem que as suas histórias são insignificantes, como as ações de criação e mudança num país, que ainda hoje, vive sobre o domínio dos homens numa sociedade conservadora e patriarcal. Reflectindo sobre estas duas peças de Joana Craveiro e o Teatro do Vestido vemos que as mulheres portuguesas têm muito a dizer sobre a repressão, a censura,

o machismo e o sexismo ao longo do século XX, nomeadamente durante a ditadura portuguesa. A arte e a crítica artística estão na linha da frente da batalha para superar a opressão da esfera pública mediática e hegemónica do patriarcado. Esta batalha não será ganha fácil ou rapidamente, mas é absolutamente necessário envolver-se nela. Para travar esta batalha, a crítica precisará decididamente de múltiplas subjectividades e experiências de vida para se criar um discurso mais inclusivo e plural.

Conclusão

A minha performance produz “novas memórias” e instiga o público a reavivar as suas - quer sejam participantes directos, quer sejam gerações pós-memória como eu. (Craveiro 2017, 24)

Se a performance é, como defende Turner, um agente catalisador de processo de consciência e de construção de identidade, para Ditley a criação artística contribui para a visibilidade das experiências vividas. O trabalho que analisámos do Teatro do Vestido arquiva as experiências de pessoas (in)visíveis e devolve-lhes um *lieux de mémoire*. E o que acontece a essas memórias cobertas de aura simbólica, para utilizar a expressão de Nora? São as memórias condicionadas pelos corpos-memória, em constante actualização que atravessam a obra de Craveiro encontram um espaço para restaurar novos encontros. A geografia da memória habita um espaço tão virtual e potente como as próprias histórias biografadas nestas obras. Habitam lugares opacos pela imensidão de camadas de actualizações, episódios escritos e reescritos, apagados e restaurados, e eliminados de todo, do consciente.

A minha pós-memória é o resultado directo da transmissão familiar que recebi através de relatos, fotografias e documentos escritos, livros, autocolantes e cartazes políticos, bem como dos silêncios e das omissões desses relatos, que me propus investigar. De certa forma, esta pós-memória é também feita da minha própria crítica e das minhas interrogações sobre o que me foi dito.” (Craveiro 2017, 25)

O *lieux* na sua complexidade pede intervenção, são o lugar de trabalho destas criações que são tanto teatrais como políticas. A encenadora demarca-se pelo posicionamento de resistência aos discursos hegemónico patriarcais, a meu ver uma feminista que usa o seu lugar de fala para fazer a diferença. Em determinados segmentos do teatro, defende-se que o teatro não precisa servir para nada, que não cabe ao teatro, diria ainda, e às artes em geral, transmitir uma mensagem. Mas, diante de peças como as do Teatro do Vestido concluímos que, independentemente do seu lugar autónomo de obras de arte, estas criações têm um lugar que se relaciona com um posicionamento crítico e reivindicativo de mudança. Convida-se a contar histórias de vida de pessoas simples sem grande protagonismo na praça pública.

As memórias são restauradas e lembra que quem fala de si acrescenta e se inscreve na História.

Notas finais

¹ *Res extensa* é uma das três substâncias descritas por René Descartes em sua ontologia cartesiana (muitas vezes referida como “dualismo radical”), juntamente com *res cogitans* e Deus. Em Descartes, *res cogitans* (“coisa pensante”) é o sujeito pensante, que encontra obstáculo numa *res extensa* (“coisa extensa”), que é o corpo, a realidade deste mesmo ou a matéria. Traduzido do latim, “*res extensa*” significa “coisa extensa” - fonte: www.wikipedia.org

² O ADN- ácido desoxirribonucleico é um composto orgânico cujas moléculas contêm as instruções genéticas; o ARN – ácido ribonucleico desempenha um papel muito activo nas células podendo catalisar reacções biológicas e controlar a expressão genética.

³ Angelina Vidal (1853-1917) - <https://debategraph.org/Details.aspx?nid=309100>, consultado em 21 de maio de 2021

⁴ O Movimento de Libertação das Mulheres foi um grupo feminista em Portugal de luta pelo direito à igualdade de oportunidades e contra a discriminação de género, fundado a 7 de maio de 1974 por Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno, criado para “lutar pelo direito de igualdade sem discriminação de sexo”. (Almeida 2006)

⁵ <http://teatrodovestido.org/blog/?p=5334>

Bibliografia

Almeida, São José. 2006. “As Feministas de um país oficialmente sem feminismo”. *Público*, 28 de Janeiro. <https://static.publico.pt/DOCS/AsFeministasdeUmPais.pdf>, consultado em 21 de Maio de 2021.

Aparício, Maria Irene. 2013. “Memória: As Imagens da Vida nos Intervalos do Filme.” In Grilo, João Mário e Aparício, Maria Irene (Orgs.), *Cinema & Filosofia, Compêndio*. Lisboa: Edições Colibri, Setembro 2013 – ISBN 978-989-689-342-2 / Depósito legal nº 364 138/13), 163-190

Coelho, Rui. 2015. “The Living Museum of my Generation’s Failure: On the Living Museum of Small Forgotten and Unwanted Memories by Joana Craveiro/Teatro do Vestido”. *Critical Stages/Scènes critiques*. The IATC journal/Revue de l’AICT- December: issue No 12.

Craveiro, Joana. 2016. “Que teatro é esse?: Pensamento e processo de Um Museu Vivo de Memórias Pequenas e Esquecidas”. *Sinais de Cena – Teatro e Memória* série I (1): 27-49

Craveiro, Joana. 2017. “A Live/Living Museum of Small, Forgotten and Unwanted Memories. Performing Narratives, Testimonies and Archives of the Portuguese Dictatorship and Revolution”, Tese Doutoramento, University of Roehampton, Londres.

Craveiro, Joana. 2019. “Quando é que a revolução acabou?”. *Insistir con la esperanza. El compromiso social y político del intelectual*. Editado por Pablo Pozzi & Paula Godinho (Orgs.), 49-264. Buenos Aires: CLACSO.

Cunha, Paulo. 2014. “O novo Cinema Português. Políticas Públicas e modos de produção (1949-1980)”, Tese Doutoramento, Universidade de Coimbra.

Durkheim, Émile. 1996. *As formas elementares da vida religiosa* [1912]. Traduzido por Paulo Neves. São Paulo, Brazil, Livraria Martins Fontes Editora Ltda.

Ferracini, Renato (2013). *Ensaio de Atuação*. São Paulo, Brazil, Editora Perspectiva s.a.

Frota, Gonalo. 2018. "As mulheres da revoluo que ficaram fora da fotografia." *Público - Ípsolon*, 16 de Abril, 2018.

Halbwachs, Maurice. 1992. *On Collective Memory*. Chicago: The University of Chicago Press

Hirsch, Marianne. 2012. *The Generation of Postmemory*. New York: Columbia University Press

Nora, Pierre. 1989. "Between Memory and History: Les Lieux de Memoire". In *Representations, Special Issue: Memory and Counter Memory*, nº 26 (Spring), 7-24. University of California Press.

Raposo, Paulo. 2010. *Por detrás da máscara – ensaio de antropologia da performance sobre os caretos de Podence*. (1ª edição) DPI Cromotipo, Instituto dos Museus e da Conservao, I.P. Portugal.

Ricoeur, Paul. 1985. *Temps et Récit 3. Le temps raconté*. Paris: Éditions du Seuil, 110-178.

Ricoeur, Paul. 2007. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Unicamp 105-134.

Schilbrack, Kevin (2004). *Thinking Through Rituals, Philosophical Perspectives*. Nova Iorque e Londres: Routledge.

Silva, Ricardo. 2021. "Elas também estiveram lá: as mulheres que ficaram de fora da história do 25 de Abril". *Público*, 21 de Abril.

Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire*. Nova Iorque, Duke University Press.

Turner, Victor. 1987. *The anthropology of performance*. In: *The Anthropology of performance*. Nova Iorque: PAJ Publications.

Turner, Victor. 2005. *Floresta dos símbolos: aspectos do ritual Ndembu [1967]*. Niterói: EdUFF.

Vilhena, Rita. 2018. "Corpo Santo – um ritual em palco", Tese de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa.