

CADERNOS AA

ETNOTEATRO COMO PERFORMANCE DA ETNOGRAFIA: ESTUDO DE CASO NUM GRUPO DE TEATRO UNIVERSITÁRIO PORTUGUÊS

Ricardo Seiça Salgado
CRIA-IUL¹

O etnoteatro é uma forma alternativa da tradução e expressão cultural que relaciona etnografia e teatro. Como parte integrante de uma etnografia a um grupo de teatro universitário procura-se capturar o ethos que caracteriza os seus membros ao longo da sua história. A produção de um espetáculo em que o grupo se pensa a si próprio revela uma das formas em que o etnoteatro pode permitir a partilha de conhecimento que reforça um sentido de comunidade. A proposta de enquadramento do etnoteatro é feita através do pressuposto de que este pode ser igualmente objeto e método da etnografia.

Palavras-chave: Etnoteatro; etnografia; observação participante; performance; teatro universitário; tradução cultural

O estudo de caso aqui apresentado é um projeto teatral que resulta de uma etnografia ao CITAC (Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra) e acontece em paralelo com a realização de um filme documentário que se fez sobre a história do grupo. Para estudar o passado necessitámos de efetuar uma pesquisa ao arquivo e ao repertório, para usar a distinção de Diana Taylor (2007), entre a interpretação de documentos e a performatividade inerente às entrevistas que se fazem aos interlocutores que passaram pelo CITAC, para dar conta da vida do grupo ao longo da sua história. Paralelamente à investigação sobre o passado do grupo realiza-se uma etnografia à geração de estudantes contemporânea que compõe o CITAC. Faz-se observação participante durante o ciclo de vida desta geração. Um ciclo de vida de uma geração no CITAC consiste na realização do curso de iniciação ao teatro, integração na Direção do grupo, realização de espetáculos e organização de um novo curso de iniciação para uma nova geração surgir, durante um período de dois, três anos. E é com a recente geração que se acaba por vir a construir um espetáculo teatral sobre o legado do grupo criado desde 1956. No seio da geração atual que se etnografava, o CITAC iria trabalhar sobre a sua história enquanto coletivo de teatro cruzando-se e sendo parte inerente a uma etnografia sobre o grupo. O etnógrafo

1 Centro em Rede de Investigação em Antropologia, Lisboa.

desdobra-se em diretor de teatro, orientando a escrita e encenação de um espetáculo sobre e com o CITAC.²

Neste artigo, pretendemos dar conta de como a performance da etnografia, a que chamamos de etnoteatro, produz uma nova autenticidade identitária por via de um trabalho coletivo de reconstrução da história de uma “comunidade de práticas” (Lave e Wenger 2009) como é este grupo de teatro universitário. A construção de um espetáculo baseado em dados etnográficos revela também que o etnoteatro, para além de expressar e devolver aos interlocutores a informação e tradução dos dados etnográficos (que também são apresentados a um público) pode ser, simultaneamente, objeto e metodologia da prática da etnografia que se faz ao grupo.

PARA UMA DEFINIÇÃO DE ETNOTEATRO

Existem várias denominações possíveis para designar aquilo que chamamos de etnoteatro³ que aqui toma a performance da etnografia como consequência da etnografia crítica e pós-moderna, no seio de uma antropologia reflexiva. Seguindo Mienziakowski (Denzin 2001), Norman Denzin diz que o etnodrama é uma forma de teatro etnográfico em que os guiões são baseados no trabalho de campo, em que estes textos dramáticos são devolvidos aos interlocutores e espectadores da performance estética resultante. Seguimos a proposta de distinção entre etnoteatro e etnodrama sugerida por Saldaña (2011). O teatro refere-se normalmente ao espetáculo ou à produção formal, ao produto artístico, ou seja, à arte de representar que é expressa

2 Os dados etnográficos decorrem de um estudo etno-histórico sobre um grupo de teatro universitário português de Coimbra que veio a resultar na tese de doutoramento: *A Política do Jogo Dramático. CITAC: Estudo de Caso de um Grupo de Teatro Universitário*. O CITAC é um organismo autónomo de uma centenária Associação de estudantes (nascida em 1887) – a AAC (Associação Académica de Coimbra) – numa das mais antigas universidades da Europa. Nascido em 1956, aparece como uma alternativa ao panorama geral do teatro nacional – caracterizado por uma dinâmica muito pobre – com o objetivo de fazer dramaturgia moderna e de criar novos e mais informados espetadores, uma função primordial do fazer teatral que o grupo promove. Com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, paralelamente, organiza conferências, ciclos de teatro, edita um *Boletim de Teatro* onde se discutem as novas tendências de teatro mundiais. Gradualmente progrediu na qualidade das suas apresentações, apostando anualmente num encenador (várias vezes estrangeiro) que promovia um curso de teatro e/ou dirigia as encenações. Estes encenadores traziam com eles as tendências socioculturais mundiais, ensinando novas metodologias teatrais. O ambiente ideológico que se vivia era o da emergência de uma contracultura, de uma juventude que procurava outros valores da cultura e da cidadania, enfrentando uma ditadura que vai até 1974. Afirmando-se pela diferença, desde cedo que o grupo adquire uma rotatividade dos seus membros decorrente da dinâmica do calendário escolar na Universidade (o tempo de permanência de uma geração no CITAC ronda os 3 anos), o que faz do grupo um *work in progress* de diferentes gerações de estudantes que rotativamente o tem constituído até hoje. Passaram pelo CITAC várias centenas de membros o que impossibilita aqui elencar todos eles. Dos seus dez fundadores destacamos Fernando Heitor Gomes Teixeira, Feliciano Cruz David, Fernando Assis Pacheco. Estando a omitir tantos outros, passaram pelo CITAC pessoas que se destacaram em vários domínios da sociedade como o da cultura (Yvette Centeno, Emílio Rui Vilar, Hélder Costa, António Portugal, Adriano Correia de Oliveira), o da política (Manuel Alegre, António Correia de Campos, Francisco Lopes, Catarina Martins), o da ciência social (António Barreto, Joaquim Pais de Brito). Passaram pelo grupo encenadores como Paulo Quintela, António Pedro, Luís de Lima, Jacinto Ramos, Carlos Avilez, Victor Garcia, Ricardo Salvat, Juan Carlos Uviedo, Geraldo Tuchê, Mário Barradas, Paulo Lisboa, Carlos Curto.

3 Saldaña (2011: 13-14) faz um levantamento exaustivo de termos pertencentes à mesma família de significado de etnoteatro e que demonstram este “arquivo rizomático” de conceitos usados na literatura científica e artística que mencionam de alguma maneira o que o conceito designa. Para deixar aqui apenas alguns: teatro documental, drama ou teatro etnográfico, etnodramaturgia, etnoperformance, teatro factual, teatro do quotidiano, drama histórico, teatro não-ficcional, performance da história oral, teatro da realidade, etc.

num palco para uma plateia. Enquanto forma de arte, teatro dá ênfase ao acontecimento que ocorre ao vivo num determinado lugar e que implica um público. Pode igualmente referir um género teatral ou o conjunto de obras dramáticas. Já o drama refere-se genericamente à literatura dramática, podendo igualmente definir-se como um género específico. Etimologicamente, o drama designa ação. É a performance que dá o sentido consubstanciado ao drama. Quer isto dizer que o próprio guião escrito, a peça teatral, tem como imanente a ação que no teatro se vê expressa. Assim, o etnoteatro combina a palavra etnografia com teatro e refere a performance realizada no palco. O etnodrama junta etnografia e drama e designa, então, um género específico da escrita literária dramática (ibidem: 13). O etnodrama torna-se o texto dramático do etnoteatro. Afinal de contas, no senso comum, dizemos que “vamos ao teatro” e não propriamente ao drama.

O etnoteatro é um modo de dramatizar observações e argumentos sobre a vida pessoal, social e cultural. São três as suas principais características: 1) utiliza métodos etnográficos como a observação participante, a realização de entrevistas, a pesquisa e interpretação de documentos históricos que legitimam o argumento; 2) faz uso de conceitos teóricos dos estudos de performance como o ritual, o drama social, o drama estético, a performatividade, a participação dialógica, a escrita performativa; 3) utiliza metodologias teatrais que advêm das diferentes formas de escrita dramática, das várias escolas de construção da personagem, mas também dos diversos estilos de encenação.

O etnoteatro é um subgénero do teatro documental em que se dramatizam dramas sociais e políticos. É com Erwin Piscator, na Alemanha do início do século XX, que acontece a formalização do uso literal de fontes da realidade sociocultural para a construção do que poderemos chamar de etnodramas. Piscator (Innes 1972) não é neutro em relação aos problemas sociopolíticos da sua época: os dramas sociais consequentes da I Guerra Mundial, a crise económica e a acesa luta política na recém-formada República de Weimar (em contraponto com a ressonância da revolução de Outubro, na Rússia de 1917). É neste contexto que, por volta de 1920, Piscator começa a sua atividade de encenador.

Segundo Innes (ibidem), a inovação introduzida por Piscator no seu teatro documental foi uma tentativa de estimular o criticismo político. Como o próprio criador afirmou, desde cedo procurou colocar um fim às formas burguesas, procurando substituí-las por uma forma que trouxesse o espetador para o teatro não por via de uma ficção mas de um conceito alicerçado por uma força viva (Piscator 1995: 104). Esse objetivo não seria conseguido através de uma “cópia da realidade” acrítica, por uma ideia de teatro como um mero espelho do tempo atual. O objetivo do teatro revolucionário seria tomar a realidade como ponto de partida e ampliar a discrepância social, tornando-a o elemento da denúncia, da sua revolta, encarando a possibilidade de uma nova ordem (ibidem: 103). Assim,

concebeu, desde cedo, uma ideia de teatro político que visava banir da cena qualquer traço de “expressionismo” individualista, irracionalista, burguês e “reacionário”, e lutar por um teatro que tivesse uma imediata e directa influência na transformação da vida, e que fomentasse a informação e a tomada de consciência dos “porquês” e dos “comos” da realidade de todos os dias. (Vasques 2007: 8)

Percebemos assim que Piscator acreditava na transformação da sociedade e o teatro poderia ser o mediador dessa possível mudança, virando-se para as massas e dando expressão às lutas do proletariado. É com este fim que se justifica a metodologia para uma nova escrita teatral e para as mudanças técnicas (cenário, luzes, som, vídeo) que inauguram no teatro, as que vêm a

constituir as bases do que acabou por vir a chamar de “teatro épico” (ainda antes de Brecht), e que importam para a definição de etnoteatro.

Em Piscator, o etnodrama é criado a partir de documentos e fontes autênticas de situações históricas conhecidas (notícias de jornal, artigos, relatórios, atas, todo o tipo de documento informativo); introduz-se o narrador-comentador; incorpora-se nas cenas a projeção de filmes documentários, ou de fotografias que visam expressar a realidade social retratada, ou ainda de textos-documentos ou de simples desenhos. Estas projeções acabam por ter igualmente a função de comentar, inaugurando uma espécie de “materialidade física” ao comentário; constroem-se complexos dispositivos cenográficos que passam a servir funcionalmente os intuitos persuasivos da estrutura dramática (e não serem mera decoração); realizam-se cenas em simultâneo (para a qual também serve o cenário rolante ou móvel)⁴.

É tradicional, no teatro, o diálogo revelar motivos e relações pessoais, a trama da história, e desviar a atenção dos dados históricos para as personagens. Aqui passa a funcionar a estrutura da ação que o documentário imprime, uma sucessão de factos dos dramas ou condições sociais em coreografias de significado dadas por fragmentos de diferentes *media* e apresentados em palco simultaneamente justapostos. Interessam os diferentes campos de perceção a que o público acede por esses diferentes meios, todos eles baseados na força motriz dos factos que sustentam a mensagem, centrando retoricamente o espetáculo numa ideia central ou num conceito. Este conceito torna-se externo à ação e, de certa forma, desconecta-se das personagens. É por relação às forças mais amplas que caracterizam uma época que se pode compreender o objetivo ou a função teatral para Piscator (Innes 1972). Como veremos, este princípio será igualmente aplicado no espetáculo que realizamos como performance da etnografia cujo conceito procurou ser a expressão de um *ethos* de ser citaquiano, uma ideia geral que caracterizasse a personalidade ou o carácter dos membros do grupo ao longo da sua história.

Hoje, o etnoteatro está de certa forma ligado ao que se tem designado genericamente por “teatro e comunidade”⁵, uma vez que trabalha “sobre” e “com” os membros de uma determinada comunidade, ou de uma determinada identidade, ou de uma dimensão da opressão social (raça, classe, género, orientação sexual, idade, etc.) afeta a um grupo específico de pessoas. Constitui-se como um modo alternativo de tradução cultural e pode, no processo e através da performance, ser uma maneira de se imaginarem mundos outros alterativos, uma experiência dialógica que tem a faculdade de conferir poder aos interlocutores (Denzin 2003). No trabalho desenvolvido, o etnoteatro ajudou a conferir poder à imaginação de um *ethos* coletivo comum, capaz de dinamizar e reforçar os laços de comunhão. Neste sentido, opera uma espécie de espelho cultural, de que fala Meyerhoff (1986): as cerimónias definidoras da identidade enquanto performances onde um grupo acaba por (re)criar a sua identidade ao contar uma história sobre si próprio, uma espécie de “autobiografia coletiva”. O estudo de caso aqui retratado dá-nos igualmente algumas luzes sobre esta autenticidade renovada que acontece numa comunidade de práticas como o

4 Sobre as inovações teatrais inseridas por Piscator que aqui se resumem, ver Innes 1972; Vasques 2007.

5 Esta discussão está fora do âmbito deste artigo mas noto, ainda assim, que muitas vezes a designação de “teatro e comunidade” tem servido na comunidade teatral como jargão para um género pouco explícito na sua estrutura e função, contribuindo para a sua banalização ou esvaziamento. É “teatro e comunidade” apenas por se colocar uma cena efémera no espetáculo, por exemplo, convidando um grupo de indivíduos-figurantes para dançar uma música popular, sem qualquer intervenção ou participação mais alargada “na” e “sobre” a comunidade? É teatro e comunidade passar uma semana numa aldeia e construir um espetáculo com autoridade para expressar o “espírito” dessa aldeia? Seguramente que etnoteatro não é.

CITAC. E neste sentido, o etnoteatro é um modo alternativo de expressão etnográfica que devolve à comunidade (ou aos interlocutores) um renovado sentido de si próprio.

Enquanto expressões possíveis da etnografia, a monografia e o etnoteatro (diríamos igualmente, o filme etnográfico) complementam-se e aperfeiçoam-se umas às outras. Como? 1) Por via dos seus processos de construção distintos e do seu modo particular de traduzir conhecimento; 2) pelas repercussões que podem acontecer no seio dos participantes-interlocutores; 3) pela possibilidade de se produzirem diferentes campos de perceção para o leitor-espectador. O etnoteatro abre espaço à experimentação de diferentes formas de tradução cultural mas também a uma sensibilidade pertinente para as técnicas de estar e ser na observação participante e, neste sentido, contribui para a metodologia etnográfica. Essa sensibilidade emerge dos diferentes tipos de participação possíveis e dos diferentes papéis que o investigador pode ter.

O investigador torna-se também diretor de uma peça, encenador da performance da etnografia que implica outro tipo de participação. A pesquisa é partilhada, feita, discutida e negociada com os interlocutores, abrindo-se espaço para a análise dos dados em conjunto, produzindo relações diferenciadas às do contato formal entre investigador e interlocutores, experiências afetivas que se desenvolvem na construção do espetáculo. Por outro lado, é igualmente em coletivo que se escolhem os momentos ou os temas que se vão desenvolver na peça. Também é em grupo que opera a criatividade que está por trás da forma como se vão expressar esses dados no espetáculo. Neste movimento que exige que os interlocutores da etnografia participem na pesquisa e análise dos dados etnográficos e, portanto, que sejam eles próprios “etnógrafos”, abre-se espaço à sensibilidade performativa, e traz-se novas óticas para a perceção e análise do material cultural, na medida em que esse movimento é *per se* matéria de estudo.

No contexto deste trabalho, o tema para o espetáculo teatral coincide com a matéria a trabalhar etnograficamente: o passado do grupo; mas também o próprio espetáculo teatral se configura como material etnográfico no seio da investigação que se faz à geração contemporânea do grupo. Por isso, podemos dizer que o etnoteatro se pode constituir como objeto e método da etnografia. Surge como possibilidade para explorar e transformar informação em experiência partilhada, confirmando o facto de que todos somos co-performers das nossas vidas, devolvendo aos interlocutores ou ao público, precisamente essa experiência. Na pesquisa de um conceito unificador, o etnoteatro envolve lógicas de pensamento, diferentes níveis de interpretação, de perceção, racional e afetiva, determinado por uma experiência etnográfica própria que necessita de dar voz aos interlocutores. Ele expande-se como na escrita performativa (Pollock 1998), ou seja, evoca mundos de outro modo intangíveis, é metonímico, reflexivo, multivocal, onde se marca uma atitude estética, ética e política.

O etnoteatro abre canais interpretativos complexos que utilizam os códigos da performance que não privilegiam a escrita sobre os outros *mediums* produtores de significado (Mienczakowski 1996: 258). Há um claro investimento na relação, implicando em diferentes níveis o interlocutor ou o espetador a diferentes tipos de conhecimento etnográfico. O etnoteatro participa na democratização do conhecimento e procura explicações e expressões de uma forma pública, abrindo os significados à academia e aos interlocutores, contribuindo para uma “des-academização” do conhecimento (ibidem: 260).

Uma prática equiparável ao etnoteatro pode igualmente ser produtiva na aprendizagem

sobre o outro como o demonstraram os *workshops* de performance da etnografia de Victor e Edith Turner (Turner e Turner 1982)⁶, ou *playsshops* como também lhe chamavam, um verdadeiro teatro etnográfico pedagógico. Partindo das descrições sobre comportamentos das “outras culturas”, desafiavam os estudantes a realizar guiões, na verdade, etnodramas. Introduziam a forma dos dramas sociais, de onde emergem vários tipos de performances culturais que estilizam os contornos da interação social na vida quotidiana. Familiarizavam os alunos com a cultura e sistema social do grupo e escolhia-se o ritual ou o mito a dramatizar. É então que se desencadeia um processo de ensaio que combinava antropologia e teatro. Os dados eram escritos, os figurinos e adereços construídos tendo em conta uma certa autenticidade cultural. O encenador da recriação deveria ser alguém do grupo com mais autoridade etnográfica sobre o tema escolhido de forma a não descurar o detalhe dos preliminares técnicos que compõem toda a gramática e vocabulário cultural. Tudo contribuía para apurar as atitudes e valores básicos do grupo e da sua estrutura social, dando pistas para a descodificação do simbolismo de cada pormenor.

No âmbito destes *workshops* recriam-se rituais de puberdade, cerimónias de casamento, o ritual do *potlatch*, etc.. Normalmente, num ritual, um determinado coletivo corta um fragmento da vida em comunidade e submete-o a uma inspeção (ou retrospeção, como sublinham os autores). Essa é uma das funções do ritual. Ele impõe regras de inclusão e de exclusão num espaço de fronteira e num tempo privilegiado, no qual se revivem imagens e símbolos do que foi seccionado para ser “revivido”, examinado, avaliado e, se necessário, remodelado e reorganizado (ibidem). Nestes *workshops*, induzindo uma “reflexividade intensificada” em relação à experiência desses momentos, enriquece-se o conhecimento da realidade estudada e levantam-se questões sobre a representação cognitiva no seio das estruturas cerimoniais e rituais.

Para o que aqui nos interessa, a maioria dos participantes destas experiências afirmam terem melhor entendido a estrutura cultural e a psicologia inerente a estes momentos, por terem feito parte de um evento que combina fluxo e reflexividade. Outros afirmam terem sentido o ritual dramatizado como “mais real” do que os rituais reais em que estiveram envolvidos (como foi para a representação de um casamento). Para além da diversão que a participação de uma performance pode induzir, também se sublinhou que o evento realizado acabou por descarregar tensões e trazer ao grupo de estudantes um nível mais profundo de compreensão mútua entre si (ibidem, p. 39-40). No fundo, nestes *workshops*, resgata-se um mecanismo cultural (o ritual) que é retirado do seu contexto e, por via da sua recriação, acaba por adquirir uma nova funcionalidade porque é reinventada a sua eficácia.

Para os autores, a performatividade enquanto característica da vida social convidava o jogo dramático a enquadrar um modo empático de se conhecer o texto performativo da cultura⁷.

6 Victor e Edith Turner (Turner, Turner 1982) realizaram *workshops* na University of Virginia com alunos da graduação em Antropologia e na New York University, com alunos da graduação de Drama. Chegaram a fazer seminários do mesmo tipo na University of Chicago.

7 Há aqui uma exportação operativa dos conceitos definidos por Richard Schechner para as artes performativas. O texto performativo refere-se a tudo que acontece no palco e que o espectador experiencia, dos movimentos dos bailarinos/atores às luzes, ao cenário e a outros efeitos técnicos. Distingue-se do texto dramático porque este é o guião, a partitura musical ou a notação de dança que existe antes de ser encenada/interpretada/coreografada (Schechner 2006: 227). Pretende-se apenas, com esta equiparação, dar conta das consequências metodológicas que a teoria da performance traz para a observação participante. O texto dramático da cultura poderia não dar conta de dimensões performativas que a experiência “da” e “naquela” cultura ainda permitem, e que decorrem da natureza da participação etnográfica.

Esta experiência e proposta evoluem no sentido de legitimarem a performance da etnografia como forma de se criarem oportunidades para representar (ou representificar) o conhecimento etnográfico envolvendo, igualmente, os interlocutores. Para Conquergood (1991: 190), coloca-se a questão de saber que tipo de conhecimento é privilegiado ou deslocado quando a experiência performada se torna um modo de saber, um método de inquirição crítico, um modo de se compreender a cultura. As pessoas aprendem sempre através da participação, o conhecimento parte do fazer. Se o é na vida, torna-se um imperativo da etnografia e do teatro.

A recriação de momentos permite estudar a experiência vivida, e pensá-la no modo subjuntivo, no plano do “como se”. Performar a etnografia pode produzir uma nova autenticidade, baseada nos processos de incorporação e que atores e público, a diferentes níveis, procuram mutuamente (re)construir. O “como se” pode igualmente sugerir aproximações ao que se viveu, pode informar e configurar determinado contexto cultural, resultante do jogo possível entre as escalas de análise. Se para fazer a peça de etnoteatro tivermos de saber derivar as várias partes sociais que interessam em cada cena, muito desse jogo será o público que as terá de saber integrar, ou que a isso será conduzido a fazer: capturar a tal força viva que Piscator (1995) falava.

“ESTADO DE EXCEÇÃO”: UM ESPETÁCULO DE ETNOTEATRO “SOBRE” E “COM” O CITAC

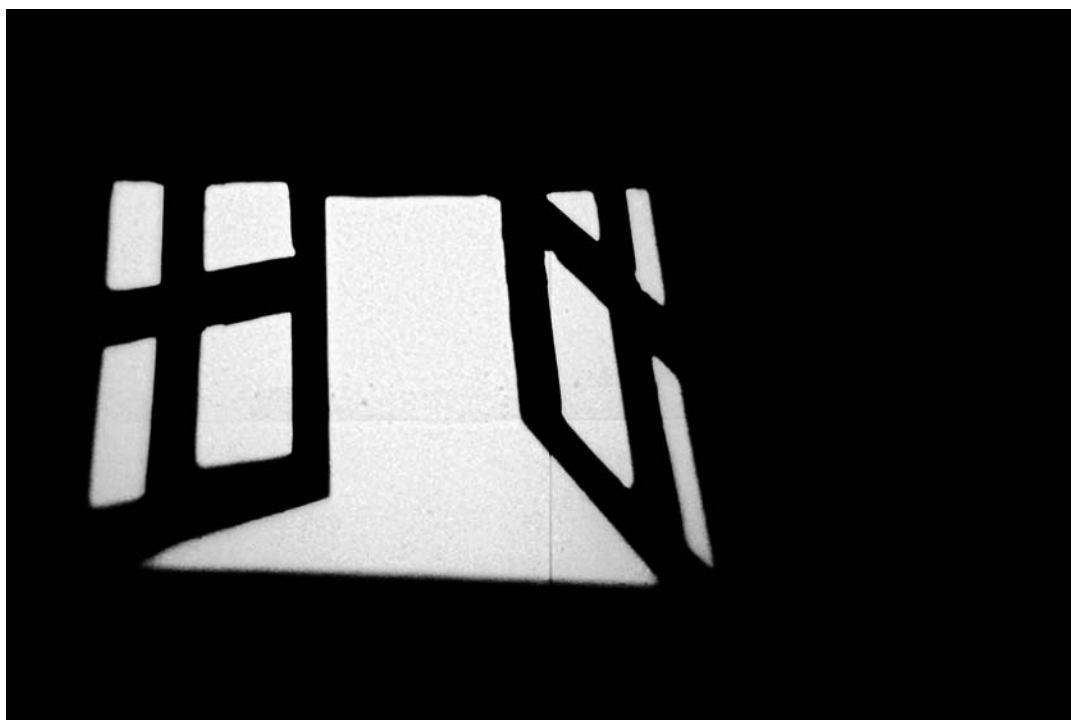
Com a atual geração do CITAC, no seio de uma etnografia ao grupo, parte-se para a construção de um espetáculo teatral sobre a sua história. A feitura do argumento da peça foi realizada em regime de *workshop*, onde se selecionaram os momentos e temáticas que se acharam mais representativos de determinada época histórica, cruzando a história do grupo com a dos movimentos estudantis, e assim procurando lidar com duas décadas fulcrais da investigação (de 1956 a 1978). Resultam, deste estudo, várias leituras de documentos do arquivo do grupo e de textos propostos por todos, no processo de contextualização dos factos históricos (seja ensaio, crónica, notícias, poesia, peças teatrais realizadas pelo grupo), bem como das entrevistas filmadas⁸, todas visionadas no início do processo de trabalho (e que em algumas delas tinham participado). Há medida que se propõem conteúdos e situações possíveis de se representar, avalia-se a pertinência de as fazer incluir ou não no texto dramático do espetáculo. Gradualmente vai-se criando uma estratégia para expressar um *ethos* e uma atitude consonante com os elementos do grupo e da forma como o teatro serviu para situar os seus membros na sociedade em que viviam (por exemplo, para resistir à ditadura que governou Portugal até 1974). Aliás, a pesquisa desse *ethos* foi o eixo central da etnografia e tornou-se, de facto, a força viva, o conceito fundador do espetáculo que procurávamos construir. Regra geral, o processo de construção do argumento implicou a divisão em grupos por cenas (ou em vários grupos para uma cena) e sob minha orientação se escolhiam possibilidades de escrita. Com a dramaturgia global do espetáculo procurou-se dar uma relação de contiguidade diacrónica com a sucessão dos acontecimentos, como no filme documentário, essa viagem pela história da formação de um *ethos* particular que se sedimenta no grupo de uma forma endémica.

“Estado de Excepção” foi o nome do espetáculo, por empréstimo do conceito homónimo de Agamben (1998; 2005) pois junta os ingredientes necessários para reunir conceptualmente

8 Estas entrevistas serviram para a edição de um filme etnográfico que estreou com o espetáculo. Dava-se, desta forma, hipótese ao público de fruírem o espetáculo munidos de informação obtida pelo visionamento do filme.

os dados etnográficos resgatados sobre o CITAC e aferir o seu *ethos*. Antes e depois da revolução democrática de 1974, em Portugal, através do teatro, os membros das várias gerações do grupo foram capazes de produzir um espaço marginal (experimentando novas formas teatrais) que radicalizou o processo de emancipação. Ao criar uma lógica própria, um mundo possível, construindo espetáculos capazes de resistir, escapam à lógica da censura na ditadura, ou à estratégia disciplinadora emergente na nova democracia destruindo, de certa forma, “o organismo”. Assim, na verdade, o estado de exceção que nos referimos é a possibilidade da “exceção se tornar regra” mas por via da resistência, através de uma marginalidade que recusa o centro opressor pois escapa à lógica que o preside, a da opressão, e se inscreve enquanto prática de resistência que perdura na sua perpétua potencialidade inovadora.

Passamos, de seguida, à explicação de como a etnografia se performava enquanto etnoteatro, revelando as conexões parciais trabalhadas das partes sociais inventariadas etnograficamente e das diferentes possibilidades de escrita que este modo de expressão antropológica permite. Acabamos por recorrer a formas distintas de escrita do etnodrama que Saldaña (2011) sistematiza em quatro: (1) dramatização etnodramática das entrevistas transcritas; (2) adaptações etnodramáticas de documentos e materiais históricos; (3) escritos auto-etnodramáticos originais; (4) criação coletiva de improvisações etnodramáticas.



Prelúdio do espetáculo. Fotografia de Eloísa Valdes⁹.

Ao som da quinta sinfonia de Beethoven, simbolizando as primeiras ações que vieram a originar o CITAC (ouvir música), uma janela abre-se com efeito de luzes, sobre um cenário móvel constituído por quatro módulos de madeira que virão a produzir várias composições no palco, em função do espaço de cena pretendido, produzindo uma maquinaria específica, ao se combinar com a luz, a cor (o espetáculo é todo a preto e branco, colocando a cor apenas para

9 Todas as fotografias publicadas neste artigo foram cedidas por Eloísa Valdes (copyright reservado).

expressar o tempo a partir dos os anos setenta, quando surge a televisão a cores mas também a democracia), o vídeo, o som. Ao som da música, a janela abriu-se, o grupo formou-se, e a primeira cena acontece, “Entrevistas ao Passado”. A sucessão das cenas é intercalada por um *black-out*, ao som de um metrónomo, evocando o tempo a passar.

Para a primeira cena, os atores, inspirando-se nos interlocutores, nas entrevistas filmadas e no próprio modelo de entrevista, representam agora, um a um, os entrevistados, transformando o público na câmara de filmar. À medida que o jogo se processa e a assistência entra nele, estabelece-se uma empatia com o espectador, em termos de perceber o tipo de entrevistas que realizámos na etnografia, de como os dados são recolhidos, vividos, evocando, talvez, o processo de produção do conhecimento.



“Entrevistas ao Passado”.

Dirige-se a cena com naturalismo, como se houvesse alguém do lado da assistência a questionar. Organizam-se as personagens ao longo do tempo (quatro atores a cobrir duas décadas de história), representando as várias gerações do grupo. Simula-se a apresentação da relação dialógica entre o entrevistador e o entrevistado original e convoca-se o público a participar nessa relação, a prestar atenção a isso mesmo. As várias dimensões da realidade do

grupo, da história que o contextualiza, são apresentadas em fragmentos, partes sociais que agora se teatralizam, convocando a performatividade da entrevista real e formando a dramaturgia do performer para a construção do guião e das personagens. É como se colassem respostas a perguntas feitas e que o ator ora utiliza como texto, ora como géstica particular (seja o modo de falar, seja o tipo de posturas, seja a atitude perante as coisas).

Há um jogo mimético mas em vários planos de sentido ao longo da entrevista performada: pode ser uma relação com factos históricos que situam a pessoa representada – a rapariga que, simplesmente por ser mulher, vive num lar de freiras, porque era comum a mulher viver sobre a alçada de alguém –, ou o rapaz que vive numa República (onde vivem estudantes numa casa gerida coletivamente) e que, por isso, tem *a priori* uma certa postura de ser e estar politicamente, de irreverência, certamente; pode ser a discussão de um tema social proposto na entrevista: o papel da mulher na sociedade, o CITAC como teatro de vanguarda, um exemplo de uma peça teatral encenada pelo grupo na época, ou uma manifestação de teatro político direto no seio do movimento estudantil; pode igualmente referir-se ao que da experiência pessoal de ter passado pelo CITAC ficou mais sedimentado na pessoa que é hoje. Cada personagem fala sobre uma música de fundo, banda sonora que também contextualiza a época a que se refere e que interage com a personagem. De interlocutor em interlocutor, de situação em situação, dá-se uma muito breve história do CITAC em dez minutos.

A segunda cena, “Brasileira”, reporta a importância dos cafés no convívio entre alunos e professores, no início da década de sessenta. O texto é composto de extratos de *As Farpas*, de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão (2004). Apesar do século que separa o texto da realidade representada, ainda assim, ele dá conta da mundividência coimbrã e adapta-se ao tipo de discurso e géstica da época, as da crítica sociopolítica que requeria uma linguagem cuidada, erudita, embora subversiva e irónica (que também transmite o hábito de se ter de escapar à censura), dando conta do panopticismo inerente a uma sociedade que vive debaixo de um sistema político do tipo ditatorial. A equiparação estava estabelecida pela analogia. Os atores trabalham sem objetos, recorrendo à luz para enfatizar a mímica gestual (entre o gesto e a sua sombra), justapondo o texto dito com inspiração realista, reportando-se, de certa forma, às várias vertentes do teatro de Luís de Lima, no CITAC entre 1961 e 1962.

Em 1961, Luís de Lima encenara *O Professor Taranne*, de Adamov, que se debruça sobre a relação de poder entre professor e aluno. Agora, a cena evoca os cafés e trata da mesma relação embora, talvez, de um tipo de relação mais marginal e raro naqueles tempos, com professores mais “liberais”, não tão dogmáticos, nem empáticos com o regime. Aí, no início dos anos sessenta, os estudantes escutavam professores em autênticas tertúlias, em contextos de censura e respetivo cultivo dos brandos costumes (como acontecia no café Brasileira, na baixa de Coimbra). No proscénio, limbo entre o palco e a assistência, passam transeuntes como numa rua. Do lado de lá de uma vitrina imaginária, dois professores numa mesa e um estudante sentado noutra que os escuta, no momento em que outro estudante aparece e se senta junto do seu colega. Recorre-se às extensões possíveis equiparáveis à época, a que o texto se adapta em conformidade. De repente, uma mulher entra com a sua filha, à hora do lanche, dando conta de toda uma géstica possível da época, explorada ali, na relação entre as duas. Estas ações decorrem em paralelo apenas com gestos e vagas palavras. Também entra um homem suspeito, talvez um PIDE (Polícia de Intervenção e Defesa do Estado), como comentaria o empregado do café no final da mesma cena com os estudantes, enquanto estes lhe pedem para ficar a dever o consumo até ao fim do mês (como era hábito acontecer). A aura de um ambiente nebuloso e de suspeição

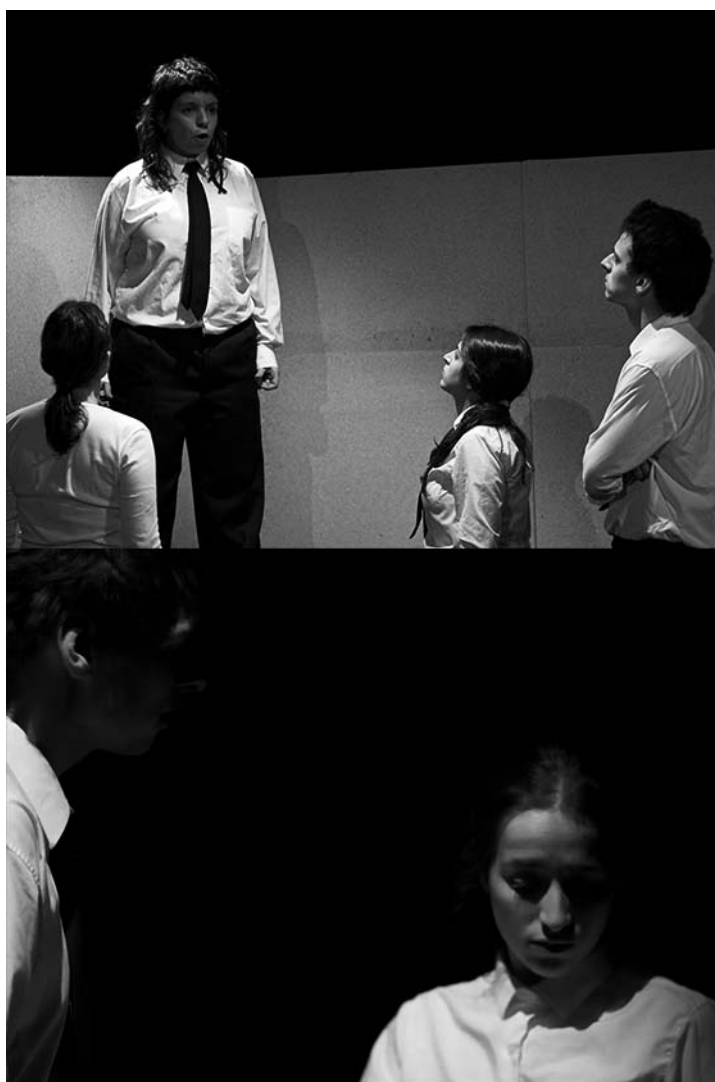
que queríamos expressar nesta cena era acentuada pelo efeito das luzes picadas a desenharem mesas, pelos sons recolhidos dos barulhos que um café produz (o bater de colheres, a pressão da máquina de café, o burburinho de conversas de mesa), justapostos também às enigmáticas figuras que vão entrando e saindo do café, enquanto os professores e depois os estudantes conversam.



“Brasileira”.

A cena que se segue, “Invasão à AAC”, evoca a crise estudantil de 1962, em que elementos do CITAC se vêem envolvidos. Numa crise, a sociedade mostra de forma mais clara um conflito da sua natureza. Enquanto conflito, implica a tomada de posições com que se debatem. Um mundo de dados etnográficos emerge e se estilhaça em possibilidades comparativas. Durante toda a década de sessenta os elementos do CITAC foram sempre intervenientes ativos dessas mudanças que transbordavam para tudo aquilo que se ensaiava e performava. E faziam-no participando em ações que envolveram milhares de estudantes, fosse por greve aos exames, fosse por lutos académicos, ou por manifestações de protesto, ou por formas de teatro político direto (Schechner 1993). E aqui, a imaginação ao serviço da prática teatral permitiu a invenção de formas alternativas de resistência, materializadas e objetivadas na arena pública. Conduziu à produção de uma marginalidade que não tem centro, fazendo uso de uma outra lógica do

poder, invisível a esse mesmo poder uma vez que a censura não tinha como censurar. Como diz Schechner (2003; 2006), a retórica escondida dos procedimentos teatrais serve de subtexto para as práticas de manifestação pública e vice-versa¹⁰.



“Invasão à AAC”.

A representação no espetáculo de um momento limite de crise, de um drama social, era igualmente a oportunidade para mostrar como o grupo resistiu, fosse através do teatro (como iremos ver para a cena “Encerramento do CITAC”), fosse na participação na resistência do movimento estudantil (como esta cena, “Invasão à AAC”). Para o que aqui interessa basta dizer que a crise de 1962 decorre da proibição do *I Encontro Nacional de Estudantes* (agendado para Março de 1962) e da comemoração do *Dia do Estudante*, pelo então Ministro da Educação,

10 Schechner (2003; 2006) propôs um modelo que expressa a dialética em espiral entre drama social e drama estético, em que há uma relação de *feedback* positivo mútuo entre dramas sociais e performances estéticas: os dramas sociais afetam os dramas estéticos e vice-versa. As ações visíveis de um dado drama social são informadas, enquadradas e guiadas por princípios estéticos e dispositivos retóricos da performance estética. O drama social manifesto sustenta-se no reino “latente” do drama de palco. Também as práticas estéticas culturais são informadas e enquadradas por processos de interação social, são um metacomentário explícito ou implícito de dramas sociais (guerras, revoluções, escândalos, mudanças institucionais).

Lopes de Almeida. Este *I Encontro* acabou por se realizar clandestinamente. No precipitar de meses turbulentos, numa das Assembleias Magnas realizadas, decidiu-se efetuar luto académico e greve às aulas. Em Maio, os estudantes decidem não realizar a Queima das Fitas (festa dos estudantes) e aprovam a ocupação permanente das instalações da AAC¹¹. É neste momento histórico que a cena se passa, a noite em que ocupam a sede da AAC, onde vários elementos do CITAC também estavam.

Ouve-se um grupo grande de estudantes em algazarra que arrombam uma porta (entram em cena), discutem métodos de fortificação, discutem pontos de vista, até se instalarem na sede da AAC que lhes havia sido tirada. O tempo da cena é fracionado em várias sub-cenas, de *black-out* em *black-out*, entre diferentes climas sonoros. Já instalados, pode parecer um cliché, mas foi por isso mesmo que se criou a oportunidade de fazer um *statement*, ao incluir o “Cântico Negro”, de José Régio (em *Poemas de Deus e do Diabo*, de 1925). Por ser um poema indubitavelmente (re) conhecido, facilmente comunicava com o público o território da atitude que lhe está subjacente. Não evitando subjetividades excessivas comunicavam-se conteúdos etnográficos, uma vez que o poema era (talvez mais) conhecido das gerações dos anos sessenta, e caracterizava-se uma certa atitude na vida. Encenava-se agora poesia, amplamente utilizada na época para resistir – o território predileto das epistemologias paralelas que se constituíam como transcrições ocultas (Scott 1990) para resistir à ditadura – e sempre, de uma forma ou de outra, trabalhada pelo grupo ao longo da sua história. Na sala onde todos se quedam, num dos momentos-relâmpago vividos naquela noite, uma atriz levanta-se e move as atenções para si.

À atriz exigiram-se exercícios de contenção para o que se parece transformar num drama estático mas que, ainda assim, por vezes interpelado com um verso, por outro ator em contracena. Passa-se do monólogo subtilmente ao diálogo (dando a força do coletivo), como um meta-comentário poético à performance que as personagens assistiam dentro da cena, em plena manifestação de protesto, barricados na AAC. E depois, noite avançada, um fragmento relâmpago dá conta do que poderá ser um envergonhado pedido de namoro (o subtexto dela que ouve ele) ou um secreto convite para ingressar no PCP – Partido Comunista Português (o subtexto dele que a pretende mobilizar sem o poder dizer diretamente, uma vez que este partido político operava na clandestinidade). Mais à frente, na peça, haverá outra situação equivalente, já nos anos setenta, permitindo a interligação por parte do público e revelando uma realidade social capturada etnograficamente. Na sala onde todos descansam, instala-se finalmente o pânico nas cabeças de cada um, dada a chegada da polícia, o que é expresso numa sucessão de pensamentos interligados de todos os personagens em palco. O que pensam, na verdade, está a ser dito verbalmente, permitindo informar o público das diferentes reações de cada um. Aqui se revelam as consequências que estavam prestes a sofrer: ir para a prisão e, quiçá, para a guerra colonial (o que não anda muito longe da morte, a “vida nua” de Agamben (1998)), e todas as repercussões dentro da família e na vida em geral. Permitiu, igualmente, “plantar” um bufo no grupo. Cruzam-se os pensamentos com os movimentos e a contracena, entre o que se está a pensar e o que se faz numa situação daquelas.

A quarta cena, “Interrogatório PIDE”, explora as consequências para quem se posiciona contra o regime do Estado Novo, expressando a pressão física e psicológica dos interrogatórios na polícia, mas também a resistência conseguida pela generalidade dos estudantes interrogados.

11 Houve duas ocupações à sede da AAC durante esta crise e que decorrem dos avanços e recuos que o movimento estudantil vivia. Ambas resultaram de opções para os estudantes reivindicarem a democraticidade para a sua Associação. Sobre a crise académica de 1962 ver Garrido (1996).

Face à possibilidade de uma pena de expulsão da Universidade a dois anos de exclusão de todas as escolas do país, a frase que muitos estudantes na realidade proferiram ao inquiridor dos processos é: “Não presto declarações a não ser que a Assembleia Magna me autorize. Tudo o que fiz foi no âmbito da Associação Académica e sendo esta autónoma da Universidade, não posso prestar declarações num processo movido pela Universidade” (Lourenço & al. 2001: 68-69). O interrogatório prossegue até à exaustão. Agora, as consequências são reais pois, apesar da solidariedade coletiva de todos, acabam na prisão.



“Interrogatório PIDE”.

A cena da “Prisão” adensa o trabalho da cena anterior num contínuo de tensão. Três personagens ficam-se, dispostos cada um em sua cela (a cela desenhada no chão, com a luz sobre o cenário, uma prisão ao som de pingos de água que dão uma temperatura e humidade à cena). Apenas o ator do meio vai falar, partindo do texto da “Carta a uma Jovem Portuguesa” (A. 1961), texto polémico no seio da academia publicado anonimamente um ano antes na *Via Latina* (revista estudantil) e que promoveu uma acesa discussão na academia sobre o papel da mulher na sociedade (e uma sucessão de textos, comunicados e contra-comunicados que a sucederam, fora e dentro da revista). Para uns, foi realmente uma coisa revolucionária à época porque era efetivamente um apelo à emancipação da mulher e à colocação da mulher no

mesmo plano de igualdade dos homens o que, no início dos anos sessenta, mesmo no seio da academia, fora das primeiras vezes que essa temática tomava contornos públicos. Houve várias reações ao texto: os que consideraram a carta uma perversão moral, repudiando-a na praça pública; os que concordavam com os seus conteúdos mas, no fundo, colocaram reservas quanto à inscrição nos seus corpos dessa libertação sexual que o texto sugeria; e os que defendiam o amor livre abertamente (claramente em minoria), embora reconhecendo no texto uma sub-reptícia expressão do poder patriarcal.



“Prisão”.

A cena consiste, portanto, num performer que numa atitude de desespero procura energias para resistir, para se aguentar, e na sua cela começa a dizer o texto da carta, enquanto as performers vizinhas, duas mulheres, contracenam performaticamente com o texto, refletindo duas posições sobre a carta: uma que olha a carta como um texto de libertação sexual; outra que, apesar de concordar com a análise social correta que a carta faz, discorda do tom paternalista que ela ainda assim reproduz. A contracena é, portanto, feita através de uma coreografia de movimentos explorados a partir de um expressionismo teatral, conseguido a partir de indicações às performers tendo em conta o subtexto que as move para a construção de uma dramaturgia própria, reagindo criticamente em função. Para a criação do subtexto, ao longo do processo, as

performers trabalharam uma aproximação ao método do *Actor-Studio*, de Lee Strasberg, no sentido de basearem as suas ações a partir da reação a memórias experienciadas na vida real, encontradas para fazer cumprir as emoções que ao longo da carta se queriam ver expressas.

É então que surgem imagens inéditas e documentais de um vídeo filmado em Super 8 por um interlocutor da etnografia, aquando a denominada “operação balão”, uma manifestação de teatro político direto realizada pelos estudantes de Coimbra, já em plena crise estudantil de 1969. Mais uma vez assistíamos à contaminação invisível das ações visíveis de um dado drama social e em como são informadas, enquadradas e guiadas por princípios estéticos e dispositivos retóricos da performance (Schechner 2003). A manifestação consistiu numa longa caminhada em silêncio de centenas de estudantes pela cidade, levando balões com hélio nas mãos (nos quais haviam inscrito as suas reivindicações) e que coletivamente os conduziram à baixa da cidade, onde os libertam em simultâneo, sob o olhar atento das pessoas da cidade, poetizando a resistência. As suas reivindicações voavam pelos céus bradando pela mudança. Politicamente ensaiavam-se, na arena pública, modos alternativos de resistência, ações que o poder não tinha como perceber e que, por isso, não reagia violentamente. Enquanto a performance decorria, a polícia não interpretou como uma manifestação de contestação, não tinha como censurar. Apenas no fim, quando todos os estudantes se quedavam por ali, parados, a polícia reagiu violentamente. Só agora, para a autoridade, se tratava notoriamente de um ajuntamento.

A cena seis que decorre do filme evoca o encerramento do CITAC, em 1970, inspirando-nos no espetáculo *Macbeth! O Que Se Passa Na Tua Cabeça?*, dirigido por Juan Carlos Uviedo. Uviedo introduziu métodos radicais na encenação de um espetáculo de improvisação livre, em que atores e público partilham do mesmo espaço, nos limites da representação (para alguns, a produção de um anti-teatro). Trazia consigo as experiências contemporâneas do teatro experimental e radical dos anos sessenta americano, já conhecidas um pouco por todo o mundo, herdeiras das propostas utópicas ou inacabadas de Antonin Artaud (como as experiências dos *Living Theater* e de Grotowski¹²), marcadas por uma grande componente política de transgressão. Este espetáculo do CITAC promoveu divisões (dentro e fora do grupo) entre os que não tinham como perceber o que se estava a passar e os que desfrutavam daquela experiência com relativo acolhimento. Para o que aqui importa, seria com base na metodologia teatral usada neste espetáculo que se desenvolveria a dramaturgia da cena. Depois das imagens projetadas da crise de 1969, os atores estão do lado de lá da parede-ecrã e ouvem-se sons que dão conta de algum ritual, por via de pensamentos agressivos ditos de forma violenta, revoltosa, repetitiva, contrariando os fonemas da linguagem falada. No público, aparecem performers que se insurgem contra o espetáculo e fazem uma contramanifestação, objetando aquela forma de fazer teatro, lendo poemas por cima do espetáculo e no seio da assistência, como na verdade aconteceu com elementos antigos do CITAC, durante a performance que se fez à época no Teatro Avenida.

12 Apesar da dificuldade de síntese para o que possa significar “Grotowskiano”, será possível estereotipar o seu estilo a partir das seguintes características (Schechner 2008): 1) inclui “rituais”. Não tanto a síntese de diferentes rituais repescados de várias proveniências culturais mas mais aquilo a que Grotowski (1995) chamava de “objetividade do ritual”, em que os elementos da ação são instrumentos para trabalhar com o corpo e, portanto, o ritual influi ao nível do procedimento; 2) combina a pesquisa de materiais a partir de “arquétipos” culturais e que se fundem com experiências ou associações pessoais “profundas”; 3) os figurinos, assim como todos os meios de produção, são usualmente pobres, simples, com cenografias praticamente ausentes e realizado em espaços alternativos, fazendo uso de uma iluminação rudimentar (podem apenas ser iluminadas por velas), características daquilo a que usualmente se designa por teatro pobre; 4) os performers cantam ou sussurram palavras individualmente ou em harmonia, ou recitam colagens de textos, ou movimentam-se individualmente ou em coletivo em coreografias ritualizadas; 5) normalmente os espectadores são convidados a participar na performance.



“Macbeth!”.

É então que se ouve uma música a tocar de trás para a frente, a mesma que fez abrir a janela que agora se fecha. Alegadamente, o CITAC vinha numa carrinha de um espetáculo, do Porto para Coimbra, e alguém insulta peregrinos católicos que caminhavam pela estrada em direção a Fátima. E foi esse o gatilho ou pretexto de uma série de acontecimentos que levaram ao encerramento do CITAC, em 1970, por via de uma queixa que alguém havia feito à polícia sobre o comportamento dessas pessoas que levaram à responsabilização do grupo. Tinha-se atingido uma situação limite que serviu de pretexto para se justificar esse encerramento. E é então que um performer se encontra com um colega e conversam sobre o sucedido. Enquanto um deles convida o outro para pertencer a uma célula do PCP, descobre que este já pertencia a uma outra célula. Na verdade, nem mesmo os grandes amigos e colegas sabiam desse facto. O facto é verídico, alguns elementos do CITAC pertenceram a células secretas do PCP, mas no fim dos anos sessenta parecia mais fácil abordar a questão.

É preciso esperar até 1974, ano da revolução democrática, quando um conjunto de (ex) citaquianos arromba a porta da antiga sede do CITAC com um pontapé e reabre o grupo (logo obtendo apoio dos corpos diretivos da Universidade para o fazer), agora num novo país. A janela reabre-se. É então que chegamos à primeira cena a cores, “Tropical”.



“Tropical”.

O Tropical (nome de um café real) representa um café onde se reúne um conjunto de estudantes, cada um deles, adeptos de uma corrente ideológica diferente. A revolução de Abril visibilizou um território de pluralismo político já emergente na clandestinidade durante os últimos anos de existência do regime mas que, com a revolução, se expandiram repentinamente na arena pública. Assim, se estabelece uma conversa entre o que poderia ser considerado um comunista, um socialista, um democrata cristão e um anarquista. Enquanto discutem abertamente as suas diferentes opções políticas acerca da revolução e do futuro do país, num ambiente de liberdade de expressão, entram no café um grupo de citaquianos que faz uma performance. Sabíamos as opções teatrais que a geração da altura optou por fazer, um teatro de rua e de intervenção *agit-prop*¹³, refletindo criticamente a sociedade que a democracia portuguesa tomava e a percepção que seria o capitalismo a moldar os destinos do país. Recriávamos agora essa atitude no espetáculo.

13 O termo “teatro *agit-prop*” provém do russo para expressar agitação e propaganda, desde a revolução russa de 1917, tendo sido desenvolvido também na Alemanha a partir de então e até à tomada do poder de Hitler. A trama da peça *agit-prop* é normalmente simples, tendo como características (Pavis, 2003, p. 379): 1) conservar uma intriga direta e simplificada; fazer uso de uma composição de informação (muitas vezes baseadas na realidade sociopolítica atual); montar-se com inúmeros *sketches* ou *flashes* de informação; apresentar uma postura política radical que é dramatizada. Pode recorrer a um “coro” de recitantes ou cantores que, de forma sintetizada, impõem palavras

Finalmente, a última cena, “Entrevistas no futuro”, recria performativamente o momento de uma entrevista sendo, agora, os próprios performers a performarem-se a si próprios, criando a sua *persona*, e fazendo uso das novas tendências da arte da performance, onde há um esvaziamento da personagem enquanto representação de um outro.



“Entrevistas no futuro”.

Foi pedido aos atores que escrevessem o seu texto a partir das questões que compunham o modelo de entrevista utilizado com os outros (ex)citaquianos entrevistados, realizando vários exercícios de improvisação, simulando várias vezes as suas próprias entrevistas. E assim, performam a realidade, crítica e reflexivamente, recriando o habitat de significado produzido pela experiência que viviam, inscrevendo a sua ação na história do grupo e dando eco a um *ethos* que se enquadrava agora na história do CITAC. A partir da sua autobiografia cada um fala na sua voz. Todos compõem e interpenetram experiências polivocais que decorrem do percurso que fizeram no grupo, reproduzindo o sentir-pensar de ser citaquiano, agora emergente das novas questões sociopolíticas da academia e da sociedade em geral e dos problemas e vida do grupo na atualidade. A cena tornou-se um outro modo de recolher dados para o investigador tornando, o processo de trabalho da cena, uma metodologia para se fazer observação participante, um modo de fazer etnografia, numa co-performance entre investigador-encenador e performer-

de ordem ou lições políticas. Na sua origem histórica promove-se a crítica à burguesia, a iniciação ao marxismo e tentativa de instauração de uma sociedade socialista ou comunista podendo, esteticamente, ser inspirada nos movimentos de vanguarda (futurismo, construtivismo). Há uma tendencial atração deste espectáculo pelo circo, pela pantomima, pelos saltimbancos e cabaret, privilegiando os efeitos gestuais e cénicos, em detrimento do texto dramático. Pode assumir características do teatro de guerrilha quando se engaja politicamente e afirma a libertação de um povo ou parte social de uma comunidade. Logo após a revolução de Abril de 1974, os elementos do CITAC usam este género teatral para construir as suas ações teatrais de rua, dramatizando episódios da política local e nacional de forma inconformada, provocando e subvertendo a realidade política criticamente.

interlocutor, e partilhando isso com o público. Neste sentido, o próprio processo teatral constituía-se método do trabalho do etnógrafo, produzindo dados etnográficos.

CODA

A investigação em conjunto ajudou a perceber as características deste *ethos* que se constitui a partir de uma comunidade de práticas. Ao nível artístico, ambiciona-se a experimentação e a inovação teatral, sempre através de um descomprometimento com o conformismo, sempre advogando o cultivo da vanguarda. Assim, no território da marginalidade, trata-se de um *ethos* subversivo, inconformado, libertário na prática artística mas também na formação de uma atitude cívica perante a vida. A experimentação com vista à reinvenção da ação, da atitude, do comportamento na arte estende-se à própria maneira de estar e ser na vida, uma vez que envolve sempre reflexividade sobre si próprio e sobre a época vivida. É este sentir-pensar contra-hegemónico, inconformado, crítico e imaginativo que caracteriza a atitude dos membros do CITAC ao longo de toda a sua história, uma história de resistência criativa ao nível da arte e da vida que, por se separar da lógica da hegemonia ou do poder, se constitui como uma marginalidade descentrada.

Vimos como o etnoteatro se pode constituir como uma dialogia performativa, que vai para além do que é refletido na realidade social, para passar a resultar numa ação reflexiva partilhada no terreno da investigação e que descreve um tipo particular de prática etnográfica, colocando investigadores e interlocutores no mesmo plano de ação. De notar que este trabalho fez ver que os novos elementos desconheciam a história do grupo que os precedia e que os tornava herdeiros de um *ethos* particular. Por outro lado, ao dar consciência do legado histórico do grupo, suscitou um envolvimento mais profundo da atual geração em relação ao trabalho que agora realizavam, projetando-o simbólica e reflexivamente no papel que o teatro, afinal de contas, tem na sociedade, situando e dando um sentido à sua ação teatral, entre o teatro e a comunidade. E neste sentido, este trabalho serviu igualmente para uma avaliação de quem são afinal estes recentes membros do CITAC, qual é a sua própria identidade em função de um *ethos* que herdavam mas sobretudo, qual o *ethos* que estavam agora a reconstruir.

BIBLIOGRAFIA

(Anónimo). 1961. “Carta a uma Jovem Portuguesa.” *Via Latina* 130 (19 Abril): 1, 4.

Agamben, Giorgio. 2005 (2003). *State of Exception*. Chicago and London: University of Chicago Press.

——— 1998 (1995). *O Poder Soberano e a Vida Nua*. Lisboa: Editorial Presença.

Conquergood, Dwight. 1991. “Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics.” *Communication Monographs* 58 (June): 179-194.

Denzin, Norman K.. 2001. "The Reflexive Interview and a Performative Social Science." *Qualitative Research* 1 (1): 23-46.

———. 2003. "Performing [Auto] Ethnography Politically." *The Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies* 25: 257-278.

Garrido, Álvaro. 1996. *Movimento Estudantil e Crise do Estado Novo: Coimbra 1962*. Coimbra: Minerva.

Grotowski, Jerzy. 1995. "From the Theatre Company to Art as Vehicle." Pp. 115-135 in *At Work with Grotowski on Physical Actions*, edited by Thomas Richards. London and New York: Routledge.

Innes, C. D.. 1972. *Erwin Piscator's Political Theatre: The Development of Modern German Drama*. Cambridge, London, New York, Melbourne: Cambridge University Press.

Queirós, Eça; Ortigão, Ramalho. 2004. *As Farpas: Crónica Mensal da Política, das Letras e dos Costumes*. Coordenação de Maria Filomena Mónica. Cascais: PRINCIPIA, Publicações Universitárias e Científicas.

Lave, Jean; Wenger, Etienne. 2009 (1991). *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo, Delhi: Cambridge University Press.

Lourenço, Gabriela; Costa, Jorge; Pena, Paulo. 2001. *Grandes Planos: Oposição Estudantil à Ditadura 1956-1974*. Lisboa: Âncora Editora/Associação 25 de Abril.

Meyerhoff, Barbara. 1986. " 'Life's not Dead in Venice': Its Second Life." Pp. 261-288 in *The Anthropology of Experience*, edited by Victor W. Turner & Edward M. Bruner. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Mieczakowski, Jim. 1996. "An Ethnographic Act: The Construction of Consensual Theatre." Pp. 244 - 264 in *Composing Ethnography: Alternative Forms of Qualitative Writing*, edited by Carolyn Ellis & Arthur P. Bochner. Ethnographic Alternatives Series, Volume I. Walnut Creek, London, New Delhi: Altamira Press.

Pavis, Patrice. 2003 (1996). *Dicionário de Teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direcção de J. Guisburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Perspectiva.

Piscator, Erwin. 1995. "From Basic Principles of a Theory of Sociological Drama (1929)." Pp. 102-104 in *Twentieth-Century Theatre: a sourcebook*, edited by Richard Drain. London and New York: Routledge.

Pollock, Della. 1998. "Performing Writing." Pp. 73-103 in *The Ends of Performance*, edited by Peggy Phelan & Jill Lane. New York, London: New York University Press.

Saldaña, Johnny. 2011. *Ethnotheatre: Research from page to stage*. Walnut Creek, California: Left Coast Press Inc.

Schechner, Richard. 2008. "Grotowski and the Grotowskian." *The Drama Review: TDR* 52 (2) (Summer): 7-13.

——— 2006 (2002). *Performance Studies: An Introduction*. London and New York: Routledge.

——— 2003 (1988). *Performance Theory*. London and New York: Routledge.

——— 1993. *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*. London and New York, Routledge.

Scott, James C.. 1990. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven and London: Yale University Press.

Taylor, Diana. 2007. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham and London: Duke University Press.

Turner, Victor W.; Turner, Edith. 1982. "Performing Ethnography." *The Drama Review: TDR* 26 (2), Intercultural Performance (Summer): 33-50.

Vasques, Eugénia. 2007. *Piscator e o Conceito de "Teatro Épico"*. Lisboa: Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema. Sebentas, Colecção Teoria da Arte Teatral.

ETHNOTHEATRE AS PERFORMANCE OF ETHNOGRAPHY: A CASE STUDY OF A PORTUGUESE UNIVERSITY THEATRE GROUP

Ethnotheatre is an alternative mode of cultural translation and expression, connecting ethnography and theatre. As part of the ethnography of a university theatre group we are seeking to capture the ethos that characterizes its members throughout the group's history. The staging of a production in which the group understands itself as such reveals ethnotheatre as a way of sharing knowledge and strengthening the sense of community. The proposed framework for the analysis of ethnotheatre is based on the assumption that it can be both object and method of ethnography.

Keywords: ethnotheatre, ethnography, participant observation, performance, university theatre, cultural translation